


Animal Agency Reloaded?

Performanz der Tiere auf mittelalterlichen Bischofsstühlen und tierliche Desiderata in der mediävistischen Kunstgeschichte

Kontakt

Prof. Dr. Sabine Sommerer,
Universität Bamberg, Lehrstuhl I für
Kunstgeschichte, Am Kranen 10,
D-96047 Bamberg,
sabine.sommerer@uni-bamberg.de

Universität Zürich,
Kunsthistorisches Institut,
Rämistrasse 73, CH - 8006 Zürich,
sabine.sommerer@uzh.ch
 <https://orcid.org/0000-0003-2827-3863>

Abstract This article explores the extent to which animals play a pivotal role as carriers of meaning in medieval art. It will be demonstrated that artists related them to the object's function by selecting specific animal species and by the way the animals are depicted. Since the symbolic meaning of animals was never limited or fixed to one single level, my approach extends beyond their symbolism and focusses specifically on their performative actions. This approach is by no means new, as it was already taken by Meyer SCHAPIRO in the 1960s. As a case study, I will focus on medieval Italian thrones from the late 11th and the 12th century, whose origin and function have hitherto remained obscure. Within these chairs, animal representations in the form of elephants, horses, and lions play a role that surpasses their function as mere carriers of meaning. It will be shown that important insights emerge from the juxtaposition of the animals depicted in relief to the ones carved in the round. Furthermore, the animals manifest their agency in various ways, depending on the species and the associated essence, ability, and virtue. This can lead to iconographic enhancement as well as an artistically more sophisticated enlivening of the sculpture.

Keywords Animal Agency; Elephant; Horse; Human–Animal Studies; Lion; Medieval Art History

1 Tierliche Desiderata und tierliche ‚Agency‘ als methodische Antwort

In der mittelalterlichen Kunst kommt es während des 12. Jahrhunderts zu einer geradezu explosionsartigen Entwicklung: Tierdarstellungen sind deutlich präsenter als zuvor, wobei insbesondere den detailgetreuen und lebhaften Interaktionen mit und zwischen Tieren ein wachsendes Interesse zukommt.¹ Dies lässt sich stil- und rezeptionsbedingt zum Beispiel in der Skulptur bzw. Bauplastik beobachten.² Dort finden wir Tiere sowohl am sakralen Außenbau an liminalen Orten, so an Portalen und Fenstern, als auch in Rand- und Zwischenzonen im Kircheninnern, etwa an Kapitellen, Lettern, Kanzeln und Taufbecken. Auch an Sitzgelegenheiten wie den Kathedren und Chorgestühlen ist der reiche Tierschmuck ubiquitär. Da die Bedeutung dieser Tiere allerdings nie auf eine Sinnesebene beschränkt oder festgeschrieben war, konnte sie je nach Auftraggeber, historischen Umständen, künstlerischem Kontext oder Publikum variieren und gezielt modifiziert werden.³ Für das kunsthistorische Verständnis solcher Bildobjekte oder Funktionszusammenhänge spielt die Deutung der Tierdarstellungen – gerade aufgrund ihrer zunehmenden Präsenz – eine offensichtlich große Rolle.⁴ Vor diesem Hintergrund stellen sich zwei eng miteinander zusammenhängende Fragen: Mit welchen Ansätzen kann einerseits die Analyse dieser Tierdarstellungen, abgesehen von einer rein ikonographischen sowie symbolischen Erschließung, gewinnbringend erweitert werden, um bislang übersehene Sinnschichten zu erschließen? Und lassen sich andererseits der Darstellungsart der Tiere neue Informationen bezüglich Wahrnehmung, Funktion und Nutzung der jeweiligen Stühle entnehmen?

1 Dieser Artikel – gefördert vom PostDoc Grant der Universität Zürich – hat den Teilnehmer*innen des Workshops viel zu verdanken; insbesondere danken möchte ich Isabelle Schürch, Judith Utz, Jan Glück, Kerstin Majewski und Markus Krumm für wertvolle Ratschläge und hilfreiche Anmerkungen zum Text sowie den anonymen Gutachter*innen für instruktive Kritik. Ferner möchte ich allen danken, die mir bei der Beschaffung der Abbildungen geholfen haben, insbesondere Irene Gonzales Negro, Giulia Anna Bianca Bordini sowie Antonino Tranchina.

2 Zum Aufkommen von Tierdarstellungen in der Romanischen Kunst vgl. allgemein Klingender 1971, S. 265; zu Tieren in der Bauplastik Bernheimer 1931, S. 9–15; Schapiro 2006, S. 185; zur Funktion von Tierdarstellungen als *exempla* zur Zeit der Kirchenreform im 11. und 12. Jh. Riccioni u. Perissinotto 2019, S. 11; zur besonderen Popularität von Tierdarstellungen in Elfenbeinarbeiten des 11. und 12. Jhs. vgl. Shalem 2004, S. 131.

3 Hassig 1995, S. 167; Higgs Strickland 2017, S. 504.

4 Gemäß Baschets Definition vom *objet d'image* hätten mittelalterliche Bilder selten als reine Abbildungen fungiert, da sie stets mit einem Objekt bzw. einem Artefakt verbunden in einem bestimmten Funktions- und Nutzungskontext agierten; Baschet 1996, S. 9. Zum Instrumentarium der kunsthistorischen Objektwissenschaft vgl. Grossmann u. Krutisch 2013; Cordez, Kaske, Saviello u. a. 2018; Cordez 2022.

Zur Beantwortung dieser Fragen lohnt es, an den handlungsspezifischen Ansatz zu erinnern, für den Meyer SCHAPIRO bereits in den 1960er Jahren erste wichtige Impulse lieferte. In seiner siebten und letzten Vorlesung der Charles Eliot Norton Lectures 1967 in Harvard über ‚Animal Imagery in Romanesque Sculpture‘ verwies er darauf, dass in den Tierdarstellungen neben ihrer Symbolik noch weitere Sinnesebenen steckten, die zunächst einmal ganz unmittelbar wirkten: „It is not so much a question of symbolism as of direct literal illustration.“⁵ Des Weiteren hob SCHAPIRO die große Vielfalt von Tierbildern hervor und betonte die ihnen inhärente Stärke, Gewalttätigkeit und Brutalität als besondere Merkmale, indem er die Tierdarstellungen als Metaphern für menschliches Verhalten und Macht betrachtete.⁶ Damit war er seiner Zeit insofern voraus, als die kunstgeschichtliche Mediävistik erst kurz darauf, also in den 1970er-Jahren, überhaupt damit begann, die Darstellungen von Tieren und deren eigentümliche Symbolik zu thematisieren.⁷

SCHAPIROS Überlegungen zu den inszenierten Handlungen der Tiere und den Mensch-Tier-Beziehungen in der mittelalterlichen Kunst, insbesondere auch sein Problematisieren einer vornehmlich symbolischen Interpretation der Tiere, fanden lange kein adäquates Echo in der kunsthistorischen Forschung. Ein zunächst vor allem ikonographisches und etymologisches Interesse an den Tierdarstellungen entwickelte sich erst mit Beginn des 21. Jahrhunderts weiter, als die ‚Human–Animal Studies‘ interdisziplinär Fuß fassten und insbesondere von sozial- und wirtschaftshistorischen Abhandlungen über den Stellenwert von sowie den Umgang mit Nutztieren im Mittelalter angekurbelt wurden. Die Mitglieder der ‚Groupe d’anthropologie historique de l’Occident médiéval‘ um Michel PASTOUREAU und Jean-Claude SCHMITT belebten die Diskussionen mit ihren Studien zum Bild, zur ‚Agency‘ (*agencement*) sowie zur Kulturgeschichte von Tieren mit vermehrt objektbezogenen, funktionalen sowie performativen Ansätzen.⁸ Von kunsthistorischer Warte aus teilte sich das Feld einerseits in objekt- sowie

5 Schapiro 2006. Dazu: Olson 2007; Dale 2008. Das Konzept der ‚Agency‘, an das hier angeschlossen wird, stammt aus der Sozialgeschichte, nahm mit Thompson 1957 seinen Anfang und erlebte seinen Durchbruch insbesondere mit der anthropologischen Studie Gell 1998.

