

**ZEICHEN FRIEDLICHER UND BEWAFFNETER WALLFAHRT  
IN DER TOSKANISCHEN SKULPTUR DES 12. JAHRHUNDERTS  
UM GUILIELMUS UND BIDUINUS**

Dissertation  
zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie  
der Universität Hamburg

vorgelegt von

**VALENTINA TORRI**

aus Castelfiorentino

1. Gutachter: Prof. Dr. Horst Bredekamp  
2. Gutachter: Prof. Dr. Bruno Reudenbach  
Tag des Vollzugs der Promotion: 29. November 1995

Hamburg  
1998

# Inhaltsverzeichnis

## Vorwort

## TEXTTEIL

### I. Einleitung

### II. Das bedrohte Heilige Grab auf der Pisaner Domkanzel von Guilielmus

#### Prolog

- |   |       |
|---|-------|
| 1. Guilielmus, <i>prestantior arte modernis</i> | S. 5  |
| a. Herkunft und Auswirkung                      |       |
| b. Das Arbeitsfeld                              |       |
| c. Die Auftraggeber                             |       |
| 2. Die Struktur der Kanzel                      | S. 10 |
| a. Ein Rekonstruktionsversuch                   |       |
| b. Der ursprüngliche Standort                   |       |
| c. Die Funktion                                 |       |
| 3. Das Kanzelprogramm                           | S. 15 |
| a. Der christologische Zyklus                   |       |
| b. Die Inschriften                              |       |
| c. Details, Symbolik und besondere Akzente      |       |
| 4. Die Kanzel im Kontext des Domareals          | S. 24 |
| a. Der Dom                                      |       |
| b. Das Baptisterium                             |       |
| c. Der Campanile                                |       |
| 5. Pisa und seine Nachbarn im Mittelmeer        | S. 32 |
| a. Die Inschriften der Domfassade               |       |
| b. Weitere schriftliche Zeugnisse               |       |
| c. Die Bedeutung der Kanzelüberführung          |       |
| 6. Die Kanzel und ihr Zeigefinger auf Jerusalem | S. 40 |

### III. Die Wallfahrt der Heiligen Drei Könige auf der Fassade von Sant'Andrea in Pistoia

- |   |       |
|---|-------|
| 1. Das Erbe von Guilielmus                  | S. 42 |
| a. Die romanische Skulpturblüte von Pistoia |       |
| b. Gruamons, Adeodatus und Enrigus          |       |
| c. Die Heiligen Drei Könige                 |       |
| 2. Sant'Andrea im Netz der Stadtgeschichte  | S. 46 |
| a. Die <i>operae</i>                        |       |
| b. Bischof, Kapitel und Kommune             |       |
| c. Die Jakobusreliquie der Kathedrale       |       |
| 3. Die Magier und die Jakobusprozession     | S. 50 |

**IV. Jerusalem in den Skulpturen von Biduinus**

1. Biduinus *docte peregit* S. 52
  - a. Die Signaturen
  - b. Der Stil
  - c. Die künstlerische Entwicklung
2. Der wiederholte Einzug Christi in Jerusalem S. 58
  - a. Die Grundkomposition und ihre Varianten
  - b. Die Skulpturenensembles
  - c. Angebot und Nachfrage
3. Über die Provence ins Heilige Land S. 63

**V. Ein Brunnen für ein geistliches Publikum in San Frediano in Lucca**

1. Die Einzigartigkeit des Objekts S. 67
  - a. Die Form
  - b. Die Funktion und der Standort
  - c. Der Entstehungsprozeß
2. Die komplexe Ikonographie S. 70
  - a. Apostel, Monate und Masken
  - b. Die Arkadenfiguren
  - c. Der unvollständige Mosezyklus
3. Skulpturale Reflexe eines Kanonikerstifts S. 74

**VI. Die Skulpturen von Sant'Iacopo in Altopascio zwischen Hospitalitern und Pilgern**

1. Skulptierte Schutzpatrone und beliebte Heilige S. 77
2. Das Hospital S. 79
  - a. Die Entstehung
  - b. Der Hospitaliterorden
  - c. Die wirtschaftliche Kraft
3. Skulpturen als Sinnbild von Wallfahrtszielen S. 83

**VII. Das Bild der Fremden in den Löwenplastiken**

1. Die Löwen des Guten und des Bösen S. 86
2. Die Löwenopfer S. 87
  - a. Die Tiere
  - b. Soldaten und Menschen im Gewand
  - c. Die Äthiopier
3. Die Nähe der Feinde S. 90

**VIII. Bilanz**

## K A T A L O G T E I L

|                    |   |       |
|--------------------|---|-------|
| <b>Kat.-Nr. 1</b>  | ALTOPASCIO, Sant'Iacopo: Fassadenskulpturen                             | S. 1  |
| <b>Kat.-Nr. 2</b>  | ALTOPASCIO, Sant'Iacopo: Figurenfragment                                | S. 4  |
| <b>Kat.-Nr. 3</b>  | BARGA, San Cristoforo (Kathedrale): Portale                             | S. 4  |
| <b>Kat.-Nr. 4</b>  | BERLIN, Schloßpark Glienicke: Kapitellfragment                          | S. 6  |
| <b>Kat.-Nr. 5</b>  | CAGLIARI, Santa Maria: Ambonen und Löwen aus dem Pisaner Dom            | S. 7  |
| <b>Kat.-Nr. 6</b>  | CAPANNORI, San Gennaro: Kanzel  | S. 16 |
| <b>Kat.-Nr. 7</b>  | GROPPOLI, San Michele: Kanzel   | S. 18 |
| <b>Kat.-Nr. 8</b>  | GROPPOLI, San Michele: Statue   | S. 21 |
| <b>Kat.-Nr. 9</b>  | LAMMARI, Santi Maria Assunta e Iacopo: Fassadenrelief                   | S. 22 |
| <b>Kat.-Nr. 10</b> | LUCCA, Museo Nazionale Villa Guinigi: Fassadenskulpturen aus Altopascio | S. 23 |
| <b>Kat.-Nr. 11</b> | LUCCA, Museo Nazionale Villa Guinigi: Reliefplatte aus Altopascio       | S. 25 |
| <b>Kat.-Nr. 12</b> | LUCCA, Palazzo Mazzarosa: erratischer Türsturz                          | S. 26 |
| <b>Kat.-Nr. 13</b> | LUCCA, Palazzo Mazzarosa: Plattenfragmente                              | S. 28 |
| <b>Kat.-Nr. 14</b> | LUCCA, San Frediano: Brunnen  | S. 29 |
| <b>Kat.-Nr. 15</b> | LUCCA, San Salvatore in Mustiolo: Türstürze                             | S. 34 |
| <b>Kat.-Nr. 16</b> | NEW YORK, The Cloisters: Portal aus San Leonardo al Frigido             | S. 36 |
| <b>Kat.-Nr. 17</b> | PISA, Camposanto Sarkophag  | S. 38 |
| <b>Kat.-Nr. 18</b> | PISA, Museo dell'Opera del Duomo: Fassadenskulpturen des Doms           | S. 39 |
| <b>Kat.-Nr. 19</b> | PISA, Museo Nazionale San Matteo: erratische Lesepulträger              | S. 42 |
| <b>Kat.-Nr. 20</b> | PISA, San Paolo all'Orto: Fassadenskulpturen                            | S. 44 |
| <b>Kat.-Nr. 21</b> | PISA, Santa Maria (Kathedrale): Fassadenskulpturen                      | S. 45 |
| <b>Kat.-Nr. 22</b> | PISA, Santa Maria (Kathedrale): figürliche Emporenkapitelle             | S. 49 |
| <b>Kat.-Nr. 23</b> | PISA, Santa Maria (Kathedrale): Tierfriese am Campanile                 | S. 51 |
| <b>Kat.-Nr. 24</b> | PISTOIA, San Bartolomeo in Pantano: Fassadenskulpturen                  | S. 53 |
| <b>Kat.-Nr. 25</b> | PISTOIA, San Giovanni Fuorcivitas: Portalskulpturen                     | S. 55 |
| <b>Kat.-Nr. 26</b> | PISTOIA, San Zeno (Kathedrale): erratische Reliefplatten                | S. 56 |
| <b>Kat.-Nr. 27</b> | PISTOIA, Sant'Andrea: Fassadenskulpturen                                | S. 59 |
| <b>Kat.-Nr. 28</b> | PISTOIA, Santa Maria in Borgo Strada: Portallöwen                       | S. 62 |
| <b>Kat.-Nr. 29</b> | SAN CASCIANO A SETTIMO, Santi Ippolito e Cassiano: Fassadenskulpturen   | S. 63 |
| <b>Kat.-Nr. 30</b> | VOLTERRA, Santa Maria Assunta (Kathedrale): Kanzel                      | S. 67 |
| <b>Anhang</b>      | Fassadeninschriften des Pisaner Doms                                    | S. 70 |

## B I B L I O G R A P H I E

## Leserhinweise

### Inschriften

Bei der Transkription der Inschriften wurden folgende Zeichen verwendet:

|     |   |  |
|-----|---|--|
| ( ) | = | Auflösung von Abkürzungen  |
| [ ] | = | Ergänzung von verlorengegangenem Wortlaut                                      |
| { } | = | undeutlich lesbare Buchstaben  |
| < > | = | versehentlich fehlende und durch keine Abkürzungszeichen vertretene Buchstaben |
| ... | = | unleseliche und nicht ergänzbare Stellen                                       |
| /   | = | Zeilenumbruch  |

### Jahreszahlen

Von den im Text und im Katalog vorkommenden Jahreszahlen wurden folgende laut ihrer Quellen ab der Inkarnation Christi (= Verkündigung an Maria, 25. März des Jahrs 1 v. Chr.) gezählt:

- 1006 Schlacht der Pisaner in Messina  
(vgl. Kataloganhang e)
- 1016 Schlacht der Pisaner auf Sardinien  
(vgl. Kataloganhang e)
- 1180 Fertigstellung der verlorenen bronzenen Tür des Bonannus an der Fassade des Doms zu Pisa  
(vgl. abschließende Erörterungen von Abschnitt II. 4. a.)
- 1312 Überführung der ehemaligen Kanzel des Doms zu Pisa nach Cagliari  
(vgl. Kat.-Nr. 5: Standort- und Funktionsveränderungen)

Die These, im Bereich um Pisa habe man im Mittelalter ausschließlich die Jahreszählung ab der Inkarnation Christi verwendet (vgl. VANNI 1895 S. 246-247; SCALIA 1963 S. 255; SEIDEL 1977 S. 342 Anm. 13), scheint dadurch Geltung zu verlieren, daß es überlieferte Jahreszahlen gibt, die ausdrücklich ab der Geburt Christi gezählt wurden (1063: Schlacht der Pisaner gegen Palermo und Gründung des Doms zu Pisa - vgl. Kataloganhang g; 1180: Fertigstellung der Fassadenskulpturen von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo - Kat.-Nr. 29).

### Maßangaben im Katalog

Die Objekte wurden grundsätzlich von der Verfasserin gemessen. In den Fällen, in denen die hohe Anbringung der Skulpturen sowie die Sicherheitsvorkehrungen an den Aufbewahrungsorten keine Messung ermöglicht haben, wurde auf Angaben aus der Forschungsliteratur zurückgegriffen. Wenn sie nicht vorhanden waren, wurde unter *Maße* „nicht ermittelbar“ vermerkt.

## **Vorwort**

Die vorliegende Arbeit ist die nur unwesentlich veränderte Fassung einer vom Fachbereich Kulturgeschichte und Kulturkunde der Universität Hamburg im November 1995 angenommenen Dissertation.

Das damals fertiggestellte Manuskript wurde für diese elektronische Veröffentlichung lediglich in seinem Layout überarbeitet. Später erschienene Literatur wurde nicht aufgenommen. Aus technischen Gründen mußte auf den fast 400 Photographien zählenden Abbildungsanhang verzichtet werden. Die Verfasserin steht den Lesern und Leserinnen für Nachfragen und - soweit praktisch machbar - für die Einsichtnahme des Abbildungsmaterials gern zur Verfügung (E-Mail: valentina.torri@okay.net).

## **Dank**

Mein aufrichtiger Dank gilt meinem Doktorvater, Prof. Dr. Horst Bredekamp, sowie dem Korreferenten, Prof. Dr. Bruno Reudenbach. Ihnen verdanke ich das Erwecken meines Forschungsinteresses für die mittelalterliche Kunst und insbesondere für die romanische Skulptur. Ihre fachliche Unterstützung begleitete mich von den ersten Semestern meines Studiums bis zum Abschluß der Promotion und darüber hinaus auch während meiner ersten Schritten im beruflichen Leben.

Für die großzügige Förderung meines Studiums und meiner Promotion danke ich der Friedrich-Naumann-Stiftung.