6 Voraussetzung für Schapiros Beobachtungen waren seine minutiösen und fundamentalen Beschreibungen; vgl. Stirnemann 2017, S. 142.

7 Eine Ausnahme stellt die Monographie von Janson (1952) über die Ikonographie und christliche Kulturgeschichte des Affen dar, die eingehend auch das Handeln von Affenfiguren in mittelalterlichen Kunstwerken thematisiert. Schapiro hat ihn allerdings in seinem Aufsatz nicht rezipiert. Für die Forschung noch immer grundlegend sind Klingender 1971; Rowland 1974; Pastoureau 1972. Zu den Anfängen der ‚Animal Studies‘ in der geschichtswissenschaftlichen Mediävistik vgl. Pastoureau 1999.

8 Zu dieser Gruppe zählen außerdem Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne und Pierre-Olivier Dittmar. Vgl. Pastoureau 1984; Dittmar 2010; Pastoureau 2011; Baschet, Bonne u. Dittmar 2012. Zur Unterscheidung der Begrifflichkeiten *agency*, *agentivity* und *agencement* vgl.

materialitätsversierte Studien,⁹ andererseits in Forschungen zur Funktion von Tierdarstellungen im architektonischen Zusammenhang.¹⁰ Diesen Forschungen ist gemein, dass sie die Tierdarstellungen primär von ihrer Bedeutungsebene her wahrnehmen, um sie hinsichtlich ihrer Funktionen zu interpretieren. SCHAPIROS Input aus den 1960er Jahren wieder aufnehmend, möchte ich dafür plädieren, die ikonographische Analyse insbesondere damit zu ergänzen, die Darstellungsweisen, Darstellungsorte sowie Handlungsmuster der jeweiligen Tiere, die ‚Animal Agency‘, zu hinterfragen.¹¹

Eine anschauliche Grundlage hierfür bieten die romanischen Tierstühle, deren Gros italienischen Ursprungs ist und sich grob ins 11. und 12. Jahrhundert datieren lässt.¹² An drei ausgesuchten Bischofsstühlen – den Kathedren in Canosa, Parma und Bari – ist die spannungsgeladene Interferenz zwischen Tier und Mensch besonders evident. Das rührt daher, dass sich verschiedene Darstellungsmodi tierlicher Handlungskraft miteinander vergleichen lassen. Analog zu den Tierdarstellungen der Bauplastik – und dies ist von der Forschung bereits mehrfach hervorgehoben worden –, befinden sich die Tiere stets in einem reziproken Verhältnis zu den Menschen.¹³ Dieses Verhältnis ist häufig von gewaltsamen Szenen geprägt, in denen wehrlose menschliche Wesen kontrastreich den Pranken meist viel größerer Tiere gegenüberstehen. Der geläufige Motivtyp ist also nicht in der subversiven Macht zu finden, man denke zum Beispiel an winzige Tiere wie Wespen oder Mücken, denen mittelalterliche Quellen aufgrund ihrer Kleinheit eine schicksalhafte Handlungskraft zuschrieben,¹⁴ sondern in der schieren Größe, Kraft und Gewaltbereitschaft der jeweiligen Tierspezies.

Die auf mittelalterlichen Thronen des westlichen Abendlandes dargestellte Tierwelt konzentriert sich primär auf Nutztiere und exotische Tiere. Dazu zählen zuallererst Löwen, dann etwas seltener Pferde und schließlich Elefanten. Den mythologischen Wesen kommen tendenziell marginale Darstellungsweisen und Anbringungsorte zu, allerdings ein programmatisch ebenfalls sinnstiftender Stellenwert.

Despret 2013. Zum ebenfalls in diesen Diskurs gehörenden Begriff der ‚Assemblage‘ vgl. den Beitrag von Isabelle Schürch in diesem Band.

9 Zum Beispiel Tammen 2016; Olchawa 2020.

10 So etwa Angheben 2002/03; Trivellone 2008; Riccioni u. Perissinotto 2019.

11 Einen transdisziplinären Überblick zu ‚Agency‘-Konzepten in den ‚Human–Animal Studies‘ bieten Wirth, Laue, Kurth u. a. 2015, vgl. darin insbes. die Einführung von Kurth, Dornenzweig u. Wirth 2015.

12 Schubring 1900; Grabar 1954.

13 Dittmar 2015, S. 421; Pearson 2017, S. 2; vgl. bereits Delort 1984.

14 Nach der ‚Legenda aurea‘ und den Kaiserchroniken erkrankte Vespasian nach einer Wespenattacke im Gehirn. Vgl. auch den Herrscher Nimrod, in dessen Kopf eine Mücke eindrang, die zunächst zu Desorientierung und dann zum Tod führte; vgl. Lukaschek u. Waltenberger 2022, S. 219.

Die Tierdarstellungen teilen eine Gemeinsamkeit, die stark mit der Semantik des jeweiligen Stuhlobjekts verbunden ist: Nicht nur verkörpern die Tiere menschliche Qualitäten wie Stärke und gewaltsame Instinkte, sondern sie zeigen auch Dynamiken sozialer Distinktion und Machtverhältnisse an. Damit setzt das Motiv des Tragens bei Bischofsstühlen Löwe, Pferd und Elefant zweifach in Bezug zu menschlichen Handlungen:¹⁵ Zum einen werden sie als Träger der Stuhlbesitzer inszeniert, wobei ihnen eine ähnliche Rolle wie jene menschlicher und häufig im Portalkontext verorteter Atlantenfiguren bzw. Telamoni zukommt. Zum anderen ist die Handlung des tierlichen Tragens eng ans Reiten gekoppelt – eine fast ausschließlich menschliche und im Bereich der *nobilitas* verortete Handlung.¹⁶ Während Pferd und Elefant kraft ihrer körperlichen Physis auch als Lasttiere dargestellt und für den Menschen als solche zusätzlich statuserhöhend sind, verkörpert der Löwe als König der Tiere¹⁷ neben Gewalt und Kraft eine übermenschliche schützende Macht, die sich nicht zuletzt auch aus seiner heilsgeschichtlichen *virtus* als salomonischer Thronwächter nährt. Diese schützende Funktion wird besonders dann evident, wenn er zusätzlich als tragendes Wesen zum Einsatz kommt.

Die unterschiedlichen Funktionalisierungen und die ‚Agency‘ von Tieren, die auf Thronen als Träger inszeniert werden, möchte ich im Folgenden in drei Schritten analysieren: Erst gehe ich am Beispiel der Bischofsthronen in Canosa di Puglia und Parma auf das Motiv des Tragens ein. In einem zweiten Schritt wird mit dem sogenannten Eliasthron in Bari das Motiv des tierlichen Angriffs diskutiert. Im abschließenden Teil wird zusammengefasst, welche Erkenntnisse sich aus der handlungsspezifischen Herangehensweise ziehen lassen und welcher methodische Mehrwert sich daraus ergibt.

2 Das Motiv des Tragens am Beispiel der Bischofsthronen von Canosa und Parma

Die bischöfliche Kathedra in San Sabino in Canosa di Puglia (Abb. 1) befindet sich in der Apsis der Kirche, die bis zum Ableben von Erzbischof Urso im Jahr 1089 Bischofssitz des Bistums Canosa-Bari war.¹⁸ An die Amtszeit des Erzbischofs (1079–1089) erinnern zwei Inschriften, von denen die eine entlang der Innenseiten

15 Zur Anthropomorphisierung der Tiere aus literaturwissenschaftlicher Perspektive vgl. Glück 2021, S. 64–94.

16 Zur *nobilitas* als Differenzierungsmerkmal vgl. den Beitrag von Christian Kaiser in diesem Band.

17 Physiologus 1, S. 4f.

18 Die Verlegung erfolgt mit der Ernennung des Benediktinerabtes Elias durch Papst Urban II. Houben 1989, S. 130.



Abb. 1 | Canosa di Puglia, San Sabino, Bischofsthron, spätes 11. Jh. Foto: Antonino Tranchina.

der Lehnen verläuft,¹⁹ während die andere, Urso beim Namen nennend, an der linken Außenlehne angebracht worden ist.²⁰ Die Inschriften artikulieren sowohl die Pflichten als auch Rechte, die mit Ursos bischöflicher Macht einhergehen: *ex officio* bzw. als Inhaber der bischöflichen Kathedra Licht ins Dunkel zu bringen und seinen Platz auf dem ewigen Thron einzunehmen. Der marmorne Thron ist 200 cm hoch, 97 cm breit und 69,5 cm tief.²¹ Während der obere Teil aus grauem Marmor anikonisch ist, präsentiert sich der aus sechs weißen Marmorstücken zusammengesetzte untere Teil mit Tierfiguren, konkret verschiedenen Tierpaaren,

19 +P[RE]SVL VT ET[ER]NA[M] POST HAC POTIARE CATHE[DRAM] / Q[VO]D VOX EXTERIUS RES FERAT INTERIVS / Q[VO]D GERIS IN SP[EC]IE DA GESTES LUM[EN] VT IN RE / LVM[EN] CU[M] P[RE]STAS LVMINE NE CAREA//S. „Damit der Bischof den ewigen Thron nach diesem [Leben] erhält, wenn er die äußerliche Stimme zu den inneren Dingen trägt. Was Du [auch immer] hervorbringst, gib Licht, damit Du im Hellen handelst, wenn Du das Licht verleihst, so entbehrest Du nicht des Lichtes“. Alle Transkriptionen und Übersetzungen stammen hier und im Folgenden, wenn nicht anders vermerkt, von der Vf. Hier in Anlehnung an Dietl 2009, Bd. 2, S. 708.

20 + URSO P[RAE]CEP[TOR RO] /MOALDUS AD [HEC FU]/IT ACTOR +. „Romoaldus war der Ausführende [und] hat dies für Urso, den Auftraggeber [bzw. Konzepteur] gemacht.“ Für weitere Übersetzungsvorschläge vgl. Pierno 2017, S. 20; Petraglia 2012/13, S. 173–178; Menduni 2006, S. 217 und 226; Grabar 1954, S. 8.

21 Zu den Maßen vgl. Poeschke 1998, S. 99; Bertelli 2002, S. 241; Coden 2006, S. 422.

reich verziert. Da bislang keine petrographischen Analysen am Thron durchgeführt worden sind, konnte die in der Forschung kursierende These, der jetzige Thron sei ein Komposit aus zwei Phasen aus dem 11. Jahrhundert,²² weder bestätigt noch widerlegt werden. Meiner Meinung nach können allerdings neben der Materialität gerade die Tierdarstellungen zusammen mit den aus den Inschriften resultierenden Botschaften weitere wichtige Indizien liefern, um die Entstehung bzw. Auftraggeber der Kathedra genauer einzugrenzen.

Der kastenartige Thronszitz mit zwei Adlerreliefs an der Vorderseite liegt auf einer mit vier Löwenprotomen zur Trage ausgestalteten abakusähnlichen Platte, die zusätzlich mit ebenfalls reliefierten Sphingen und Greifen geschmückt ist. Diese wiederum wird von zwei frontal darunter stehenden vollplastisch ausgestalteten Elefanten getragen. Aufgrund der unterschiedlichen Größe und Lage der Figuren sowie der Gegenüberstellung von Relief und Rundplastik wird eine klare Hierarchie zum Ausdruck gebracht. Den reliefierten Tieren bzw. Tierabbreviaturen kommt vornehmlich eine Verweiskfunktion zu: Als Herrscher über die irdische und himmlische Tierwelt attestieren sie dem Thronbesitzer Macht über die belebte Natur. Anders präsentieren sich die beiden Elefanten, die als freistehende Figuren als einzige Tiere am Thron in Aktion gezeigt werden: Sie alleine tragen das gesamte Gewicht des Sitzes. Ihr Zaumzeug erinnert an die Gebände von Kriegeelefanten mit Turmaufbauten oder an das Paradesgeschirr von Elefanten bei Triumphzügen. Der auffallende Schmuck der Tiere passt jedenfalls zu ihrer schreitenden Bewegung, die durch das innere, jeweils gebeugte Knie angedeutet ist. Der ebenfalls nach vorn gerichtete Blick, durch die übergroßen Augen akzentuiert, korrespondiert mit der streng orthogonalen Ausrichtung der beiden Tiere. Die Rüssel der Canosiner Elefanten wirken gleichsam wie zusätzliche Stützen, die – gepaart mit der Last des Throns von oben – die beiden Dickhäuter umso kräftiger und solider wirken lassen. Grundsätzlich unterscheiden sich diese Elefanten von ihren zumindest stilistisch sehr ähnlichen Artgenossen auf elfenbeinernen Olifanten und Schachfiguren.²³ Dort werden die Elefanten meist zeichenhaft – obwohl teilweise als Lasttiere dargestellt – ohne körperliche Regung gezeigt. Als kirchenpolitische Zeitzeugin bzw. in ihrer Funktion als Stellvertreterin ihres bischöflichen Besitzers verweist die Canosiner Kathedra auf ihr Vorbild, die Kathedra in der Felsgrotte des Pilgerheiligtums in Monte Sant’Angelo. Im Bistum Monte Sant’Angelo-Siponto entwickelten sich, ähnlich wie in Canosa-Bari, Querelen um den Standort des Bischofssitzes.²⁴ Mit ihrer speziellen Elefanten-Ikonographie überwindet die Canosiner Kathedra den dortigen Thron allerdings gleich doppelt: Anstatt des kauernenden und vom Throngewicht heruntergedrückten Löwenpaares

22 Petraglia 2012/13, S. 168–179.

23 Vgl. Shalem 2004; Ogata 2017. Zur stilistischen Vergleichbarkeit bereits Grabar 1954, S. 32.

24 Nees 1999, S. 775.



Abb. 2 | Parma, Kathedrale,
Bischofsthron, um 1178.
Foto: Sabine Sommerer.

ruht die Canosiner Kathedra auf den zwei starken Dickhäutern, was bewirkt, dass dieser Thron ungleich höher wird, so dass selbst eine sitzende Person mit einer Körpergröße von 180 cm mit den Füßen nicht mehr den Boden berühren kann.

In vielschichtiger Weise kommt das Motiv des Tragens auch am Bischofsthron zur Sprache, den Benedetto Antelami um 1178 für die Kathedrale Santa Maria Assunta in Parma schuf (Abb. 2). Die Kathedra steht versteckt im Scheitel der erhöhten und seit dem mittleren 16. Jahrhundert von einem Gitter abgeschlossenen Chorapsis. Bei ihrer Entstehung bildete sie einen wichtigen Bestandteil der Ausstattung im sogenannten *coro inferiore*, dem östlichen Bereich des auch *paradiso* genannten Presbyteriums.²⁵ Ich habe vorgeschlagen, die Kathedra – zusammen

²⁵ Vgl. die Rekonstruktion von Tonelli 2006, S. 57, Abb. 4 und 6; vgl. auch Calzona 2005, S. 190 mit Anm. 25.