Allen Institutionen und Einzelpersonen, die mir den unabdingbaren Zugang zu Kunstwerken und Dokumenten ermöglicht haben und durch ihre Anregungen zur Entstehung dieser Dissertation beigetragen haben, bin ich dankbar verbunden.

Die elektronische Publikation dieser Arbeit erfolgte durch die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, bei der ich mich für die Bereitstellung dieses fortschrittlichen Veröffentlichungsmittels und die technische Umsetzung des Vorhabens bedanke.

Die Verfasserin

Hamburg, im November 1998

## I. Einleitung

Die unübersehbare Präsenz von skulptierten Fassadendekorationen und Kanzeln des 12. Jahrhunderts in der nordwestlichen Toskana hat in der Vergangenheit oft die Aufmerksamkeit von lokalen Historiographen und Kunstinteressierten geweckt. Sie publizierten jene Werke in örtlichen Zeitschriften oder durch kleine monographische Veröffentlichungen<sup>1</sup>.

Auch die italienische Kunstwissenschaft hat sich von ihren Anfängen<sup>2</sup> bis in die heutige Zeit<sup>3</sup> der toskanischen Skulptur der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts gewidmet. Dabei konzentrierte sie sich darauf - und diese Tendenz ist auch bei der traditionsreichen deutschen Forschung zu diesem Bereich festzustellen<sup>4</sup> -, durch jene plastischen Zeugnisse eine Entwicklungslinie aufzuzeigen, deren Parameter aus formalen und stilistischen Maßstäben bestanden.

Die vorliegende Arbeit möchte diese bereits vorhandene Forschungsgrundlage kritisch beleuchten und auf der Basis der daraus erzielten Ergebnisse einen Schritt in die Richtung einer Einbettung der Kunstwerke in Teile der jeweiligen historischen Realität wagen. Den Schwerpunkt der Untersuchung bildet dabei die Suche nach den Spuren, welche die friedliche und bewaffnete Wallfahrt als einer der prägenden Faktoren der Zeit auf den Skulpturen in Form von motivischen Eigentümlichkeiten hinterlassen haben könnte. Im Einverständnis mit der historischen Forschung<sup>5</sup> wird die *peregrinatio* im weitesten Sinne gefaßt und als übergeordneter Begriff für die mit herkömmlichen Termini bezeichneten Phänomene von Wallfahrt, Kreuzzügen und Heiligem Krieg verstanden.

Das Skulpturenkorpus besteht aus dreißig ausgewählten Werken und Werkkomplexen unterschiedlichen Umfangs: zusammenhängenden Fassadenplastiken, erratischen Einzelstücken, Kanzeln, Fragmenten, einem Brunnen. Gemeinsamer Nenner dieser nach Format, Form und Funktion heterogenen Objekte ist ihre stilistische Gruppierung um die beiden herausragenden Bildhauer der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, Guilielmus und Biduinus. Weitere Kriterien für die Zusammenstellung des Korpus bildeten die steinerne Beschaffenheit der Plastiken sowie ihre ikonographischen Querverbindungen.

Jedes Werk ist im Katalog mit den Daten und Erkenntnissen, die seinen heutigen Zustand betreffen, wie auch mit einem Versuch seiner Zuschreibung und Datierung aufgenommen worden. Die Objekte wurden nach Orten sowie Kirchen- oder Museumsnamen alphabetisch geordnet.

Im Textband gliedert sich das Korpus in sechs Themenkomplexe, in denen jeweils ein Werk oder eine Werkgruppe im Vordergrund steht. Die ehemalige Pisaner Domkanzel geht den übrigen Objekten mit der ausgedehntesten Erörterung voran, weil sie das älteste Werk ist und eine Schlüsselstellung im gesamten Korpus einnimmt. Es folgt die Behandlung der Fassadenskulpturen von Sant'Andrea in Pistoia als einer der ersten direkten Auswirkungen der Tätigkeit des Guilielmus auf die Künstler seines Umkreises. Auf der Produktion von Biduinus liegt der Schwerpunkt des anschließenden Kapitels. Mit dem Brunnen von San Frediano wird dann ein Werk besprochen, an dessen Schaffung auch Biduinus beteiligt war, während die Skulpturen von Altopascio, die sich anfügen, ein Beispiel aus dem Einflußbereich dieses Künstlers darstellen. Schließlich wird mit den Löwenplastiken an Kirchenfassaden und

<sup>1</sup> Vgl. SPANO 1856 *AMBONI passim*; BRUNELLI 1901 *passim*; GARZIA 1902 *passim* für die ehemalige Pisaner Domkanzel; BEANI 1907 *passim*; TURI CHIESE *passim*; TURI 1962 für Sant'Andrea in Pistoia; STIAVELLI 1905 *passim* für Sant'Iacopo in Altopascio; GIANPAOLI 1923 *passim* für Biduinus; ARRIGHI 1962 *passim* für den Brunnen in San Frediano in Lucca.

<sup>2</sup> Vgl. SALMI 1928-29 *passim* für alle Werke; SCANO 1901 *passim*; SCANO 1905 *passim* für die ehemalige Pisaner Domkanzel; SALMI 1925-26 *passim* für Sant'Iacopo in Altopascio; CAMPETTI 1926-27 *passim* für den Brunnen in San Frediano in Lucca.

<sup>3</sup> Vgl. PLAISANT 1989-90 *passim* für die ehemalige Pisaner Domkanzel; TIGLER 1990 *passim* für Sant'Iacopo in Altopascio; MILONE 1989-90 *passim*; MILONE 1992 23 *passim*; MILONE 1993 17 *passim* für Biduinus.

<sup>4</sup> Vgl. SCHMARSOW 1890 *passim*; BIEHL 1910 *passim*; ZAUNER 1915 *passim*; BIEHL 1926 *passim*; BODMER 1928 *passim*; PUDELKO 1932 *passim*; ZECH 1935 *passim*; HEYDASCH-LEHMANN 1991 *passim*.

<sup>5</sup> Zu den Parallelen zwischen friedlicher und bewaffneter Wallfahrt vgl. ERDMANN 1935 S. 280-283, 306-307; VILLEY 1942 S. 248-254; DELARUELLE 1953 S. 60-64; ALPHANDERY/DUPRONT 1954 S. 9-42; ATIYA 1964 S. 15; MAYER 1965 S. 21, 37; BECK 1966 S. 510-511; SUMPTION 1975 S. 137-138; PRAYER 1976 S. 15-16; SCHWINGES 1977 S. 5; CARDINI 1979 S. 14; RILEY-SMITH 1986 S. 24-25.

Kanzeln eine werkübergreifende Analyse angestrebt, welche in die Bilanz der Untersuchungsergebnisse mündet.

## II. Das bedrohte Heilige Grab auf der Pisaner Domkanzel von Guilielmus

### Prolog

Die ehemalige Pisaner Domkanzel<sup>6</sup> befindet sich heute - geteilt in zwei Ambonen - im Dom zu Cagliari. Als Kunstwerk ist sie lange nicht beachtet worden. Auch nach ihrer kunsthistorischen Wiederentdeckung in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts<sup>7</sup> blieb sie in der Forschung zunächst von ihren toskanischen Wurzeln abgeschnitten<sup>8</sup>. Während man sich in Cagliari nicht fragte, welche Geschichte die Ambonen hatten, so vermißte man in Pisa nicht die Vorgängerkanzel zu derjenigen von Giovanni Pisano. Man begnügte sich damit, daß überhaupt eine Kanzel im Dom war und daß ihre Entstehung durch eine Inschrift auf der Südflanke des Doms genau dokumentiert war<sup>9</sup>. Auch suchte man nicht nach dem Grund, weshalb die Kanzel in dieser Inschrift als neu bezeichnet wurde. Es war dabei nicht berücksichtigt worden, daß der Dom zum ersten Mal schon 1118 geweiht worden war<sup>10</sup> und sicherlich - auch wenn nicht architektonisch vollendet - seitdem seine liturgischen Funktionen erfüllte. Daß die Kathedrale von diesem Zeitpunkt bis zur Fertigstellung der Kanzel von Giovanni Pisano im Jahre 1311 keine Kanzel hatte, erscheint unwahrscheinlich.

Schließlich auf den Spuren der Kanzel<sup>11</sup>, betrachtete man zwei Inschriften als zusammengehörig, welche den Weg zur endgültigen Identifizierung dieses Werkes weisen sollten. Die erste ist unvollständig und nur in Form einer literarischen Überlieferung aus dem 17. Jahrhundert vorhanden. Sie soll sich vor ihrer Teilung auf der Kanzel befunden haben:

*HOC GUILLELMUS (sic) OPUS PRESTANTIOR ARTE MODERNIS QUATUOR ANNORUM SPATIO SED DONI CENTUM DECIES SEX MILLE DUOBUS*<sup>12</sup>

Dieser Schriftzug enthält den Namen des Urhebers - Guilielmus -, die Angaben des Zeitraums von vier Jahren, in welchem er an der Kanzel arbeitete, und das Jahr der Fertigstellung des Werkes - 1162.

Die zweite Inschrift befand sich ursprünglich auf der Fassade des Pisaner Doms<sup>13</sup>:

+ *SEPULTURA GUILIELMI / [M]AGISTR(I) QUI FECIT PERGUM S(AN)C(T)E / MARIE*<sup>14</sup>

Zusammengenommen ergaben die Inschriften, daß das Werk des Guilielmus vom Jahre 1162 mit der Kanzel des Maria geweihten Doms zu Pisa zu identifizieren war<sup>15</sup>.

Über diesen Künstler ist neben dem wichtigen Werk, das er schuf, wenig bekannt. Auch die ursprüngliche Form der Kanzel ist nur zu vermuten.

<sup>6</sup> Vgl. Kat.-Nr. 5.

<sup>7</sup> Vgl. SPANO 1856 AMBONI *passim*; SPANO 1856 GUIDA *passim*; DE LAURIERE 1893 *passim*.

<sup>8</sup> Vgl. BRUNELLI 1901 *passim*; SCANO 1901 *passim*; GARZIA 1902 S. 70-71; SALVADORI 1902 S. 35; SCANO 1902 S. 18; SCANO 1902 CAGLIARI S. 69-120; SUPINO 1904 S. 107-109; VENTURI 1904 III S. 920-938.

<sup>9</sup> Vgl. Kat.-Nr. 5: Standort- und Funktionsveränderungen.

<sup>10</sup> Das Dokument der Domweihe von 1118 ist bei KEHR 1908 III S. 335 Nr. 21 veröffentlicht. Zu dieser Weihe vgl. auch SCALIA 1993 *passim*.

<sup>11</sup> Vgl. SCANO 1905 *passim*.

<sup>12</sup> Vgl. ESQUIR 1624 S. 202. Auf Deutsch: Guillelmus, in der Kunst ausgezeichnete als die Modernen, [errichtete] dieses Werk in einem Zeitraum von vier Jahren, also [im Jahr] des Herrn 1162. - Vgl. auch Kat.-Nr. 5: Zuschreibung und Datierung. Für die Durchsicht einiger Übersetzungen aus dem Mittellateinischen sei Professor Dr. Klaus Alpers der Universität Hamburg gedankt.

<sup>13</sup> Die Inschrift blieb bis 1865 an der Basis des linken Eckpilasters der Fassade. Heute ist sie im Museo dell'Opera del Duomo in Pisa, Saal 2, zu sehen. Vgl. dazu auch Kat.-Nr. 5: Zuschreibung und Datierung.

<sup>14</sup> Der Wortlaut bedeutet: Grab des Guilielmus, der die Kanzel von St. Maria schuf. Zu dieser Inschrift vgl. auch Kataloghang a.

<sup>15</sup> Auch der Dom zu Cagliari, wo sich die Ambonen heute befinden, ist Maria geweiht. Die Pisaner, welche die sardische Stadt unter Kontrolle hatten, verwandelten einen kleinen Vorgängerbau in jene geräumige Bischofskirche mit Marienwidmung aber erst gegen Ende des 13. Jahrhunderts (vgl. SCANO 1902 CATTEDRALE S. 5; SOLMI 1904 S. 22; PRINCIPE 1988 S. 48; SERRA 1989 It S. 114). Die Worte *Sancte Marie* auf der Grabinschrift konnten also beim Tod des Guilielmus, spätestens am Anfang des 13. Jahrhunderts, nur die Pisaner Kathedrale meinen.

## 1. Guilielmus, *prestantior arte modernis*

### a. Herkunft und Auswirkung

Das Auftreten von Guilielmus und die Entstehung seiner Kanzel, die in der zeitgleichen örtlichen Skulptur kein vergleichbares Beispiel findet, hat viele danach fragen lassen, welcher Herkunft Guilielmus sei. Wie es eben ist, wenn keine festen Anhaltspunkte oder gar Dokumente vorliegen, anhand derer die gestellte Frage beantwortet werden kann, so hat man auch in diesem Fall viele Vermutungen angestellt, welche oft zu gegensätzlichen Hypothesen geführt haben.

Man hat behauptet, Guilielmus sei ein Pisaner<sup>16</sup>, jedenfalls ein Toskaner<sup>17</sup>, gewesen, der durch den Kontakt mit außertoskanischen Bildhauern in seiner Region seine persönliche Sprache entwickelt habe<sup>18</sup>. Die gegenteilige These lautete, daß die Erneuerung der toskanischen Skulptur, so wie sie Guilielmus durchgeführt habe, nur möglich gewesen sei, wenn Guilielmus von außerhalb der Toskana nach Pisa gekommen wäre<sup>19</sup>, vielleicht aus der Lombardei<sup>20</sup>. Es ist auch angenommen worden, Guilielmus könnte aus den östlichen Pyrenäen stammen<sup>21</sup>.

Wie es deutlich erscheint, ist die Festlegung der geographischen Herkunft von Guilielmus sehr schwer. Abgesehen von den wenigen schriftlichen Zeugnissen seiner Existenz, ist uns nur die Kanzel erhalten geblieben.

So sah das Problem auch die Forschung, insbesondere die ältere, die aber meinte, aus diesem Werk wenigstens die künstlerische Herkunft des Bildhauers eindeutig klären zu können, also die Einflüsse anderer Kunstlandschaften und anderer Bildhauer herauszukristallisieren, welche Guilielmus als Vorbild gedient haben könnten.

Trotz der konkreten Grundlage der Kanzel ergaben sich auch in Hinblick auf diese Frage verschiedene Antworten.

Man hat zuerst unterschiedliche Anregungen als Basis für den Stil des Guilielmus definieren wollen: eine Verpflichtung gegenüber der Antike<sup>22</sup> und einen byzantinischen Hauch in der Ikonographie sowie in der Gestaltung der Hintergründe<sup>23</sup>, welche aber auch als eine Reaktion auf arabische Kunst zu verstehen seien<sup>24</sup>. Über dieses Repertoire an Anregungsmöglichkeiten hinaus, die Guilielmus für die Bewältigung punktueller Gestaltungsprobleme parat gehabt haben soll, hat die Forschung akribisch nach Kunstwerken gesucht, die Guilielmus grundlegend und in ihrer Gesamtheit beeinflusst haben könnten.

Neben den vereinzelt geäußerten Hypothesen einer Anlehnung an norditalienische<sup>25</sup> oder deutsche Kunst<sup>26</sup> sowie einer Übernahme der Formsprache der Fassade des Pisaner Doms<sup>27</sup> hat man die Kanzel des Guilielmus oft in Verbindung mit der Skulptur der Provence gesehen, hauptsächlich mit derjenigen der Abtei von Saint-Gilles-du-Gard und von Saint-Trophime in Arles<sup>28</sup>. Abgesehen von den Fragen, die mit der schwierigen Datierung beider Skulpturenkomplexe zusammenhängen und hier nicht be-

<sup>16</sup> Vgl. BIEHL 1910 S. 9 Anm. 4.

<sup>17</sup> Vgl. BIEHL 1926 S. 109-110 Anm. 61.

<sup>18</sup> Vgl. SALMI 1926 S. 133-134.

<sup>19</sup> Vgl. ZECH 1935 S. 47.

<sup>20</sup> Vgl. TOESCA 1927 S. 809.

<sup>21</sup> Vgl. DE FRANCOVICH 1952 S. 275, 291 Anm. 588.

<sup>22</sup> Vgl. BIEHL 1926 S. 46-47; ZECH 1935 S. 111, 135; SANPAOLESI 1957 S. 257; SHEPPARD 1959 *passim*; SHEPPARD 1976 *passim*; BARACCHINI/FILIERI 1992 GUGLIELMO S. 111.

<sup>23</sup> Vgl. BIEHL 1910 S. 5, 11-12; BIEHL 1926 S. 42; TOESCA 1927 S. 809; SALMI 1928-29 S. 81; SANPAOLESI 1957 S. 257.

<sup>24</sup> Vgl. BARACCHINI U. A. 1982 S. 298.

<sup>25</sup> Vgl. BIEHL 1910 S. 11-12.

<sup>26</sup> Vgl. ZECH 1935 S. 119.

<sup>27</sup> Vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 121.

<sup>28</sup> Vgl. BIEHL 1910 S. 11; GREISCHER 1914 S. 88-89; KINGSLEY PORTER 1923 S. 293-294; BIEHL 1926 S. 44; TOESCA 1927 S. 809; DE FRANCOVISCH 1952 S. 47, 50-51 Anm. 9; SANPAOLESI 1975 S. 301-304.

Bei der Skulptur der Provence hat man manchmal eine stilistische Verbindung zur Kanzel des Guilielmus als Datierungshilfe hergestellt (vgl. KINGSLEY PORTER 1923 S. 293-294; HORN 1937 S. 22; COLETTI 1946 S. 14-15).

antwortet werden können<sup>29</sup>, ist festzustellen, daß die Bildsprachen, die man für eng verwandt gehalten hat, doch unterschiedliche Wesenszüge in sich tragen. Die herangezogene Skulptur der Provence zeichnet sich - wenn es erlaubt werden kann, sie als stilistisches Ensemble zu betrachten, ohne die verschiedenen Nuancierungen zu differenzieren - durch eine plastische und zugleich zeichnerische und kalligraphische Auseinandersetzung mit dem Stein aus. Die Portale der Abteikirche von Saint-Gilles und von Saint-Trophime in Arles sowie der Kreuzgang in der letztgenannten Kirche zeigen Skulpturen unterschiedlicher Dimensionen. Bei allen sind die Gewänder in deutlich und einzeln ausgearbeitete Falten gelegt, welche die Körper verdecken, deren korrekte Proportionierung und anatomische Gliederung aber durchscheinen lassen. Das gleiche Gestaltungsprinzip zeigen die Gesichter, auf denen die einzelnen Elemente minuziös und sehr naturgetreu durch die präzise Abgrenzung der Ober- und Unterlider, der feinen, jedoch plastischen Mundlippen sowie der einzelnen Haar- und Bartsträhnen wahrnehmbar sind. Es ist insbesondere der wesentlich unsicherere Körperbau der Figuren, der die ehemalige Pisaner Domkanzel von Arles und Saint-Gilles entfernt. Guilielmus erreicht einen hohen Grad an Plastizität, nicht immer aber bleiben die Proportionen und die Posen anatomisch korrekt. Kalligraphisches ist bei ihm auch vorhanden, äußert sich aber nicht durchgehend, sondern wird oft einem gesamtplastischen Ausdruck geopfert.

Sicherlich hat die französische Plastik - und diejenige in der Provence noch mehr angesichts der geographischen Nähe zu Pisa<sup>30</sup> - Guilielmus nicht gleichgültig gelassen. Hinzu kamen die Anregungen, die aus der antiken Kunst - in Pisa durch die römische Vergangenheit stark präsent - ausgingen, die byzantinischen und arabischen Formen, die durch den Handel nach Pisa kamen, der Austausch mit Künstlern aus dem Norden und aus dem Süden, all diese Elemente können eine Rolle in der Ausformung des Stils von Guilielmus gespielt haben. Da sie aber zusammen in eine neue Bildsprache synthetisiert worden sind, ist es nicht möglich, die Kunst des Guilielmus auf eine einzige bestimmte Stilquelle zurückzuführen.

Die Wirkung, die Guilielmus auf seine künstlerische Umgebung ausgeübt hat, kann - im Gegensatz zu seiner Herkunft - präziser festgestellt werden. Seine Nachfolger übernahmen seine ikonographischen Lösungen und stilistischen Handgriffe, ohne sie so zu verändern, daß sie unerkennbar wurden. Sie folgten außerdem Guilielmus mit geringem zeitlichen Abstand und befanden sich auch geographisch Pisa sehr nahe.

Die Gruppe der Künstler, die sich an Guilielmus orientierte, ist in ihrer Größe bedeutend. Der Einfluß, den Guilielmus auf sie ausübte, dauerte circa drei Jahrzehnte an.

Zur ersten Nachfolgeneration gehören Gruamons, Adeodatus und Enrigus, die im Jahre 1166 die Fassade von Sant'Andrea in Pistoia<sup>31</sup> vollendeten. Nach einem größeren Intervall war dann 1180 Biduinus in Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo<sup>32</sup> nachgewiesen. Er schloß sich der Kunst von Guilielmus an, erreichte jedoch größere Autonomie. Er verinnerlichte den neuen Stil und verband ihn mit persönlichen Elementen und externen Anstößen, um in seiner Zeit die wichtigste Persönlichkeit in der Bildhauerei zu werden<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Zu den Skulpturen von Saint-Gilles und Arles sowie für deren Abbildungen vgl. u. a. VÖGE 1902 *passim*; SHAPIRO 1935 *passim*; HORN 1937 *passim*; HAMANN 1955 *passim*; HUSE 1968 *passim*; STODDARD 1973 *passim*; RUPPRECHT 1975 S. 127-129, 132-135; O'MEARA 1977 *passim*; SCOTT 1981 *passim*.

<sup>30</sup> Im 12. Jahrhundert war die Verkehrsanbindung zwischen Pisa und Saint-Gilles aufgrund der regen ökonomischen Beziehungen zwischen beiden Zentren gut gewährleistet. Für Pisa war Saint-Gilles ein wichtiger Umschlagplatz für Waren, die aus dem Orient oder dem Mittelmeerraum zu den Messen der Champagne weitergeleitet werden mußten (vgl. KÖSTER 1983 S. 95). Zum Handel der Pisaner mit der Provence vgl. auch SCHAUBE 1906 S. 561; HEYWOOD 1921 S. 115.

<sup>31</sup> Vgl. Kat.-Nr. 27. Gruamons war auch an der Fassade von San Giovanni Fuorcivitas in Pistoia (Kat.-Nr. 25) ebenfalls in den sechziger Jahren des 12. Jahrhunderts tätig.

Die Datierung der ehemaligen Pisaner Domkanzel nach der literarisch überlieferten Inschrift ins Jahr 1162 und diejenige des Türsturzes von Sant'Andrea in Pistoia nach der Inschrift auf dem Werk selbst ins Jahr 1166 lassen wohl keinen Zweifel darüber entstehen, daß Guilielmus am Anfang der Entwicklung der toskanischen Skulptur der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts steht und nicht Gruamons, wie Adolfo Venturi gedacht hatte (vgl. VENTURI 1904 III S. 955, in der älteren Forschung bereits durch Walter Biehl richtiggestellt - vgl. BIEHL 1926 S. 113).

<sup>32</sup> Vgl. Kat.-Nr. 29.

<sup>33</sup> Vgl. Abschnitt IV. 2. c.

Auch Bonannus, der um 1180 mit einem ganz anderen Material, der Bronze, arbeitete, ließ sich für einige ikonographische Lösungen der Tür im südlichen Querhaus des Pisaner Doms von Guilielmus inspirieren<sup>34</sup>.

Zwischen diese Künstler, die ihre Werke signierten, gliedern sich diejenigen, die anonym blieben. So die Urheber der Skulpturen von Altopascio<sup>35</sup> und der Bildhauer der Skulpturen von San Michele in Gropoli<sup>36</sup>, um nur die größeren Werkkomplexe zu erwähnen.

Man kann behaupten, daß die gesamte toskanische Skulptur der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in der nordwestlichen Toskana mit wenigen Ausnahmen im Zeichen der Kunst von Guilielmus stand.

Dieser Künstler war eng mit Pisa verbunden. Solange diese Stadt im Mittelpunkt des historischen Geschehens stand, blieb Guilielmus der Maßstab für die jüngeren Bildhauer. Mit der Wende des 12. Jahrhunderts gewann jedoch Lucca an Bedeutung. Die Skulptur wurde dort am Anfang des folgenden Jahrhunderts von einer neuen Generation von Künstlern bestimmt<sup>37</sup>. Guilielmus verlor damit seine Wirkungskraft.

Ein Anzeichen des künstlerischen Aufkommens der Stadt Lucca mag der Meister des Moseszyklus am Brunnen von San Frediano<sup>38</sup> gewesen sein, der sich trotz der Zusammenarbeit mit Biduinus nicht Guilielmus verpflichtet fühlte.

## b. Das Arbeitsfeld

Neben den bereits erwähnten Inschriften<sup>39</sup> erscheint der Name von Guilielmus im Jahr 1165 auch in einem Vertrag zwischen ihm sowie dem Meister Riccius, von dem keine weiteren dokumentarischen Erwähnungen noch signierte Werke bekannt sind, und der *opera* des Pisaner Doms<sup>40</sup>.