mit anderen liturgischen Ausstattungsstücken der Kathedrale – der Initiative Bischof Bernardos II. († 1194) zuzuschreiben.²⁶ Mit der Kanzel und dem Hauptaltar haben sich davon noch einige Stücke in situ erhalten, mit der Kreuzabnahme auch datierte und von Antelami signierte Fragmente.²⁷ 1170 von Alexander III. zum Bischof ernannt, war Bernardo II. der erste Bischof seit dem 11. Jahrhundert, der den fürstbischöflichen Titel *episcopus Parmensis [...] comes civitatis pro imperatore* erhielt.²⁸ Er blieb 24 Jahre ‚im Sattel‘ und konnte die Oberherrschaft über Parma bis zu seinem Tod im Jahr 1194 halten. In seiner vergleichsweise langen Amtszeit hatte er sich durch prominente Stiftungen in der Kathedrale, so der Renovierung des Presbyteriums und dessen liturgischer Neuausstattung, sowie mit der Erweiterung des Bischofspalastes ein Denkmal gesetzt.²⁹

Die Kathedra setzt sich aus vier Teilen aus *breccia veronese* zusammen, dem charakteristisch zweifarbigen, rot-weißen Marmor, aus dem zum Beispiel auch das benachbarte Baptisterium in Parma gefertigt ist: Zu den vier Teilen zählen eine meterbreite rote Sitzbank, eine rote Rückwand sowie zwei weiße Armlehnen, die mit einem auffallenden Figureschmuck dekoriert sind. Die Stuhlwangen der Parmenser Kathedra sind symmetrisch gestaltet und messen in der Höhe 103 cm, in der Tiefe 80 cm und in der Breite jeweils 18 cm.³⁰ Je eine Reliefplatte, 45 cm hoch, 60 cm breit und 10 cm tief,³¹ bildet das Hauptstück dieser Wangen. Diese Platten berühren dreiseitig, d. h. mit der oberen, unteren und vorderen Kante, jeweils eine vollplastische Figur: Zuerst liegen zwei Löwinnen auf einem niedrigen, quadratischen Sockel mit wulstigem Profil. Sie werden sichtlich erdrückt von der auf ihnen liegenden Last und jegliche Regung scheint ihnen verunmöglicht. Selbst ihre fleischigen Ohren werden vom darauf balancierenden Atlanten derart niedergedrückt, dass sich um Augen und Nase Falten bilden. Während also die Last des Atlanten durchaus eine Reaktion im Tonus der Tierkörper hervorruft, scheint die viel größere Relieftafel dahinter kaum Gewicht zu übertragen.³² Die beiden auf den Armrasten liegenden Löwen ähneln in Größe, Haltung und ihrer langgezogenen Gestalt den liegenden Löwinnen. Da sie keine Last tragen, halten sie ihre Köpfe leicht erhoben und nach außen gedreht und blicken mit wachen Augen und gerunzelter Stirn in den Kirchenraum. Von den liegenden Löwinnen hinauf zu den Löwen lässt sich demnach eine gesteigerte Dynamik feststellen bzw.

²⁶ Sommerer 2021.

²⁷ Calzona 2005, S. 204f.; Luchterhandt 2009, S. 499–503; Tonelli 2006, S. 52f.

²⁸ Bertolini 1967; Pelicelli 1936, S. 165–172, insbes. S. 168.

²⁹ Vgl. Bertolini 1967; Parker 2015, S. 1012; Schulz 1982, S. 313, Anm. 50.

³⁰ Zu den Maßen der Armlehnen siehe Zanichelli 1990, S. 370.

³¹ Zu den Maßen der Reliefplatten siehe Quintavalle 1974.

³² Vielmehr scheint das sanft nuancierte Hohlkreuz der horizontalen Lage des Löwenweibchens geschuldet.

umgekehrt die Kräftewirkung der Last logisch nachvollziehen: Je weiter unten die Figur, desto kleiner scheint ihr Bewegungsspielraum.

Von dieser Dynamik ausgenommen sind die beiden seitlichen Reliefplatten, deren Ikonographie auf den ersten Blick eher ungewöhnlich scheint. Im rechten Thronrelief ist ein Reiter dargestellt (Abb. 3), der gerade im Begriff ist, einen Drachen zu erlegen und gemeinhin als heiliger Georg interpretiert wird.³³ Die linke Tafel (Abb. 4) zeigt einen zweiten, rücklings vom Pferd fallenden Reiter – den heiligen Paulus.³⁴ Auffällig kontrastiert die Haltung der Pferde die Handlung bzw. im Fall von Paulus die Schwierigkeiten der Reiter. Im rechten Relief scheint der Höhepunkt der Handlung bereits erreicht, denn als Folge des göttlichen Blitzes schlägt es Paulus, hier mit exaltierter Gestik, aus dem Sattel. Die Momentaufnahmen sind nicht in narrative Sequenzen eingebunden, sondern isoliert, was die emblematische Wirkung der Reiterreliefs verstärkt.

Die Haltung bzw. Rolle der beiden Pferde akzentuiert die dem Sitzobjekt primär anhaftende Handlung, das Sitzen. Dies geschieht mittels weiterer Kontraste: Nicht nur weisen die beiden Bildreliefs eine auffallend gegensätzliche Dynamik auf; kontrastreich ist auch der ruhige Passgang der Pferde. Ihre Beine stehen fest auf dem Boden, nur der jeweils näher am Reliefgrund liegende Vorderlauf ist auf Rumpfhöhe angehoben. Dies scheint nicht so recht zu den dargestellten Aktionen zu passen. Vielmehr nehmen die beiden Reittiere die Haltung antiker Reiterstandbilder ein.³⁵ Es ist bemerkenswert, dass beide Reiterreliefs am Bischofsstuhl in Parma Pferde in derselben Haltung zeigen. Gerade diese Doppelung verstärkt die von den Pferden ausgehende distinktive Semantik des Throns.

Anders als der Stuhl sind die beiden Pferde mehr als nur gegenwärtiges Statussymbol. Einerseits manifestieren sie die *nobilitas* und *distinctio* des Besitzers, indem sie kundtun, dass derjenige, der auf dem hohen Ross sitzt, sich von der Masse heraushebt. Andererseits vermögen sie mittels der Gegenüberstellung mit warnender Funktion zum Ausdruck zu bringen, dass jener auch tief fallen kann. In ähnlicher Weise übernehmen bei unserem nächsten Beispiel in Bari zwei Löwinen diese warnende Funktion, indem sie die Konsequenzen falschen Verhaltens vor Augen führen. Auf der Paulustafel löst sich die Bindung zwischen Reiter und Pferd und es kommt zur ‚Entthronisation‘. Meines Erachtens liegt genau in dieser ‚Entthronisation‘ des Reiters der Schlüssel zum Verständnis und zur (Be-)Deutung der Reiterreliefs.

33 Grabar 1954, S. 17, sah in der Figur eine ritterliche Tugend. Vgl. Poeschke 1998, S. 88; Dieltz 2009, Bd. 2, S. 832; Braunfels 1968, S. 378–380.

34 In der Skulptur des frühen 13. Jhs. werden Einzelszenen mit einem vom Pferd stürzenden Reiter oder Ritter meist als das Laster der *superbia* angesprochen. Eine Ausnahme lässt sich in Reims finden; Kurmann 1980, S. 123 mit Abb. 1.

35 Vgl. Reinle 1969, S. 24–26.

Abb. 3 | Parma,
Kathedrale, Bischofs-
thron, um 1178,
Detail: seitliches Relief
der rechten Armlehne
mit dem hl. Georg.
Foto: Carlo Vannini,
© Franco Maria Ricci
Editore, Fabbricerie
della Basilica Catted-
rale di Parma.



Abb. 4 | Parma,
Kathedrale, Bischofs-
thron, um 1178,
Detail: seitliches Relief
der linken Armlehne
mit dem hl. Paulus.
Foto: Carlo Vannini,
© Franco Maria Ricci
Editore, Fabbricerie
della Basilica Catted-
rale di Parma.