Dieses Schriftstück ist sehr ausführlich. Es legte die Vergütung beider Meister für die zu bestreitenden Ausgaben und für ihr Honorar sowie die Lohnregelung im Krankheitsfall und für Feiertage fest. Die Anzahl der bezahlten Gehilfen wurde ebenso vereinbart: Guilielmus standen drei, Riccius zwei Mitarbeiter zu. Die höher geschätzte und privilegierte Stellung des Guilielmus gegenüber Riccius geht daraus hervor, daß am Ende des Jahres der erstere 25, der letztere 15 Solidi erhalten sollte. Zu Weihnachten und an anderen Feiertagen erhielten alle Arbeitskräfte Naturalien.

Sehr wahrscheinlich betraf dieser Vertrag Arbeiten an der Domfassade. Zu jenem Zeitpunkt war die Arbeit an der Kanzel bereits beendet worden. Wenn die *opera* zwei Meister anstellte, so geschah dies eher im Zusammenhang mit der Fassade, die noch nicht vollendet war<sup>41</sup>.

Außer den Inschriften und jenem Dokument geben auch die Ergebnisse seiner künstlerischen Tätigkeit Zeugnis des Guilielmus. Dies sind die Kanzel und sehr wahrscheinlich ein Teil des skulptierten Schmucks der Domfassade, auf die sich der obige Vertrag bezogen haben dürfte.

Die genaue Definition der von Guilielmus geschaffenen Fassadenskulpturen des Doms bedarf erst einmal der Absonderung dieser vom Werk seiner Vorgänger und Nachfolger, da die Fassade in einem langen Prozeß entstanden ist, an dem verschiedene Künstlergenerationen teilgenommen haben<sup>42</sup>. Darüber hinaus arbeiteten auch Riccius und seine Gehilfen laut Vertrag mit Guilielmus zusammen<sup>43</sup>.

<sup>34</sup> Vgl. Abschnitt II. 3. a., wo die ikonographische Anlehnung des Bonannus sowie anderer Künstler an die Kanzel erörtert wird.

<sup>35</sup> Vgl. Kat.-Nr. 1.

<sup>36</sup> Vgl. Kat.-Nr. 7, 8.

<sup>37</sup> Vgl. Abschnitt II. 4. b.

<sup>38</sup> Vgl. Kat.-Nr. 14.

<sup>39</sup> Vgl. den Prolog dieses Kapitels.

<sup>40</sup> Für die Edition des Dokuments vgl. MILANESI 1901 S. 5-6, nach dem Original im Archivio di Stato Pisa, Primaziale, 1165 gennaio 1.

<sup>41</sup> Vgl. auch Kat.-Nr. 21: Zuschreibung und Datierung.

<sup>42</sup> Vgl. Kat.-Nr. 21: Zuschreibung und Datierung.

<sup>43</sup> Die Kooperation zwischen Guilielmus und Riccius muß sehr eng gewesen sein, da die *opera* mit beiden einen einzigen Vertrag abschloß und nicht etwa einen Vertrag mit jedem. Es könnte sich dabei um ein ähnliches Verhältnis wie zwischen

Schließlich müssen die wiederholten Restaurierungsmaßnahmen mit der Ersetzung vieler Stücke berücksichtigt werden<sup>44</sup>.

All das abgezogen bleiben wahrscheinlich die Rankensäulen des Hauptportals<sup>45</sup> und wenige Kapitelle aus den Loggien übrig, die Guilielmus und seine Gehilfen geschaffen haben könnten. Eins dieser Kapitelle trägt menschliche Köpfe an den Ecken<sup>46</sup>. Ihre Physiognomie mit gerunzelter Stirn und tiefliegenden Augen ähnelt derjenigen der bärtigen Gestalten auf der Kanzel, z. B. der des Joseph der Geburtsszene<sup>47</sup>.

Der Tierfries zwischen erstem und zweitem Fassadengeschoß, welcher sich in seiner Ursprünglichkeit bewahrt haben soll<sup>48</sup>, könnte wegen der erzählerischen Reihenfolge des Reliefs ebenfalls zu den Werken unseres Meisters gehören. Die Motive des Tierfrieses sowie die Form der Tiere und ihre Gestaltung rufen jedoch die Art von Biduinus in Erinnerung, von dem auch der Engel aus der Giebelspitze der Domfassade<sup>49</sup> stammen könnte und der ähnliche Tierreliefs am Campanile<sup>50</sup> und in Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo<sup>51</sup> hinterlassen hat.

Auch die Kanzel zeigt keinen einheitlichen Ausführungsmodus. In der Einheit der strukturellen, motivischen und stilistischen Ausrichtung aller Reliefs, welche sich in der Beschaffenheit der Kanzelbrüstung aus rechteckigen Feldern mit jeweils mehreren Figuren im Hochrelief, in den ähnlichen klassischen Gewändern der meisten Figuren sowie in der Detailliertheit und Symbolhaftigkeit der Darstellungen<sup>52</sup> zeigt, wird die Kanzel durch verschiedene Handschriften charakterisiert. In der Ausführung eines gemeinsamen Plans haben unterschiedliche Hände auch ihre persönliche Note hinterlassen. Das Feld mit Geburt und Waschung zeigt allein zwei Bildhauer am Werk, denn Maria und das Kind unterscheiden sich durch die wenig tiefen Falten im Stoff, an einigen Stellen nur eingeritzt, und durch ihre nur angedeuteten Gesichtszüge von den anderen Gestalten, deren Gewänder hingegen durch tiefe Furchen charakterisiert und deren Gesichter - insbesondere beim Joseph - detaillierter ausgeformt sind. Im Relief mit den Magiern vor Herodes unterscheidet sich der mittlere König von den anderen plastisch ausgearbeiteten Figuren durch seine geringe Loslösung vom Hintergrund<sup>53</sup>.

Diese Differenzierung der Reliefs deutet darauf hin, daß Guilielmus auch an diesem Werk nicht allein arbeitete. Aufgrund der bereits erwähnten Tatsache, daß Riccius kein Werk signiert hat, kann nicht nachgewiesen werden, daß dieser Meister zusammen mit Guilielmus auch an der Kanzel gearbeitet hat. Wenn beide im Jahr 1165 gemeinsam einen Vertrag abschlossen, ist es jedoch nicht unwahrscheinlich, daß ihre Kooperation auf die Erfahrung einer gelungenen Zusammenarbeit beruhte.

Die Platten mit Verklärung/Apostel und Taufe/Darbringung im Tempel sind als eine stilistische Einheit innerhalb der Kanzel zu betrachten. Sie sind durch eine besondere Proportionierung der Figuren gekennzeichnet, bei der Köpfe, Hände und Unterarme groß ausfallen. Außerdem nehmen manche Figuren Posen ein, bei denen das Gesäß durch eine leichte Beugung des Oberkörpers betont wird, oder die unnatürlich und wie verknotet erscheinen. Die Falten der Gewänder gehen wie dicke Fäden um die Figuren herum. Die Eigenständigkeit dieser Handschrift läßt diese Platten als das Ergebnis der Arbeit eines ausgebildeten Meisters ansehen. Dieser könnte Riccius gewesen sein<sup>54</sup>.

---

Gruamons und Adeodatus einerseits und Enrigus andererseits gehandelt haben, welche an der Fassade von Sant'Andrea in Pistoia zusammenarbeiteten (vgl. Kat.-Nr. 27: Zuschreibung und Datierung).

<sup>44</sup> Vgl. Kat.-Nr. 18: Standort- und Funktionsveränderungen.

<sup>45</sup> Vgl. Kat.-Nr. 21 b, c.

<sup>46</sup> Vgl. Kat.-Nr. 18 c.

<sup>47</sup> Vgl. auch das rechte Kapitell der Domkanzel von Volterra (Kat.-Nr. 30).

<sup>48</sup> Vgl. Kat.-Nr. 21 d.

<sup>49</sup> Vgl. Kat.-Nr. 18 d.

<sup>50</sup> Vgl. Kat.-Nr. 23.

<sup>51</sup> Vgl. Kat.-Nr. 29 e.

<sup>52</sup> Vgl. Abschnitt II. 3. c.

<sup>53</sup> Für eine ausführliche Händescheidung in bezug auf die Reliefs und Löwen vgl. Kat.-Nr. 5: Zuschreibung und Datierung.

<sup>54</sup> Zu den Werken, die Riccius in Zusammenarbeit mit der Werkstatt des Guilielmus geschaffen haben könnte, gehört auch ein marmornes Weihwasserbecken mit Darstellungen des heiligen Raynierus, das sich heute in New York, in der Fuentidueña Chapel in The Cloisters, befindet. Das Becken ruht auf einer Säule, die Schale ist in ihrer gesamten Höhe von sieben Figuren in Dreiviertelprofil besetzt. Ein von einem Fell verhüllter Mann, der eine Hand im Segensgestus erhoben hat, steht einer Frau mit gebeugtem Kopf und einem rundlichen Gegenstand in der Hand gegenüber. Entgegen dem Uhrzeigersinn folgen zwei Figuren, von denen ein Mann eine zweite Darstellung desjenigen mit Fell ist, der andere

Auch wenn man nicht in der Lage ist, das eigenhändige Werk von Guilielmus auf der Kanzel genau abzugrenzen, so kann man in ihm als demjenigen, der die Kanzel signierte, den Koordinator aller beteiligten Bildhauer sehen.

Giorgio Vasari erwähnt im Zusammenhang mit dem Campanile des Pisaner Doms einen Guglielmo, der mit Bonannus den Glockenturm gegründet haben soll und in dem er einen Deutschen vermutet<sup>55</sup>. Diese These hat in der älteren Forschung Nachklang gefunden<sup>56</sup>. Bis jetzt ist jedoch nie die Quelle entdeckt worden, auf die sich Vasari gestützt haben könnte.

Diese fehlende Quelle und vor allem die am Pisaner Glockenturm nicht vorhandenen Zeugnisse der Tätigkeit von Guilielmus lassen die These nicht zu, daß er auch am Campanile gearbeitet hat.

Guilielmus stellt sich also als ein Künstler in der Toskana des 12. Jahrhunderts heraus, der nur wenige Werke und diese an einem einzigen Ort, dem Pisaner Dom, hinterließ. Ihm wurden sehr wahrscheinlich Aufgaben anvertraut, die eng mit der Architektur zusammenhingen, wie die Gestaltung der Fassade, und andere im Bereich der liturgischen Ausstattung, in welchem die Kanzel das Hauptstück darstellte. Da Pisa jedoch ein wichtiger Knotenpunkt der Region war, genoß Guilielmus in kurzer Zeit einen breiten Einflußbereich.

Egal ob ursprünglich Pisaner oder von außerhalb nach Pisa gekommen, war die ikonographische und stilistische Innovation, die Guilielmus entfaltete, so bedeutend, daß dieser Künstler sich zurecht in der verlorenen Kanzelinschrift als *prestantior arte modernis*, in der Kunst ausgezeichnete als die Modernen, nennen konnte<sup>57</sup>.

### c. Die Auftraggeber

Im Arbeitsvertrag von 1165<sup>58</sup> erscheint die *opera* des Pisaner Doms als der Vertragspartner von Guilielmus und Riccius. Diese Institution ist mit Sicherheit auch als Auftraggeber für die Kanzel anzusehen, denn sie verwaltete, wie es für ein solches Gremium üblich war und ist, die finanziellen Mittel, die erst für den Bau und die Ausstattung, dann für die Instandhaltung eines Sakralbaus zur Verfügung

---

eine Kutte trägt. Schließlich sind ein Mann mit Stab und zwei bärtige Männer dargestellt, von denen einer sich ein Gefäß an den Mund führt, der andere ein zylindrisches Objekt in einer Hand hält und die andere erhebt.

Der Stadtpatron von Pisa, Raynierus, ist in der Figur mit Fell zu erkennen. Diese Art der Darstellung ist auf die Berufung des Heiligen zurückzuführen, der während einer Reise ins Heilige Land eine Vision hatte, in der Gott ihm befahl, alles Weltliche von sich zu trennen. Daraufhin bekleidete sich Raynierus mit einem Fell. In den übrigen Figuren auf dem Becken sind Teilnehmer an den Wundern des Heiligen zu erkennen. Raynierus soll in Pisa hauptsächlich Wasser, aber auch Brot geweiht haben, beides zur Heilung von Kranken. Die Attribute der Frau und beider bärtigen Männer dürften Brot und Gefäße mit Wasser darstellen, der Stab des einen Mannes könnte ein Weihwasserspender sein. Die Figur des Mönchs steht wahrscheinlich für Rolandus aus Cafaggioregio, der durch Raynierus von Epilepsie geheilt wurde. Zu diesen Deutungen vgl. YOUNG 1964-65 S. 363-365.