Die auffällige Wiederholung des Akts des Sitzens muss als distinktives wie auch als herrschaftliches Zeichen der *auctoritas* eine zentrale Rolle gespielt haben. So überträgt sich die von den heilsgeschichtlichen Reiterfiguren ausgehende Aura auf den Besitzer der Kathedra, den Bischof, und erhöht dessen irdisches Amt. Als Inhaber des bischöflichen Sitzes handelt er nicht nur als legitimierter Herrscher, sondern auch als Nachfolger der Apostel und Christi. In diesen Sitzbildern wird die Macht des Besitzers ganz explizit zum Ausdruck gebracht. Als irdischer Vertreter Christi sitzt der Bischof auf seiner Kathedra und fungiert *ex cathedra* als dessen Sprachrohr. Die göttliche *virtus* ist in den Reiterbildern in direkter Konsequenz wahrnehmbar: Durch das Motiv des Sitzens verdoppelt und dadurch akzentuiert, kommt sie in den beiden unterschiedlichen Auswirkungen der göttlichen Kraft – Triumph und Fall – zum Ausdruck.

3 Das Motiv des tierlichen Angriffs am Eliasthron von Bari

Im Gegensatz zu den Kathedren von Canosa und Parma wurde der Bischofsthron von San Nicola in Bari (Abb. 5) so konzipiert, dass er in der Raummitte platziert und rundherum betrachtet werden konnte.³⁶ Laut einer Inschrift auf der obersten Stufe des Presbyteriums war Abt Eustasius (1105–1123) für die Innenausstattung von San Nicola und damit höchstwahrscheinlich auch für die Kathedra verantwortlich.³⁷ Er inszenierte die Kathedra als Memorialobjekt, um seinen berühmten Vorgänger Elias, Erzbischof von Bari und Canosa von 1089 bis zu seinem Tod im Jahr 1105, präsent zu halten.³⁸

Der Thron ist aus einem einzigen Marmorblock geschaffen, für den vermutet wurde, dass es sich um eine antike Säulenspolie handle.³⁹ Dies bedingt eine sehr hohe Kunstfertigkeit, die sich auch in Details wie den vollplastisch skulptierten Trägerfiguren, den durchbrochenen transennenartigen Armlehnen oder der geringen Plattentiefe der Rückenlehne äußert und dem Thron eine fragile Leichtigkeit verleiht. In der Höhe misst die Kathedra 134 cm, in der Breite 79 cm und in der Tiefe 60 cm – ihre Maße entsprechen damit dem typologisch und strukturell

³⁶ Aceto 2009, S. 132–143; Dorin 2008, S. 29–52; Coden 2006, S. 455 f.; Belli D’Elia 2003, S. 111 f., 123; Nees 1999; Poeschke 1998, S. 102–104; Belli D’Elia 1981; dies. 1980, S. 218 f.; dies. 1974. Zur Datierung vgl. Silvestro 2001, S. 119–126; Poeschke 1998, S. 103 f.; Belli D’Elia 2003, S. 112.

³⁷ [...] *quod pater Eustasius sic decorando regit*. Coden 2006, S. 458.

³⁸ Eine Inschrift auf der nach unten hin abschließenden Rahmung des Throns lässt Elias auf dem Thron sitzend imaginieren: *Inclitvs atque bonvs sedet hac in sede patronvs presvl barinvs Helias et canvsinvs*. „Der illustre und gute Schutzherr Elias, Bischof von Bari und Canosa, sitzt auf diesem Sitz.“ Transkription nach Poeschke 1998, S. 103.

³⁹ Coden 2006, S. 412–414.

sehr ähnlichen Thron in Monte Sant'Angelo, der als Prototyp der für Apulien so typischen Pfostenthronen gilt.⁴⁰

Florale und tierliche Dekorationsformen bestimmen die Ornamentik des Throns in Bari, die lediglich die eingetieften Flächen der Rückenlehnen ausspart.⁴¹ Der obere Teil der Kathedra ist hauptsächlich anikonisch gestaltet, abgesehen von den sechs reliefierten Tieren, die das Rautenband der Sitzfront zieren. Diese sechs Tiere, darunter Greif, Löwe, Sphinx und Adler, stehen sich jeweils als Paar gegenüber, schauen sich an und entsprechen ikonographisch den reliefierten Tieren auf der Kathedra in Canosa.⁴²

Der untere Teil der Kathedra, d. h. der Thronsockel mit einer eindrucklichen Ansammlung von tierlichen und menschlichen Figuren, stellt neben der Rundumansicht ein weiteres Merkmal dar, das diesen Thron auszeichnet. Im Vergleich zur Parmenser Kathedra sind die Figuren weniger mit dem Sitz verbunden, sondern freistehend und exaltiert dargestellt. Die aus diesen lebhaft bewegten Figuren resultierende theatralische Dramatik des Eliasthrons wird bei den beiden äußeren Atlanten besonders evident. Auf ihnen scheint das eigentliche Gewicht zumindest der vorderen Sitzhälfte zu lasten. Von dieser immensen Last fast erdrückt und buchstäblich in die Knie gezwungen, vermögen sie nicht mehr wie die mittlere Person – ein Pilger⁴³ – aufrecht und auf beiden Beinen zu stehen. Wenig Interesse fand in der Forschung bislang das Zusammenspiel zwischen diesen menschlichen und tierlichen Figuren an der Thronhinterseite. Was von vorne noch nicht zu sehen ist, offenbart sich beim Umschreiten des Throns an dessen Rückseite, konkret in den Räumen zwischen den freistehenden Pfeilern unterhalb des Thronsitzes (Abb. 6): Von dort droht Lebensgefahr in Form von zwei Löwinnen, die aus dem Innern des Throns von hinten auf zwei am Boden liegende, männliche Figuren stürzen, für die jegliche Hoffnung verloren scheint. Die beiden Gefallenen, die aufgrund ihrer Physiognomie, Frisur und nackten Oberkörper den beiden Lastenträgern an der Thronvorderseite ähneln und vor lauter Erschöpfung und angesichts ihres bevorstehenden Todes ihre Zungen herausstrecken, sind offensichtlich nicht mehr in der Lage, die schwere Last des Stuhls zu tragen. Mit letzter Kraft versuchen sie, den bedrohlichen Löwinnen zu entkommen und an den Pfeilerstützen des Throns Halt zu finden.

⁴⁰ Ebd., S. 422, 455; Maße der Kathedra in Monte Sant'Angelo: H 134 cm; B 83 cm; T 60 cm. Zur Typologie der Pfostenthronen vgl. Wackernagel 1908; Grabar 1954; Bertelli 2016.

⁴¹ Eine Ausnahme bilden die Schrägleisten der Rückenlehneninnenseite, die ebenfalls dekoriert sind und ein im Vergleich wesentlich weniger elaboriertes Blattmuster aufweisen.

⁴² Wackernagel 1911, S. 41: Wasservogel; Dorin 2008, S. 29: *pelican and calf*.

⁴³ Zur Identifizierung dieser rätselhaften Figur vgl. Grabar 1954, S. 12 f.: „commandement du chef, Oriental, Arabe, Turc (Seldjouk)“; Belli d'Elia 1980, S. 219: „pelegrino, autore stesso“; Dorin 2008, S. 42–49: „muslim“.



Abb. 5 | Bari, San Nicola, Chorraum, Bischofs-
thron, vor 1123, Vorderseite. Foto: Giulia Anna
Bianca Bordi.



Abb. 6 | Bari, San Nicola, Chorraum, Kathedra,
vor 1123, Rückseite. Foto: Giulia Anna
Bianca Bordi.

Wie auch die reliefierten Tierpaare auf der Thronvorderseite verweisen die Löwinnen auf die Kathedra von Canosa, wo ebenfalls die Löwenmännchen an der Vorderseite, die Löwenweibchen hingegen im hinteren Thronbereich zu finden sind. Anders als dort sind die Tiere des Eliasthrons aber vollplastisch als Ganzkörperfiguren gestaltet und aktiver Teil einer Handlung. Diese ist beim Löwenpaar unterhalb des Suppedaneums eher verhalten: Mit zurückgelegter Mähne kauern die im Vergleich zu den Löwenweibchen nur etwa ein Drittel so großen Tiere mit wachem Blick in lauernder Haltung, erwecken aber einen friedlichen und gutmütigen Eindruck. Die Löwenweibchen auf der Thronrückseite hingegen wirken schon in ihrer übernatürlichen Größe äußerst bedrohlich, was sich durch ihren Angriff auf die hilf- und wehrlos am Boden liegenden Menschen noch steigert. Wie oben beschrieben, führen die Löwenweibchen in aller Deutlichkeit vor, was passiert, wenn die Atlanten ihren Dienst an der Kathedra versagen. Als eigentliche Thronwächterinnen strafen die beiden Löwinnen jene, die der Autorität ihre Loyalität und Unterstützung verweigern. So visualisieren die den eigentlichen Sitz und metonymisch auch das Bistum als Institution tragenden Figuren ihre eigene stützende Funktion selbstreferenziell. Als Garanten für das Gute schützen und

unterstützen sie den Bischof und Schutzherrn über Bari und Canosa. Damit werden die Löwinnen zu Thronwächterinnen über Elias' Amt und Memoria.

4 Schlussfolgerungen: Zur Performanz und Funktion der Tiere

Wie gezeigt, spannt sich zwischen Stühlen und Tieren ein komplexes Bezugssystem auf. Die Verbindung zwischen den Tieren als abgebildeten wie realen Trägerfiguren und der Funktion des jeweiligen Stuhls findet sich bei allen gezeigten Kathedren. Anhand der handlungsspezifischen Analyse der Tiere können bezüglich der Funktion und Medialität dieser bislang als reine Herrschaftszeichen verstandenen und unterkomplex behandelten Tierstühle differenzierte Erkenntnisse gewonnen werden. Nicht zuletzt ermöglicht es der Blickwinkel der ‚Animal Agency‘, auch Unklarheiten in der Entstehungsgeschichte der Stuhlartefakte zu klären. Wichtige Einsichten in der tierlichen Analyse ergeben sich zudem bezüglich der Gegenüberstellung der reliefierten, vornehmlich als applizierte Verweisbilder fungierenden und den vollplastisch, aktiv handelnden Tierdarstellungen.

Bei der Kathedra von Canosa untermauern die seitlichen, reliefierten Tierpaare die gnadenbringende Prophezeiung und garantieren, zusammen mit der die Innenlehne des Throns umlaufenden Inschrift, das ewige Leben durch die Entfaltung des Lichts bzw. die vom Licht des Gerechten gelenkten Taten Bischof Ursos. Auf die Handlungsmacht des Besitzers beziehen sich auch die vollplastisch gestalteten Elefanten, die anstelle der sonst üblichen *Howdah* den Sitz auf ihrem Rücken tragen und somit als Stuhlbeine fungieren.⁴⁴ Als solche handelt es sich bei den Elefanten nicht um auf dem Stuhl applizierte Bilder, denn die Tiergestalten substituieren die Stuhlbeine vollständig. Erst dadurch kann der dynamische Eindruck entstehen, als wäre der Stuhl und mit ihm der darauf sitzende Bischof in Bewegung. Zusätzlich spiegeln die beiden Elefanten durch ihre neuartige Ikonographie Größe und Macht wider, indem sie sich vom analogen Prototyp in Monte Sant'Angelo mit den zwei dort kauern den Löwen aktiv abheben. Strukturell, ikonographisch wie auch anhand der Tierdarstellungen und -handlungen wird damit höchst plausibel, dass der im mittleren 11. Jahrhundert entstandene Sitzcorpus der Bischofskathedra während Ursos Ära oder kurz nach seinem Ableben 1089 mit der Abakusplatte und den Elefanten erweitert worden ist. Zusätzlich untermauern die reliefierten wie vollplastischen Tierdarstellungen die Botschaft der Inschriften. Damit korreliert das Canosiner Kathedrakomposit als in Stein manifestierter Stellvertreter des Erzbischofs vor Ort bzw. in dessen

⁴⁴ Grabar 1954; Pace 2001, S. 92; Calò 2015, S. 62.

Kathedralsitz mit den kirchenpolitischen Entwicklungen bzw. dem persönlichen Aufstieg des Erzbischofs.

In Parma wies Antelami den tierlichen Lastenträgern ganz unterschiedliche Rollen zu, wiederum begleitet von einer Varianz zwischen Zwei- und Dreidimensionalität. So operieren die dreidimensional skulptierten Löwinnen, Löwen und Atlanten eher auf einer sensuell-haptischen Ebene und bringen die zu tragende Last primär visuell zum Ausdruck. Demgegenüber öffnen die Bildfelder mit den Reiterreliefs eine kirchlich-politische und damit eine mit der Semantik des Throns eng verbundene Bedeutungsebene und verweisen auf die Herrschaftsmacht des Bischofs sowie auf dessen Doppelkapazität als geistlicher und weltlicher Würdenträger. In der Gegenüberstellung kontrastreicher Handlungen von Pferd und Reiter wird in den Reiterreliefs das Moment des Sitzens akzentuiert, was einerseits mit der dem Sitzartefakt primär anhaftenden Handlung – dem Thronen – einhergeht, und andererseits das privilegierte Reiten von Amtsträgern bzw. die herrschaftlichen Werte wie *distinctio*, *nobilitas* und *auctoritas* auf den jeweiligen Besitzer des Stuhls übertragen.

Bei der allansichtigen Kathedra in Bari entrollt sich mit den Tieren eine Narration, die nur beim Umschreiten des Throns wahrgenommen werden kann. Der gegensätzlichen Haltung und Aktivität bzw. Gewaltbereitschaft des Löwen- und des Löwinnenpaars entspringt eine Spannung, die für die Deutung und Funktion der Kathedra sinnstiftend ist und die zugleich die Funktion des Throns widerspiegelt: Die Tierreliefs auf dem Rahmen der Sitzvorderseite verweisen wie auch die Inschriften auf Thron und Treppe auf den Auftraggeber und Elias' Nachfolger Euastadius, den inschriftlich belegten ‚Concepteur‘⁴⁵ der Innenausstattung von San Nicola. Dessen Ambitionen zur Visualisierung und Erhaltung von Elias' Memoria lassen sich einerseits als Antwort auf den Legitimationszwang seiner eigenen rechtmäßigen Nachfolge verstehen. Andererseits soll der Thron dazu dienen, die Erinnerung an den Besitzer, Erzbischof Elias, präsent zu halten und das Prestige von San Nicola als hochkarätige Pilgerstätte und als Konzilsort aufrechtzuerhalten. Diese Garantie verkörpern die beiden Löwinnen an der Rückseite des Throns durch ihre gewaltsame Aktivität, die unmittelbar vor Augen führt, mit welchen Konsequenzen bei Illoyalität zu rechnen ist. Anders als bei der Kathedra in Canosa wird auf den Bischofsstuhl in Monte Sant'Angelo nicht durch eine ikonographische Überhöhung (tragende Elefanten statt kauern den Löwen) Bezug genommen, sondern durch die künstlerisch viel anspruchsvollere Verlebendigung der Skulptur. Die Löwinnen scheinen ihre materielle Verbundenheit mit dem Thronkörper nahezu aufzugeben, was ihre Handlungsmacht direkt visualisiert.