Stilistisch steht dieses Weihwasserbecken den Reliefs von Verklärung, Taufe und Darbringung im Tempel der ehemaligen Pisaner Domkanzel wegen der großen Unterarme und Hände der Figuren sehr nahe. Sowohl auf dem Becken als auch auf den Reliefs wird die Gestik durch die Überproportionierung der oberen Extremitäten betont, welche zum überwiegenden Teil von den Gewändern befreit sind.

Bonnie Young, die angesichts des Todes von Raynierus im Jahr 1160 die Entstehung des Beckens durch Guilielmus selbst oder einen mit ihm zusammenarbeitenden Künstler kurz nach dem Tod des Heiligen vermutet, hat eine ursprüngliche Platzierung des Werkes in der Bestattungskapelle von Raynierus im Dom zu Pisa vorgeschlagen (vgl. YOUNG 1964-65 S. 365-366).

<sup>55</sup> Vgl. VASARI II S. 48. Bei Bonannus handelt es sich um den Künstler der bronzenen Tür im Apsisbereich des Doms (vgl. S. 40-42).

<sup>56</sup> Die These der Beteiligung von Guilielmus am Campanile wurde zuerst von Dionigi Scano aufgegriffen und für richtig gehalten, welcher außerdem das Dokument von 1165 so interpretiert, als sei Guilielmus ein *operarius* (vgl. SCANO 1905 S. 10; SCANO 1907 S. 289). Arthur Kingsley Porter bezeichnete Guilielmus als "*Guglielmo tedesco*" und schrieb, daß er mit Bonannus an der Pisaner Kathedrale gearbeitet habe (vgl. KINGSLEY PORTER 1923 S. 293). Auch Reinhard Zech hielt Guilielmus für den wahrscheinlichen Architekten des Campanile (vgl. ZECH 1935 S. 123).

<sup>57</sup> Zu dem mittelalterlichen Künstlerbewußtsein für Modernität vgl. CASTELNUOVO 1983 S. 172; DIETL 1987 S. 89-90. Zur Überbietungstopik in mittelalterlichen Künstlerinschriften vgl. DIETL 1994 S. 178-179.

<sup>58</sup> Vgl. Abschnitt II. 1. b.

standen<sup>59</sup>. Die Gelder stammten in großem Maße aus Schenkungen, nicht zuletzt auch aus Sardinien, das im politischen und wirtschaftlichen Einflußbereich Pisas stand. Diese Insel bekam dann, kurz vor dem Abzug der Pisaner, die ehemalige Domkanzlei der toskanischen Stadt geschenkt, als ob es sich dabei um eine Danksagung für die jahrhundertelange Unterstützung handeln würde<sup>60</sup>.

Die Zahl der *operarii* sowie ihr Status variieren. Im 12. Jahrhundert zählte die Pisaner *opera* einen bis vier *operarii*<sup>61</sup>. In den Jahren 1105 und 1111 hatte Busketus, der erste Architekt des Pisaner Doms<sup>62</sup>, das Amt eines *operarius* inne<sup>63</sup>. Es war nicht außergewöhnlich, daß auch Laien und Fachleute in der *opera* tätig waren. Im 12. Jahrhundert wurden in Pisa die laikalen *operarii* von den Konsuln der Kommune gewählt<sup>64</sup>, sie hatten bis 1180 jedoch gleichzeitig die Pflicht, Laienbrüder zu sein<sup>65</sup>.

Aus den Jahren, in denen die Kanzlei entstand, sind keine Dokumente mit Namen von *operarii* überliefert. Die letzte Erwähnung vor dieser Zeit ist diejenige aus dem Jahr 1145, in dem ein Iohannes *operarius* war. Da im Jahre 1161 ein Benedictus *vice Iohannis* überliefert ist, könnte es möglich sein, daß derselbe Iohannis auch in diesem Jahr noch oder wieder *operarius* gewesen ist<sup>66</sup>. Über ihn ist allerdings nichts bekannt.

Den Arbeitsvertrag mit Guilielmus und Riccius schlossen im Jahre 1165 vier *operarii*: Grassus Torcellus, Bellus und zwei andere, deren Namen auf dem Dokument nicht mehr leserlich sind<sup>67</sup>.

## 2. Die Struktur der Kanzlei

### a. Ein Rekonstruktionsversuch

Seit ihrer Entstehung hat die Kanzlei von Guilielmus einen Abbau in Pisa, eine Überfahrt über das Tyrrhenische Meer, eine erste Zusammenstellung, einen erneuten Abbau und einen weiteren Aufbau in Cagliari hinter sich gebracht<sup>68</sup>.

<sup>59</sup> Der *opera* des Pisaner Doms ist noch keine ausführliche Studie gewidmet worden. Man kann lediglich auf beschränkte, ältere Analysen zurückgreifen: vgl. LUPI 1906 *passim*; PECCHIAI 1906 DIATRIBA *passim*; PECCHIAI 1906 OPERA *passim*; MACCARI 1960 S. 287-289; NUTI 1970 *passim*; ARTIZZU 1974 S. 7-24. Die Informationen, die man diesen Veröffentlichungen entnimmt, sind in einigen Fällen widersprüchlich und aufgrund mancher fehlender Quellenangaben nicht nachprüfbar. So unterscheiden sich die Meinungen der Autoren auch bezüglich der ersten Erwähnung dieser Institution: 1089 laut NUTI 1970 S. 23; 1094 nach MACCARI 1960 S. 287; 1104 laut PECCHIAI 1906 OPERA S. 12. Mit dieser letzteren Angabe stimmt auch ein Beitrag neueren Datums überein, der die *operarii* des Pisaner Doms auflistet (vgl. CALECA 1990 S. 251 nach dem Dokument im Archivio di Stato Pisa, Opera del Duomo, 1104 dicembre 2).

Eine ausführliche, jedoch allgemeinere Abhandlung der *opera*, leider ohne italienische Beispiele, hat Wolfgang Schölller im Rahmen seiner Untersuchung zur rechtlichen Organisation des Kirchenbaus vorgelegt (zum Begriff *operarius* vgl. SCHÖLLER 1989 S. 156-159, zu den Aufgaben vgl. S. 177-178). Schölller datiert in Anlehnung an Sebastian Schröcker das erste Aufkommen einer *opera* ins Jahr 1150 in San Marco in Venedig (vgl. SCHRÖCKER 1934 S. 35; SCHÖLLER 1989 S. 150). Wie bereits illustriert, existierte aber am Pisaner Dom spätestens ab 1104 eine solche Institution.

<sup>60</sup> Die Bedeutung der Überführung der Kanzlei nach Cagliari wird ausführlich im Abschnitt II. 5. c. erörtert.

<sup>61</sup> Vgl. PECCHIAI 1906 OPERA S. 113-116, CALECA 1990 S. 251. Die Aussagen über die Zahl der *operarii* werden von den jeweiligen Autoren auf Dokumente gestützt, die die Namen dieser Funktionsträger enthalten. Die Dokumente ergeben allerdings keine lückenlose Reihenfolge, und es könnte bei ihnen auch angenommen werden, daß, auch wenn nur ein *operarius* erwähnt wird, dieser in der betreffenden Angelegenheit stellvertretend für die gesamte *opera* gehandelt haben könnte. Zu der Zahl der *operarii* im allgemeinen vgl. SCHÖLLER 1989 S. 153.

<sup>62</sup> Vgl. Kat.-Nr. 21: Zuschreibung und Datierung.

<sup>63</sup> Beide Dokumente sind bei PECCHIAI 1906 OPERA S. 61-64 veröffentlicht. Die Originale befinden sich im Archivio di Stato Pisa, Diplomatico, Primaziale, 1105 dicembre 2, 1111 aprile 2. Zu dem Phänomen der Architekten als *operarii* vgl. auch SCHÖLLER 1989 S. 168.

<sup>64</sup> Vgl. PECCHIAI 1906 OPERA S. 17; MACCARI 1960 S. 287; NUTI 1970 S. 16.

<sup>65</sup> Vgl. PECCHIAI 1906 OPERA S. 22. Zu den laikalen Fabrikpflögern vgl. auch SCHÖLLER 1989 S. 200-201.

<sup>66</sup> Zu diesen Erwähnungen vgl. PECCHIAI 1906 OPERA S. 117 und CALECA 1990 S. 251 nach den Dokumenten im Archivio di Stato Pisa, Diplomatico, Primaziale, 1145 gennaio 22, 1145 aprile 21, 1161 marzo 18.

<sup>67</sup> Vgl. MILANESI 1901 S. 5. Anders die Namen und die Zahl der *operarii* laut CALECA 1990 S. 251: Arrigus (genannt Grassus), Torcellus, Caro, ...estus und Bellus.

<sup>68</sup> Für einen systematischen Überblick über die Standortveränderungen der Kanzlei vgl. auch Kat.-Nr. 5: Standort- und Funktionsveränderungen.

Über die Form und den Standort der Kanzel im Dom zu Pisa sowie über die Reihenfolge der Platten auf den Brüstungen eine Aussage zu machen, heißt zuerst, mit der Tatsache konfrontiert zu werden, daß davon - außer der Kanzel selbst in ihrem heutigen Zustand - keine Zeugnisse existieren.

Es fehlen auch zeitgenössische Beispiele von ähnlichen Anlagen: Die Objekte aus der Nachfolge des Guilielmus<sup>69</sup> sind leider nur in fragmentarischem Zustand überliefert und ermöglichen somit keine zwingende Schlußfolgerung in bezug auf die ehemalige Domkanzel von Pisa<sup>70</sup>. Führt man Vergleiche mit späteren Kanzeln durch, wie derjenigen von San Bartolomeo in Pantano in Pistoia, so wird man ebenfalls mit Problemen von nicht mehr ursprünglichen Anlagen<sup>71</sup> sowie mit der Frage konfrontiert, ob es für die hier vorzunehmende Rekonstruktion sinnvoll ist, ein Werk zum Vergleich heranzuziehen, das fast ein Jahrhundert später als die Pisaner Domkanzel entstanden ist. Sicherlich kann man die noch spätere Kanzel in San Giovanni Fuorcivitas ebenfalls in Pistoia und sogar auch die Kanzeln der Pisani als Zeugnisse einer toskanischen Kanzeltradition betrachten, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit auch auf Guilielmus zurückbesann. Alle diese Werke können gewiß Anregungen bieten, zwingende Beweise sind sie aber nicht.

Vom heutigen Zustand der Ambonen ausgehend, dürfte die Kanzel aus acht Platten, zwei Lesepultträgern mit Lesepultplatte, vier Säulen mit Kapitellen aus vegetabilen Elementen in ionischer Form angeordnet und zwei Kapitellen mit großen, von oben herunterhängenden, gerippten Blättern<sup>72</sup> sowie vier Trägerlöwen bestanden haben.

Die vier Säulen mit den ionischen Kapitellen könnten sich in einer symmetrischen Anordnung unter den Ecken des Kanzelkastens befunden haben, während beide Säulen mit den Blattkapitellen jeweils zwischen zwei der anderen in der Mitte einer Längsseite der Kanzel gestanden hätten. Diese hätte sich freistehend an der besagten Stelle und mit einem rechteckigen Grundriß befunden<sup>73</sup>. Die Trägerlöwen hätten dann an den Ecken unter den Säulen mit ionischen Kapitellen gestanden.

Die Platten können so verteilt gewesen sein, daß an den Schmalseiten der Kanzel jeweils eine gewesen ist. Auf der Frontseite wären vier zu denken, mit den Lesepultträgern zwischen der ersten und der zweiten sowie zwischen der dritten und der vierten Platte. Die übrigen zwei Platten wären dann auf der Rückseite plaziert, wo auch eine Lücke als Eingang frei geblieben wäre.

Für die Rekonstruktion der Plattenreihenfolge kann man zunächst anführen, daß bei den Platten, die zwei Szenen zeigen, die Zusammengehörigkeit dieser vorgegeben ist. Es geht also darum, die Platten in eine passende Reihenfolge zu bringen, wie man in einem Domino-Spiel den passenden Stein zu dem vorhergehenden finden muß, während die Zahlenkombination auf den einzelnen Steinen schon feststeht.

---

Um die Geschichte der Eingriffe auf die Kanzel nicht unvollständig zu lassen, müßte man auch die neuesten Reinigungsmaßnahmen erwähnen. Im Frühling 1992 wurde der linke Ambon gereinigt. Im September desselben Jahres konnte bei einem Besuch in Cagliari ein Vergleich zwischen dem gereinigten und dem noch zu reinigenden Ambon erfolgen. Daraus ergab sich die Beobachtung, daß dem linken Ambon zwar die wahrscheinlich ehemalige Pracht wieder verliehen worden war, daß aber auch wichtige Spuren der Kanzelgeschichte den durchgeführten Maßnahmen zum Opfer gefallen sind. Am linken Ambon waren die Suturen zwischen Platten und Lesepultträger mittels Stuck geglättet worden und waren fast nicht mehr wahrnehmbar. Dies trägt selbstverständlich dazu bei, jegliche Rekonstruktionsversuche durch eine Verschleierung des Befundes noch schwieriger zu machen, als sie es schon sind.

<sup>69</sup> Vgl. die Kanzel von San Gennaro in Capannori (Kat.-Nr. 6), diejenige in San Michele in Groppoli (Kat.-Nr. 7) sowie die Domkanzel von Volterra (Kat.-Nr. 30).

Vgl. auch BODMER 1928 *passim* und ZAUNER 1915 *passim* für einen Überblick der toskanischen Kanzeln.

<sup>70</sup> Auch außerhalb der Toskana ist der Erhaltungszustand der zeitgenössischen Kanzeln nicht besser. Vgl. für die Abruzzen LEHMANN-BROCKHAUS 1942-44 *passim* und für Apulien SCHÄFER-SCHUCHARDT 1972 *passim*.

<sup>71</sup> Zu den Umbaumaßnahmen der Kanzel von San Bartolomeo in Pantano vgl. BRUNETTI 1964 *passim*.

<sup>72</sup> Die vier hinteren Halbsäulen der Ambonen in Cagliari sind aus der Teilung zweier Säulen entstanden, wie die Übereinstimmung im Material und in der Form der Halbkapitelle bestätigt. Anderer Meinung ist Piero Sanpaolesi gewesen, der die Halbsäulen und die Halbkapitelle als solche geschaffen gesehen hat (vgl. SANPAOLESI 1957 S. 353).

<sup>73</sup> Während die ältere Literatur bei der Rekonstruktion der architektonischen Kanzel für eine freistehende Struktur über rechteckigem Grundriß plädierte (vgl. WEINBERGER 1960 S. 131), hat man in den letzten Jahren die Hypothese einer langgestreckten Konstruktion bevorzugt, die an die Chorschranken angelehnt gewesen sein soll (vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 96-97; BARACCHINI/FILIERI 1992 11a S. 138). Gegen diese Möglichkeit spricht aber der nur wenig erhöhte Chor, an den sich die Kanzel nicht angelehnt haben kann.

Reinhard Zech, der die Teilung der Kanzel abstreitet und auch in Pisa zwei Kanzeln annimmt (vgl. dazu auch Kat.-Nr. 5: Standort- und Funktionsveränderungen), rekonstruiert diese an den Seiten des Altars, mit einer Schmalseite auf den Chorschranken (vgl. ZECH 1935 S. 140).

Eine weitere gesicherte Gegebenheit ist die Leserichtung der Reliefs. Diese kann der Platte mit Verkündigung/Heimsuchung und Geburt/Waschung entnommen werden. Die Anordnung dieser Darstellungen zeigt, daß übereinanderliegende Relieffelder von oben nach unten gelesen werden müssen, während innerhalb beider Relieffelder die Ereignisse von links nach rechts verlaufen. Insgesamt muß die Kanzel eine Lesestructur wie ein Kodex gehabt haben, wobei jede Platte eine Seite, jedes Relief-feld ein Register darstellte: Die Erzählung fing bei der ersten Platte oben an und entwickelte sich von links nach rechts auf dem oberen und dann auf dem unteren Relieffeld; am Ende einer Platte ange-langt, ging sie auf der nächsten nach dem gleichen Schema weiter.

Für die weitere Anordnung der Reliefs kommen zwei Prinzipien in Frage: ein chronologisches Prinzip, bei dem die Darstellungen nach der Reihenfolge der wiedergegebenen Ereignisse im Leben Christi aneinandergereiht waren, und ein Anordnungsprinzip, bei dem die Festtage der jeweiligen dar-gestellten Geschehnisse berücksichtigt werden. Wahrscheinlich ist aber eher eine Mischung aus beiden Prinzipien wahrgenommen worden. Das läßt sich anhand der Platte mit Taufe und Darbringung im Tempel konstatieren, bei der die Taufe mit dem erwachsenen Christus der Darstellung des Christus-kindes im Tempel vorausgeht. Während diese Anordnung dem chronologischen Prinzip widerspricht, ist sie korrekt, wenn sie nach dem Kirchenjahr erfolgt, da die Taufe am 6. Januar, die Darstellung im Tempel am 2. Februar gefeiert wurde<sup>74</sup>. Dieses Anordnungsprinzip kann aber nicht für die ganze Kan-zel gelten, da auch Darstellungen vorhanden sind, wie die Magier vor Herodes und ihre Rückkehr, die im kirchlichen Kalender nicht vorkommen und für die nur das chronologische Prinzip in Frage kommt.

Die Relieffolge, die sich aus der Kombination beider erwähnten Prinzipien ergibt, ist<sup>75</sup>:

Verkündigung/Heimsuchung

Geburt/Waschung

Magier vor Herodes

Kindermord

Magieranbetung

Magierrückkehr

Taufe

Darstellung im Tempel

Verklärung Christi

Apostel bei der Verklärung

Abendmahl

Gefangennahme

Frauen am leeren Grab

Grabwächter

Himmelfahrt Christi

Apostel bei der Himmelfahrt

<sup>74</sup> Vgl. REAU II,2 S. 239, 263, 296.

<sup>75</sup> Für andere Vorschläge vgl.: WEINBERGER 1960 S.131 (er läßt Anbetung und Rückkehr der Magier dem Magierbesuch bei Herodes und dem Kindermord vorangehen); MALTESE 1962 S. 200; SERRA 1989 IT S. 132-133 (sie vertauscht in der Reihenfolge Himmelfahrt und leeres Grab und begründet das damit, daß die letztgenannte Platte ähnliche Dimensionen hat wie diejenige von Verkündigung-Heimsuchung/Geburt-Waschung und daß daher beide aus Symmetriegründen an den Seiten des Aufganges gewesen sein müßten, eine als erste, die andere als letzte Platte des Zyklus); HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 96-97. Daniela Plaisant hat sich in ihrer Rekonstruktion hauptsächlich auf die Maße und auf den Schnitt der Plattenkanten gestützt. Die von ihr vorgeschlagene Reliefreihenfolge widerspricht den oben beschriebenen Anordnungsprinzipien: Verkündigung/Heimsuchung/Geburt/Waschung, leeres Grab/Grabwächter, Verklärung Christi/Apostel bei der Verklärung, Abendmahl/Gefangennahme, Himmelfahrt Christi/Apostel bei der Himmelfahrt, Taufe/Darbringung, Anbetung/Rückkehr der Magier, Magier vor Herodes/Kindermord. Angesichts der großen Eingriffe, die die Kanzel während ihrer Geschichte erlitten hat, scheint es aber nicht sehr zuverlässig zu sein, den Schnittwinkel der Platten als Anhaltspunkt der Rekonstruktion zu nehmen, da er sicherlich auch ein Ergebnis des zweifachen Ab- und Wiederaufbaus der Kanzel ist.

Für diesen Rekonstruktionsversuch wird vorausgesetzt, daß die ehemalige Pisaner Domkanzel aus den Platten bestand, die heute die Ambonen in Cagliari ausmachen. Verluste des Bestandes können mit keiner unanfechtbaren Sicherheit ausgeschlossen werden. Trotzdem kann die These einer verlorenen Kreuzigungsplatte<sup>76</sup> nicht unterstützt werden, solange keine unabstreitbaren Beweise ans Licht kommen. Es soll nicht vergessen werden, daß ein Triumphkreuz, heute im Museo dell'Opera del Duomo in Pisa, den Dom im 12. Jahrhundert schmückte<sup>77</sup> und auch als ikonographische Ergänzung der Kanzel gedient haben könnte.

## b. Der ursprüngliche Standort

Auch hinsichtlich des ursprünglichen Standorts der Kanzel im Dom zu Pisa liegen keine unbestreitbaren Anhaltspunkte in dem Sinne vor, daß er dokumentiert wäre.

Der Dom ist eine fünfschiffige Basilika mit dreischiffigem Querhaus. Der Chor ist nur um drei Stufen erhöht und in der Vierung befindet sich eine Fußbodendekoration, welche durch Mosaiken ein Motiv von miteinander verknoteten Kreisen bildet. Das Vierungsquadrat unterscheidet sich vom übrigen Fußboden, da dieser aus großen Steinquadern besteht und neueren Datums ist. Der durch das Mosaik dekorierte Fußbodenteil scheint hingegen einer Art Vorplatz der Chorschrankenanlage zu entsprechen, die man für die Zeit vor dem Dombrand 1595 annehmen kann. Die Rekonstruktion der Chorschranken basiert auf einer Beschreibung des Doms vor dem Dombrand in einem anonymen Manuskript aus der Biblioteca Nazionale in Florenz<sup>78</sup>, die auch von Giovanni Targioni Tozzetti zitiert wird<sup>79</sup>. Dort ist die Rede davon, daß die Chorschranken in ihrer Erstreckung bis in den Kuppelraum reichten. Diese Aussage kann durch eine Zeichnung aus dem Jahr 1595 (noch vor dem Dombrand) präzisiert werden<sup>80</sup>. Dort sind die Chorschranken so eingetragen, daß sie im Westen dort enden, wo der Mosaikfußboden heute noch anfängt. Auf dieser Zeichnung ist interessanterweise auch der Standort der Kanzel von Giovanni Pisano vor dem Dombrand gekennzeichnet. Sie war an der rechten Ecke der Chorschranken plaziert und am ersten Pfeiler des südlichen Querschiffs angelehnt.

Da keine großen Bauveränderungen des Chorbereichs dokumentiert sind, könnte man davon ausgehen, daß auch zu der Zeit, als die Kanzel von Guilielmus im Dom stand, die Chorschranken diese Position hatten, wie auf der erwähnten Zeichnung vermerkt worden ist. Vielleicht gehörten zu diesen Schranken, die heute als Ensemble nicht mehr existieren, auch die reliefierten Platten, die im Museo dell'Opera del Duomo ausgestellt werden<sup>81</sup>.

<sup>76</sup> Die These dieses Verlustes wurde von Reinhard Zech, der außerdem eine Platte mit der Flucht nach Ägypten vermissen möchte (vgl. ZECH 1935 S. 140-141), Martin Weinberger (vgl. WEINBERGER 1960 S. 132-133) und Renata Serra (vgl. SERRA 1989 It S. 132) vertreten.

<sup>77</sup> Es handelt sich um eine polychrome Holzplastik des 12. Jahrhunderts aus Burgund (370 x 240 cm) im Museo dell'Opera del Duomo in Pisa, Saal 3. Vgl. dazu TOESCA 1947 *passim*; CALECA 1986 *passim*; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 122-123.

<sup>78</sup> Vgl. Manuskript 17, classe 25.

<sup>79</sup> Vgl. TARGIONI TOZZETTI 1768 II S. 26-28, für die Beschreibung der Chorschrankenanlage vgl. S. 26-27.

<sup>80</sup> Die Zeichnung, eine Kopie des Originals von Adriano Dell'Oste, wird im Archivio di Stato Pisa, Carte Lupi, 10 aprile, aufbewahrt (vgl. CASINI 1993 S. 205).

<sup>81</sup> Es handelt sich zunächst um zwei zusammengefügte Marmorplatten (91 x 136 x 12 cm; 91 x 128 x 12 cm - vgl. MILONE 1993 2 S. 145) im Saal 3 des Museo dell'Opera del Duomo in Pisa. Diese sind in drei Relieffelder unterteilt, welche zum größten Teil von sehr feingliedrigen Ranken und Blättern besetzt sind. Das linke Feld zeigt in der Mitte einen oktogonalen Spiegel, die anderen beiden Felder einen runden. Die seitlichen Felder zeigen im Spiegel einen Engel in einer von Händen und Büsten umgebenen Gloriole links und einen Thronenden mit zwei Assistenzfiguren rechts; der mittlere Spiegel ist mit großen, in drei Register angeordneten Blättern besetzt. Die flachen Figuren, ihre vereinfachten Gesichter und ihre Anatomie sowie die Struktur der Ranken, die sich zwar kreisförmig jedoch in komplizierten Knoten entwickeln, lassen diese Reliefs nicht Guilielmus zuschreiben. Es könnte sich dabei um die Werkstatt des Rainaldus handeln, der vor Guilielmus an der Domfassade tätig war (vgl. Kat.-Nr. 21: Zuschreibung und Datierung) und an den Archivolten im Erdgeschoß des Doms ähnliche feingliedrige Reliefs sowie menschliche Figuren hinterlassen hat. Sie können wegen der Flachheit und des Faltenreichtums ihrer Gewänder mit den Figuren auf den Chorschranken verglichen werden. Auch wenn als Inkrustation und nicht als Relief ausgeführt, zeigt auch die inkrustierte Platte mit der Inschrift DE ORE LEONIS... unterhalb der Inschrift mit dem Namen von Rainaldus auf der Domfassade annähernde Merkmale:

Es ist nicht auszuschließen, daß die Kanzel von Giovanni Pisano in ihrer ursprünglichen Lage, also in derjenigen, die die Zeichnung vor dem Brand zeigt, ihre Vorgängerin, die Kanzel des Guilielmus, nicht nur in der Funktion, sondern auch im Standort ersetzt hatte<sup>82</sup>. Demnach müßte man sich die ehemalige Pisaner Domkanzel an der südwestlichen Ecke der einstigen Chorschranken im Vierungsquadrat vorstellen.