45 Zum ‚Concepteur‘ als Entwerfer vgl. Brenk 1994.

Wie gezeigt wurde, kommen den in den Stein gehauenen Tierfiguren Funktionen zu, die über starre symbolische Referenzen bloßen ‚Tierschmucks‘ hinausgehen und die nur durch eine präzise Analyse der Inszenierung der Tiere und ihrer jeweiligen Handlungen zu verstehen sind. Auf jeweils besondere Weise wird auf den untersuchten Kathedren das Verhältnis zwischen Tier und Mensch visualisiert, wobei die tierliche Körperlichkeit einerseits durch den Vergleich ihrer jeweiligen Größe und Kraft imposant zum Ausdruck gebracht wird, andererseits durch die tierlichen Handlungen wie das Tragen, Unterstützen bzw. Schützen des Stuhlbesitzers, hier des Bischofs und seines bischöflichen Amtes. Es scheint dabei ein spannungsgeladener Kontrast auf zwischen den effektiv und lebendig inszenierten Handlungen der Tiere und der für die Ewigkeit geschaffenen, skulptierten ‚Versteinerung‘ durch die jeweiligen Throne sowie deren Bedeutung als skulptierte Stellvertreter des bischöflichen Amtes. Darüber hinaus geht von den tragenden Tieren und ihrem materiellen wie programmatischen Bezug zum Stuhlfaktum eine körperliche Affordanz aus, die sie als skulpturale Handlungsträger gegenüber jenen anderer Gattungen wie der Malerei, Textilien, Toreutik oder auch Elfenbeinarbeiten etc. auszeichnet.

Literaturverzeichnis

Quellen

Physiologus. Griechisch/Deutsch. Hrsg. v. Otto Schönberger. Stuttgart 2001.

Forschungsliteratur

- Aceto, Francesco:** La cattedra dell'abate Elia. Dalla memoria alla storia. In: Arturo Quintavalle (Hg.): Medioevo. Immagine e memoria (I convegni di Parma 11). Mailand 2009, S. 132–143.
- Angheben, Marcello:** Les animaux stylés des églises romanes apuliennes. Étude iconographique. In: *Arte medievale* N. S. 1/2 (2002/03), S. 97–117.
- Baschet, Jérôme:** Introduction: l'image-objet. In: Ders. u. Jean-Claude Schmitt (Hgg.): *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris 1996, S. 7–26.
- Baschet, Jérôme, Jean-Claude Bonne u. Pierre-Olivier Dittmar:** Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté. In: *Images Re-vues* 3 (2012), S. 1–29.
- Belli D'Elia, Pina:** La Cattedra dell'abate Elia. Precisazioni sul Romanico pugliese. In: *Bollettino d'Arte* 59 (1974), S. 1–17.
- Belli D'Elia, Pina:** Le cattedre. In: Dies., Maria Stella Calò Mariani, Cosimo Damiano Fonseca u. a.: *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*. Saggi. Mailand 1980, S. 217–219.
- Belli D'Elia, Pina:** *Puglia romanica*. Mailand 2003.

- Belli D'Elia, Pina u. Michele D'Elia:** Aggiunte tranesi al Maestro della Cattedra di Elia. Nuove precisazioni sul romanico pugliese. In: Luciano Tamburini u. Cecilia Giudici Servetti (Hgg.): Studi e ricerche di storia dell'arte. In memoria di Luigi Mallé. Turin 1981, S. 49–60.
- Bernheimer, Richard:** Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive. München 1931.
- Bertelli, Gioia (Hg.):** Le diocesi della Puglia Centro-Settentrionale (Corpus della scultura altomedievale 15). Spoleto 2002.
- Bertelli, Gioia:** Acceptus e magister David a Siponto. Nuove acquisizioni e alcune riflessioni. In: Mattia Guidetti u. Sara Mondini (Hgg.): «A mari usque ad mare». Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India. Scritti in memoria di Gianclaudio Macchiarella (Eurasia-tica 4). Venedig 2016, S. 63–71.
- Bertolini, Paolo:** Bernardo. In: Dizionario biografico degli italiani, Bd. 9 (1967). [http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/bernardo_(Dizionario-Biografico)/) (Zugriff: 29.08.2023).
- Braunfels, Sigrid:** Georg. In: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 2 (1968), S. 366–390.
- Brenk, Beat:** Der Concepteur und sein Adressat oder: die Verhüllung der Botschaft. In: Joachim Heinzle (Hg.): Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Frankfurt a. M. 1994, S. 431–450.
- Colò, Francesco:** L'elefante imperiale tra Bisanzio e l'Occidente. Un'iconografia anti-bizantina nella cattedrale di Trani. In: Porphyra 23 (2015), S. 37–86.
- Calzona, Arturo:** Lo spazio presbiteriale dal tempo dell'Antelami fino al 1417. In: Arturo Carlo Quintavalle (Hg.): Basilica Cattedrale di Parma. Novecento anni di arte, storia, fede. Parma 2005, S. 185–209.
- Camille, Michael:** Image on the Edge. The Margins of Medieval Art. London 1992.
- Coden, Fabio:** Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI–XIII sec.). Padua 2006.
- Cordez, Philippe:** Kunsthistorische Objektwissenschaft und Mittelalter-Studien. Überblick zu den Habilitationsschriften, 2022. <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/7681/> (Zugriff: 29.08.2023).
- Cordez, Philippe, Romana Kaske, Julia Saviello u. a.:** The Properties of Objects. Walt Disney's Fantasia. In: Dies. (Hgg.): Object Fantasies. Experience & Creation (Object Studies in Art History 1). Berlin 2018, S. 7–17.
- Dale, Thomas:** Rezension zu: Meyer Schapiro: Romanesque Architectural Sculpture. The Charles Eliot Norton Lectures. Edited with an Introduction by Linda Seidel, Chicago 2006. In: Art Bulletin 90/1 (2008), S. 126–130.
- Delort, Robert:** Les animaux en Occident du X^e au XVI^e siècle. In: Francis Cerdan (Hg.): Le monde animal et ses représentations au Moyen-Âge (XI^e–XV^e siècles). Actes du XV^eme Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public. Toulouse 1984, S. 11–45.
- Despret, Vinciane:** From Secret Agents to Interagency. In: History and Theory 52 (2013), S. 29–44.
- Dietl, Albert:** Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens. 4 Bde. München 2009.
- Dittmar, Pierre-Olivier:** Performances symboliques et non symboliques des images animales. In: Alain Dierkens, Gil Bartholeyns u. Thomas Golsenne (Hgg.): La performance des images. Connaissance et reconnaissance des ressources et des recherches sur les images occidentales. Brüssel 2010, S. 59–70.

- Dittmar, Pierre-Olivier:** L'animal, l'humain et les images. In: Ders. u. Jérôme Baschet (Hgg.): *Les images dans l'occident médiéval* (L'atelier du médiéviste 14). Turnhout 2015, S. 421–432.
- Dorin, Rowan W.:** The Mystery of the Marble Man and His Hat. A Reconsideration of the Bari Episcopal Throne. In: *Florilegium* 25 (2008), S. 29–52.
- Gell, Alfred:** *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford 1998.
- Glück, Jan:** Animal homificans. Normativität von Natur und Autorisierung des Politischen in der europäischen Tierepik des Mittelalters (Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft 104). Heidelberg 2021.
- Grabar, André:** Trônes épiscopaux du XIème et XIIème siècle en Italie Méridionale. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 16 (1954), S. 7–52.
- Grossmann, Georg Ulrich u. Petra Krutisch (Hgg.):** The Challenge of the Object. Die Herausforderung des Objekts. 33rd Congress of the International Committee of the History of Art (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Wissenschaftlicher Beiband 32). Nürnberg 2013.
- Hassig, Debra:** *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*. Cambridge 1995.
- Higgs Strickland, Debra:** Animal Iconography. In: Colum Hourihane (Hg.): *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. London 2017, S. 504–517.
- Houben, Hubert:** Il papato, i Normanni e la nuova organizzazione ecclesiastica della Puglia e della Basilicata. In: Ders. (Hg.): *Tra Roma e Palermo* (Pubblicazioni del Dipartimento di Studi Storici dal Medioevo all'Età Contemporanea 8). Galatina 1989, S. 121–135.
- Janson, Horst W.:** *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance* (Studies of the Warburg Institute 20). London 1952.
- Klingender, Francis D.:** *Animals in Art and Thought to the End of the Middle Ages*. London 1971.
- Kurmann, Peter:** Un haut-relief inédit de la cathédrale de Reims. La prédication de Saint-Paul 1980. In: *Congrès archéologique* 135 (1980), S. 122–133.
- Kurth, Markus, Katharina Dornenzweig u. Sven Wirth:** Handeln nichtmenschliche Tiere? Eine Einführung in die Forschung zu tierlicher Agency. In: Wirth, Laue, Kurth u. a. 2015, S. 7–42.
- Luchterhandt, Manfred:** *Die Kathedrale von Parma. Architektur und Skulptur im Zeitalter von Reichskirche und Kommunenbildung*. München 2009.
- Lukaschek, Kathrin u. Michael Waltenberger:** Tierepische Herrschaftskrisen. Füchsische Bedrohungen der politischen Ordnung im ‚Roman de Renart‘, im ‚Reinhart Fuchs‘ und bei Philipp von Novara. In: Dies. u. Maximilian Wick (Hgg.): *Die Zeit der sprachbegabten Tiere. Ordnung, Varianz und Geschichtlichkeit (in) der Tierepik* (Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung 11). Oldenburg 2022, S. 191–224. <https://ojs.uni-oldenburg.de/ojs/index.php/bme/article/view/171/187> (Zugriff: 29.08.2023).
- Menduni, Michele:** I Prevosti e Ordinari di Canosa in età medievale e moderna. In: Liana Bertoldi Lenoci (Hg.): *Canosa. Ricerche Storiche* 2006. Atti del Convegno di Studio (10–12 febbraio 2006). Martina Franca 2006, S. 217–272.
- Nees, Lawrence:** Forging Monumental Memories in the Early Twelfth Century. In: Reinink Wessel u. Jeroen Stumpel (Hgg.): *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art Held in Amsterdam*,