### c. Die Funktion

Der große Umfang der Kanzel und ihr aufwendiges Programm entsprachen der wichtigen Funktion, die sie im Dom zu Pisa innehatte. Sie diente als Ort der Verkündigung der Heiligen Schrift und war ein wesentlicher Bestandteil der Osterliturgie. In der Nacht des Ostersonntags stieg der Diakon auf die Kanzel und begann das *praeconium paschale*, den Gesang der Osterverkündigung, mit dem die Botschaft der Auferstehung und der Erlösung offenbart wurde. Gleichzeitig wurde die Osterkerze angezündet. In dieser Nacht wurde auch die Taufe vorgenommen.

Das *praeconium* wurde nach der Schrift auf einer Pergamentrolle gesungen. Solche Rollen, die den Namen *Exultet* nach dem ersten Wort des Textes trugen, bestanden aus aneinandergenähten Blättern und enthielten Passagen aus dem Alten und dem Neuen Testament sowie Texte, die einen direkten Bezug auf die Zeremonie hatten. Der Diakon rezitierte das *praeconium* und ließ die Rolle von der Kanzel herunter, während die Anwesenden an einigen Textstellen mitsangen<sup>83</sup>.

Drei *Exultet*-Rollen aus dem Dom zu Pisa sind erhalten geblieben<sup>84</sup>. Eine von ihnen ist sehr wahrscheinlich in der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden, die anderen zwei jedoch spätestens am Anfang des 12. Jahrhunderts und befanden sich seitdem in Pisa<sup>85</sup>. Auch wenn eine dieser beiden Rollen aus der Region von Benevento importiert worden war, wo die Tradition der *Exultet*-Rollen ihr Zentrum hatte<sup>86</sup>, befanden sich beide Handschriften bereits in Pisa, als Guilielmus seine Kanzel schuf.

Neben dem Text sind diese Rollen mit Illustrationen versehen, die Bezug auf die Schrift nehmen. Da die Rollen von Anfang an für Lesungen auf der Kanzel geschaffen worden waren, sind die Maleereien - in Bezug auf den Text - "auf den Kopf gestellt". Dies ermöglichte damals ihre optimale Nutzung: Während der Diakon den Text vorlas, wurde das ausgerollte Pergament von der Kanzel heruntergelassen und zeigte den Zuhörenden und Zuschauenden die Illustrationen<sup>87</sup>. Die Anwesenden erlebten somit eine vierdimensionale Lesung: Sie hörten die Worte des Diakons; diese wurden durch die

---

miteinander verknottete Ranken aus länglichen Blättern mit bewegten Konturen, kleine Augen und kleiner Mund bei der menschlichen Figur (vgl. auch Kataloganhang i).

Es existiert außerdem eine Serie von Chorschrankenfragmenten mit zentralen Rosetten und intarsiertem Hintergrund. Fünf quadratische Relieffelder auf der Rückseite zweier zusammengehöriger Marmorplatten aus der Basilica Neptuni in Rom (115-127 n. Ch.) mit einem Delphinfries auf der ursprünglichen Hauptseite (90 x 265 x 12 cm; 90 x 175 x 12 cm - vgl. MILONE 1993 3a-3b S.146) und ein einzelnes Relieffeld (91 x 84 x 7 cm - vgl. MILONE 1993 3a-3b S. 146) befinden sich im Museo dell'Opera del Duomo in Pisa, Saal 3. Zu diesem Ensemble könnten auch die Platten am Altar des Pisaner Baptisteriums gehören, die ebenfalls zentrale Rosetten auf intarsiertem Hintergrund aufweisen.

Alle diese Platten wurden mit größter Wahrscheinlichkeit als innere Ausstattung des Doms in der Mitte des 12. Jahrhunderts geschaffen, um dann von der Kanzel des Guilielmus ergänzt zu werden (vgl. dazu auch BIEHL 1910 S. 4; BIEHL 1926 S. 40, 107 Anm. 47; SALMI 1928-29 S. 69, 75 Anm. 23; SANPAOLESI 1957 S. 282-286, 324; BARACCHINI 1986 S. 75; CALECA 1989 S. 20-21; PLAISANT 1989-90 S. 120 Anm. 35; MILONE 1993 2; MILONE 1993 3a-3b).

<sup>82</sup> Für andere soll sich die Kanzel innerhalb der Chorschranken befunden haben (vgl. BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 120).

<sup>83</sup> Zur Verwendung von *Exultet*-Rollen in der Osterliturgie vgl. WETTSTEIN 1960 S. 128-129; WETTSTEIN 1961 S. 234; GARZELLI 1979 S. 51-52; SETTIS 1979 S. 208; BERTELLI 1983 S. 95-96; VALENZIANO 1984 S. 199-207; DALLI REGOLI 1986 *passim*.

<sup>84</sup> Eine Rolle wird in der Bibliothek des Domkapitels aufbewahrt, zwei Rollen sind im Museo dell'Opera del Duomo, Saal 16, zu sehen.

<sup>85</sup> Vgl. DALLI REGOLI 1986 S. 145; CALDERONI MASETTI U. A. 1989 S. 97-98.

<sup>86</sup> Vgl. DALLI REGOLI 1986 S. 145; CALDERONI MASETTI U. A. 1989 S. 97-98; CAVALLO 1973 S. 29. Zu den süditalienischen *Exultet*-Rollen vgl. auch AVERY 1936 *passim*; CALDERONI MASETTI U. A. 1989 *passim*.

<sup>87</sup> Auf der älteren *Exultet*-Rolle im Museo dell'Opera del Duomo in Pisa illustriert eine Malerei die Zeremonie am Ostersonntag: Auf einer Kanzel mit trapezförmiger Front steht der Diakon. Mit der Osterkerze in seiner Rechten hält er in seiner Linken eine *Exultet*-Rolle, zum Teil stark ausgebleicht, welche ausgerollt an der Seite der Kanzel herunterhängt.

Darstellungen auf der Exultet-Rolle illustriert; gleichzeitig schaute das Publikum auf die Kanzel, die ebenfalls ein reiches Repertoire an biblischen Episoden in skulptierter Form zeigte<sup>88</sup>; durch die dort angebrachten Inschriften<sup>89</sup> wurde man schließlich auf das sprachliche Element der Zeremonie zurück-erinnert. Diese "Vierdimensionalität" hatte sicherlich mehr eine symbolische als eine pragmatische Bedeutung, denn nur die Gottesdienstanwesenden, die nah der Kanzel standen, konnten alle geschilderten Momente der Osterliturgie im Detail wahrnehmen. Die symbolische Kraft dieser Zelebration verbarg sich aber sicherlich in der Absicht, das Wort der Heiligen Schrift mit allen vorhandenen Mitteln zu verkünden und auch die Kunst in ihren verschiedenen Gattungen zu diesem Zweck zu verwenden.

Max Seidel hat im Hinblick auf die Funktion der ehemaligen Pisaner Domkanzel die These aufgestellt, sie könne auch als eine Art Reliquiar benutzt worden sein<sup>90</sup>.

Der Pisaner Dom besaß Reliquien der sardischen Heiligen Ephysius und Potitus. Diese sind in Pisa seit 1126 dokumentiert<sup>91</sup>. Im 14. Jahrhundert wurden die Gebeine beider sardischen Heiligen in einem Silberreliquiar - heute verlorengegangen - mit der Form des Pisaner Campanile aufbewahrt<sup>92</sup>. Seidel vermutet, daß die Reliquien der heiligen Ephysius und Potitus im 12. Jahrhundert auf der Kanzel ausgestellt worden seien, ein Ritus, der bereits für die Reliquien des heiligen Raynierus, des Stadtpatrons, üblich war<sup>93</sup>.

Sollte sich diese Hypothese bestätigen - Dokumente oder Hinweise anderer Art lassen immer noch auf sich warten -, würde die Polifunktionalität der Kanzel mit der bereits beschriebenen Kombination von Schrift, gesprochenem Wort, Malerei und Skulptur, eine lokale Note bekommen. Die Ausstellung der Reliquien würde eine Verbindung der Kanzel zur Pisaner Stadtgeschichte herstellen: einerseits zum Stadtpatron Raynierus, andererseits zu Sardinien durch die Reliquien der heiligen Ephysius und Potitus. Die städtische Legitimation würde durch Zeugnisse des pisanischen Einflusses im Mittelmeer begleitet, ein Zeichen des nach außen gerichteten Stadtstolzes und der politischen und wirtschaftlichen Interessen Pisas<sup>94</sup>.

Die Größe und das aufwendige Programm der Kanzel sind zuletzt auch darauf zurückzuführen, daß die Kanzel für nichts geringeres als die Pisaner Kathedrale geschaffen wurde. Den Sitz des Erzbischofs sollte sie schmücken, eine Kathedrale, deren erster Architekt in einer Inschrift auf der Fassade Dädalus gleichgesetzt wird<sup>95</sup>, deren Kosten für das edle Baumaterial Marmor - alle Säulen im Inneren sind Monolithen - unwichtig gewesen zu sein scheinen, deren Dimensionen sie in die Reihe der Monumentalbauten des frühen europäischen Mittelalters rücken.

### 3. Das Kanzelprogramm

#### a. Der christologische Zyklus

Die Darstellungen auf der ehemaligen Pisaner Domkanzel von Guilielmus haben einen unterschiedlichen ikonographischen Wert. Einige geben bekannte Kompositionen wieder, manche stehen am Anfang einer regionalen Tradition, andere zeigen ikonographische Einfälle, die in der Kunstgeschichte einzigartig geblieben sind.

Wenn man die Reliefs in der chronologischen Reihenfolge der christlichen Ereignisse betrachtet, stellt man das erste unkanonische Element bei der Verkündigung fest, bei der Joseph hinter Maria an-

<sup>88</sup> Vgl. Abschnitt II. 3. a.

<sup>89</sup> Vgl. Abschnitt II. 3. b.

<sup>90</sup> Vgl. SEIDEL 1977 S. 369.

<sup>91</sup> Ein Schreiben von Papst Honorius II. Vom 21. Juli 1126 (vgl. PL CLXVI Sp. 1264) belegt die Versetzung dieser Reliquien von Sardinien nach Pisa. Vgl. dazu auch SEIDEL 1977 S. 357.

<sup>92</sup> Vgl. SEIDEL 1977 S. 356-357.

<sup>93</sup> Vgl. SEIDEL 1977 S. 369.

<sup>94</sup> Zu den Herrschaftsansprüchen Pisas auf Sardinien vgl. Abschnitt II. 5. c.

<sup>95</sup> Vgl. Kataloganhang b.

wesend ist. Er stützt sich auf einen Stock und mit den Händen auf die Knie. Maria steht dem Erzengel gegenüber. Dieses kompositorische Schema wurde von Meister Enrigus am rechten Kapitell des Hauptportals von Sant'Andrea in Pistoia<sup>96</sup> übernommen. Auch bei der dortigen Verkündigung wohnt Joseph dem Ereignis bei. Eine solche Ikonographie wird in der mittelalterlichen Plastik sonst nie wieder erscheinen<sup>97</sup>.

Bei der Zusammenführung der Platte Verkündigung-Heimsuchung/Geburt-Waschung mit dem Lesepulträger erkennt man, daß hinter dessen Löwen die Darstellung der Heimsuchung fortgesetzt wird. Dort sieht man die Reste einer menschlichen Figur in Form eines großen beschuhten Fußes und eines herausragenden, in ein Gewand gehüllten Gebildes; es könnte sich dabei um einen Ellenbogen der Figur handeln.

Die Kanzel im Dom zu Volterra<sup>98</sup>, diejenige in Gropoli<sup>99</sup> und eine der Reliefplatten in der Krypta des Doms zu Pistoia<sup>100</sup> zeigen drei sehr ähnliche Heimsuchungsdarstellungen, bei denen neben den Figuren Mariens und Elisabeths auch diejenige von Zacharias erscheint. Die Inschrift mit den Namen der dargestellten Figuren in Volterra hinterläßt keinen Zweifel, daß es sich beim Bärtigen um Zacharias handelt. In Gropoli und Pistoia ist zwar keine Inschrift vorhanden, da aber die Figur durch die gleichen Merkmale - wie Stock, Bart, Kappe, knielanges Gewand und knöchelhohe Schuhe - charakterisiert ist, könnte sie ebenfalls Zacharias darstellen<sup>101</sup>.