- 1–7 September 1996. Dordrecht 1999, S. 773–782.
- Ogata, Kiwako:** *Elephant in Antiquity and the Middle Ages*. Diss. Université Libre de Bruxelles 2017.
- Olchawa, Joanna (Hg.):** *Löwe, Wölfin, Greif. Monumentale Tierbronzen im Mittelalter (Object Studies in Art History 4)*. Berlin 2020.
- Olson, Vibeke:** Rezension zu: Meyer Schapiro: *Romanesque Architectural Sculpture. The Charles Eliot Norton Lectures*. Edited with an Introduction by Linda Seidel, Chicago 2006. In: *sehепunkte 7* (2007). <http://www.sehepunkte.de/2007/12/12504.html> (Zugriff: 29.08.2023).
- Pace, Valentino:** *La Campania*. In: Mario d’Onofrio (Hg.): *La scultura d’età normanna tra Inghilterra e Terrasanta*. Rom 2001, S. 71–104.
- Parker, Elizabeth C.:** *The Politics of the Tunic in Antelami’s Deposition in Parma*. In: *Speculum 90* (2015), S. 995–1018.
- Pastoureau, Michel:** *La bestiaire héraldique au Moyen Âge*. In: *Positions des thèses soutenues par les élèves pour obtenir le diplôme d’archiviste-paléographe*. Paris 1972, S. 143–154.
- Pastoureau, Michel:** *Quel est le roi des animaux?* In: Francis Cerdan (Hg.): *Le monde animal et ses représentations au Moyen-Âge (XI^e–XV^e siècles)*. Actes du XV^{ème} Congrès de la Société des historiens médiévistes de l’enseignement supérieur public. Toulouse 1984, S. 133–142.
- Pastoureau, Michel:** *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris 2011.
- Pearson, Chris:** *History and Animal Agencies*. In: Linda Kalof (Hg.): *The Oxford Handbook of Animal Studies*. New York 2017, S. 240–257.
- Pelicelli, Nestore:** *I vescovi della Chiesa parmense*. Bd. 1. Parma 1936.
- Petraglia, Marisa:** *La cattedrale di San Sabino a Canosa*. Diss. Sapienza, Università di Roma 2012/13. <https://docplayer.it/115813243-La-cattedrale-di-san-sabino-a-canosa.html> (Zugriff: 29.08.23).
- Pierno, Marida:** *Artisti nella Puglia centro-settentrionale tra XI e XIII secolo*. *Produzione artistica tra stile, identità ed autocoscienza*. In: *Venezia Arti 26* (2017), S. 17–35.
- Poeschke, Joachim:** *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*. Bd. 1: *Romanik*. München 1998.
- Quintavalle, Arturo Carlo:** *Cattedra vescovile (Benedetto Antelami)*. In: Ders.: *La Cattedrale di Parma e il romanico europeo*. Parma 1974, Nr. 16, S. 341.
- Reinle, Adolf:** *Der Reiter am Zürcher Grossmünster*. In: *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 26* (1969), S. 21–46.
- Riccioni, Stefano u. Luigi Perissinotto (Hgg.):** *Animali figurati. Teoria e rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all’Età moderna*. Rom 2019.
- Rowland, Beryl:** *Animals with Human Faces. A Guide to Animal Symbolism*. London 1974.
- Schapiro, Meyer:** *Animal Imagery in Romanesque Sculpture*. In: Ders.: *Romanesque Architectural Sculpture. The Charles Eliot Norton Lectures*. Edited with an Introduction by Linda Seidel. Chicago 2006, S. 185–209.
- Schubring, Paul:** *Bischofsstühle und Ambonen in Apulien*. In: *Zeitschrift für christliche Kunst 13* (1900), S. 193–213.
- Schulz, Juergen:** *The Communal Buildings of Parma*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 26* (1982), S. 279–324.

- Shalem, Avinoam:** *The Oliphant. Islamic Objects in Historical Context* (Islamic History and Civilization 54). Leiden 2004.
- Silvestro, Silvia:** La Puglia. In: Mario d'Onofrio (Hg.): *La scultura d'età normanna tra Inghilterra e Terrasanta. Questioni storiografiche* (Collana di fonti e studi 11). Rom 2001, S. 105–138.
- Sommerer, Sabine:** *Riders on the Throne. Animal Agency in Benedetto Antelami's Parma Cathedra*. In: *Gesta* 60 (2021), S. 141–155.
- Stirnemann, Patricia:** Meyer Schapiro as Iconographer. In: Colum Hourihane (Hg.): *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. London 2017, S. 142–153.
- Tammen, Silke:** Tierische Behälter. Funktionen, Bedeutungen und Dinglichkeit spätmittelalterlicher Reliquiare. In: Anna Mühlherr, Heike Sahn, Monika Schausen u. a. (Hgg.): *Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne*. Berlin 2016, S. 337–357.
- Thompson, Edward P.:** *Socialist Humanism. An Epistle to the Philistines*. In: *The New Reasoner* 1 (1957), S. 105–143.
- Tonelli, Fabrizio:** *Architettura e spazio liturgico nella cattedrale di Parma* da Benedetto Antelami alla fine del Medioevo. In: Carlo Bertelli (Hg.): *Vivere il Medioevo. Parma al tempo della cattedrale. Vita quotidiana, lotte di potere e religiosità nel Medioevo. Ausstellungskatalog*. Mailand 2006, S. 52–70.
- Trivellone, Alessia:** *Têtes, lions et attributs sexuels. Survivances et évolutions de l'usage apotropaïque des images de l'Antiquité au Moyen Age*. In: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 39 (2008), S. 209–221, S. 329.
- Wackernagel, Martin:** *La bottega dell'archidiaconus Acceptus, scultore pugliese dell' XI secolo*. In: *Bollettino d'Arte* 2/4 (1908), S. 143–150.
- Wackernagel, Martin:** *Die Plastik des XI. und XII. Jahrhunderts in Apulien*. Leipzig 1911.
- Wirth, Sven, Anett Laue, Markus Kurth u. a. (Hgg.):** *Das Handeln der Tiere. Tierliche Agency im Fokus der Human-Animal Studies* (Human-Animal Studies). Bielefeld 2015.
- Zanichelli, Giuseppe:** *Cattedra episcopale*. In: Dies. u. Arturo Carlo Quintavalle (Hgg.): *Benedetto Antelami*. Mailand 1990, Nr. 31, S. 370 f.