Angesichts dieser Beispiele erscheint es nicht abwegig, die Figur des Zacharias als Ergänzung für die Szene der Heimsuchung auf der Kanzel von Guilielmus anzunehmen<sup>102</sup>.

Auch das chronologisch folgende Relieffeld, dasjenige mit der Geburt Christi, besteht aus der Zusammenstellung zweier Episoden. Zur ersten gehören Maria, das Kind und Joseph. Maria liegt verhüllt auf einem Podest, darüber liegt das Kind. Dazwischen befindet sich eine amorphe Masse, die wahrscheinlich den Hintergrund der Szene als Grotte darstellen sollte, allerdings nur an jener Stelle erscheint. Über dem Kind sind Ochse, Esel und ein Engel als Wächter des Neugeborenen zu sehen. Links sitzt Joseph mit dem Rücken zu Maria und dem Kind gewandt und mit dem Kopf auf seine Hand gestützt.

Die zweite Episode ist die Waschung des Christuskindes. Dieses sitzt in einem Becken, während eine Amme es hält und eine zweite Wasser nachgießt. Darüber schweben zwei Engel.

Bonannus griff auf eine vergleichbare Kombination von Elementen für die Darstellung von Geburt und Waschung auf seiner bronzenen Tür in Pisa<sup>103</sup> zurück. Er versetzte diese Szenen in eine Grotte un-

<sup>96</sup> Vgl. Kat.-Nr. 27 c.

<sup>97</sup> Man hat behauptet, Joseph sei außer in Cagliari und in Pistoia auch auf dem linken Türsturz des Doms zu Piacenza bei der Verkündigung anwesend (vgl. ZECH 1935 S. 125). Dort sind die verschiedenen Bibelespisoden jeweils unter einem Bogen dargestellt. Die erste Szene links stellt die Verkündigung, die erste rechts die Anbetung der Heiligen Drei Könige dar. An beiden Türsturzenden befindet sich jeweils eine männliche Gestalt an der Seite der erwähnten Darstellungen, aber außerhalb des entsprechenden Bogens. Mit dieser Figur ist Joseph mit großer Wahrscheinlichkeit zwar gemeint (auch auf der ehemaligen Pisaner Domkanzel und auf dem Türsturz von Sant'Andrea in Pistoia wohnt er der Magieranbetung bei), die Trennung dieser Figur von der restlichen Darstellung durch die Säule, die den Bogen trägt, unterscheidet die ikonographische Lösung in Piacenza jedoch von den toskanischen Beispielen, bei denen Joseph unmittelbar am Geschehen teilnimmt.

<sup>98</sup> Vgl. Kat.-Nr. 30.

<sup>99</sup> Vgl. Kat.-Nr. 7.

<sup>100</sup> Vgl. Kat.-Nr. 26 b.

<sup>101</sup> Diese Identifizierung des Zacharias wird durch zwei weitere Reliefs gesichert, auf denen Inschriften eine Figur mit den oben erwähnten Merkmalen als Zacharias kennzeichnen. Es handelt sich um eine Reliefplatte aus Sant'Iacopo in Altopascio (Kat.-Nr. 11), heute im Museo Nazionale Villa Guinigi in Lucca, und um das rechte Kapitell des Hauptportals von Sant'Andrea in Pistoia (Kat.-Nr. c).

Auf der Heimsuchungsplatte in der Domkrypta von Pistoia (Kat.-Nr. 26 b) erscheint noch eine vierte Figur. Es ist ein Mann mit jugendlichen Gesichtszügen, der ein langes Gewand sowie Sandalen trägt und ein Buch in der Hand hält. Fehlende vergleichbare Beispiele erschweren seine Deutung. Das Buch könnte auf einen Evangelisten hinweisen.

<sup>102</sup> In der älteren Literatur sind die hier erwähnten Beispiele nicht zu Rate gezogen worden, um eine Vervollständigung der Platte zu finden. Man schlug hingegen als solche die Figur Davids, einer Dienerin oder eines Propheten vor (vgl. ZECH 1935 S. 14, 127). Erst mit der neueren Forschung hat man die Möglichkeit der Ableitung dieser Ergänzung von den Nachfolgewerken des Guilielmus erkannt und die Figur des Zacharias als wahrscheinlich fehlend berücksichtigt (vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 85, 99).

<sup>103</sup> Vgl. die abschließende Erörterungen von Abschnitt II. 4. a.

ter der Verkündigung an die Hirten. Bei der Geburt stellte auch er die liegende Maria, den nachdenklichen Joseph, das Kind mit Ochse und Esel dar. In der Waschung wurde das Becken wie bei Guilielmus geformt, eine Amme gießt ebenfalls Wasser nach.

Innerhalb der Kindheitsgeschichte Christi sind drei Relieffelder den Heiligen Drei Königen gewidmet. Sie erscheinen zum ersten Mal vor dem wütenden Herodes. In dieser Szene werden sie von zwei weiteren Männern begleitet, vielleicht einem Wächter und einem älteren Gelehrten.

Dieser Episode ist der Bethlehemische Kindermord angeschlossen worden. Herodes sitzt hier am gleichen Standort wie in der vorausgegangenen Szene, hält weiterhin seinen Bart fest<sup>104</sup>, aber in ruhigerer Pose. Er beobachtet die aufgeregte Gruppe vor ihm: Von einer Schar von Kindern umgeben, manche bereits geköpft, ragen ein Soldat mit Dolch und drei Frauen hervor; die erste von links kniet und greift in ihre Haare<sup>105</sup>.

Die Geschichte der Magier wird mit der chronologisch folgenden Episode fortgesetzt, der Anbetung des Christuskindes auf dem Schoß Mariens. Joseph ist wieder in seiner begleitenden Rolle der Szene beigegeben und steht hinter Maria auf seinen Stock gestützt. Die Heiligen Drei Könige tragen ihre Gaben mit verhüllten Händen. Bei gleicher Pose, gleichem Gewand und gleicher Krone unterscheidet sich lediglich der erste von rechts von den anderen beiden dadurch, daß er bartlos ist<sup>106</sup>. Die gleiche Individualisierung erfolgt auch bei den Magiern vor Herodes, wobei der Bartlose dort die mittlere Position einnimmt.

Noch einmal erscheinen die Heiligen Drei Könige in der Szene ihrer Rückkehr, in der sie zu Pferde dargestellt sind. Damit scheinen sie aus der Kanzel herauszureiten, denn sie werden in den anderen Reliefs nicht wieder auftreten.

Diese ausführliche Magiergeschichte kann in Verbindung mit dem Türsturz von Sant'Andrea in Pistoia<sup>107</sup> gesehen werden, auf dem ebenfalls die Heiligen Drei Könige zu Pferde sowie die Darbringung der Gaben zu sehen sind. Innerhalb der Komposition lehnt sich der Türsturz stark an die Kanzel an. Die Reihenfolge der Figuren ist die gleiche, jedoch spiegelbildlich wiedergegeben. Auch auf dem Türsturz von Sant'Andrea ist einer der Könige bartlos. Ferner ist hier der erste König in der Reihe, der die Hand hebt, auf der Kanzel der zweite. Dieser Unterschied ist nicht inhaltlich zu deuten. Trotzdem handelt es sich in Pistoia um die Reise der Magier vor und in Cagliari nach der Anbetung. Ausschlaggebend für diese Differenzierung ist die Platzierung der Szene vor bzw. nach derjenigen der Darbringung der Gaben und die Inschrift, die auf der Kanzel die Magier als zurückkehrend bezeichnet<sup>108</sup>.

Auf der Tür von Bonannus in Pisa ist die Darstellung des Magierritts in sich nicht spezifiziert. Da aber auf dem Feld links von dieser Darstellung und so in die Richtung, in die die Magier reiten, die Geburt dargestellt worden ist, kann man annehmen, daß es sich um den Ritt vor der Anbetung handeln soll.

Eine weitere Darstellung der Heiligen Drei Könige zu Pferde befindet sich fragmentarisch in der Sammlung Mazzarosa in Lucca<sup>109</sup>. Auf einer der stark beschädigten Platten ist unter einem verzierten Flachbogen ein gekrönter Reiter zu sehen, der seine Rechte nach vorne erhebt und dabei einen Finger ausstreckt. Mit der anderen Hand hält er die Zügel. Auf der anderen Platte reitet - ebenfalls nach links - ein zweiter Magier. Sein Gewand läßt ein Bein zum Teil frei. Dieses Detail läßt eine motivische Anlehnung an die Kanzel von Guilielmus annehmen<sup>110</sup>.

<sup>104</sup> Zum Motiv des "Bartziehers" vgl. JACOBY 1987 *passim* mit der Untersuchung der islamischen Vorbilder.

<sup>105</sup> Zu dieser Geste vgl. BARASH 1976 S. 18, 32.

<sup>106</sup> Zu dem Ursprung dieser Tradition der Differenzierung vom jüngsten König, Kaspar, vgl. Bs VII Sp. 515, 526; RGG II Sp. 264; REAU II,2 S. 24.

<sup>107</sup> Vgl. Kat.-Nr. 27 a.

<sup>108</sup> Zur Rolle der Inschriften vgl. Abschnitt II. 3. b.

<sup>109</sup> Vgl. Kat.-Nr. 13 a, b.

<sup>110</sup> Eine weitere Darstellung eines reitenden Magiers befindet sich im Museo Bardini in Florenz (vgl. NERI LUSANNA/FAEDO 1986 Abb. 90). Bei dieser ebenfalls nur fragmentarisch erhaltenen Platte sind allerdings motivische und stilistische Unterschiede zu Guilielmus festzustellen. Zu den ersteren gehören der Nimbus am Kopf und das Gefäß in den Händen der Figur. Stilistisch unterscheidet sich diese Plastik von den Magierdarstellungen der Kanzel durch die sehr sichtbaren Spuren des Bohrers, durch die weichen Falten des Obergewands und die plastischen, bewegten Rohrfalten im Untergewand sowie durch eine andere Proportionierung von Reiter und Pferd. Im Vergleich mit der Kanzel und auch mit dem Türsturz von Sant'Andrea ist das Pferd kürzer und sein Kopf sehr klein. Der König besitzt hingegen einen großen

Das letzte Relief, das der Kindheitsgeschichte Christi zugeordnet werden kann, stellt die Darbringung im Tempel dar. Sie spielt sich vor dem Hintergrund einer Arkadenarchitektur ab. Im Mittelpunkt des Geschehens - auch wenn nicht exakt auf der Mittelachse - ist das Christuskind, das von den verhüllten Händen Mariens in die ebenfalls verhüllten Hände Simeons übergeben wird. Joseph steht auf der linken Seite und trägt zwei Tauben. Auch seine Hände sind verhüllt. Auf der rechten Seite ist die Prophetin Hanna zu sehen. Fast genau übernommen hat Bonannus diese Darstellung für seine Pisaner Tür, auf deren entsprechendem Feld die Komposition sich nur durch eine in der Breite nicht weit ausgestreckte Architektur und durch die nicht verhüllten Hände Mariens unterscheidet.

Bei der Taufe empfängt Christus, wie von einer gewellten Decke umhüllt, das Sakrament von Johannes. Dessen erhobene Hand vermittelt zwischen der Taube des Heiligen Geistes und dem nimbiierten Kopf Christi. Von rechts kommen zwei Engel heran, die jeweils ein Gewand heranbringen. Eine kleine Gestalt gießt Wasser in den Strom des Jordan.

Die Verklärung, wie auch die zwei letzten Szenen des christologischen Zyklus, nimmt zwei übereinanderliegende Relieffelder ein, während alle anderen Darstellungen sich nur mit einem begnügen. Das kompositorische Schema der in zwei Spiegel geteilten Reliefplatten wird fortgesetzt und die Episode wird geschickt in zwei Teildarstellungen gegliedert, teilweise sogar mit Beibehaltung des Trennbalkens und der Inschrift zwischen beiden. Christus in der Mandorla mit Mose und Elia befinden sich in der oberen Plattenhälfte; die Apostel Petrus, Jakobus d. Ä. und Johannes sind in der unteren dargestellt. Ein Gebilde, das eine Wolke oder auch einen Berg darstellen könnte, verbindet beide Szenen.

Darbringung im Tempel, Taufe und Verklärung halten sich in der Komposition an ikonographische Muster, die aus einer langen Tradition entstanden sind. Die Bildelemente sind durch diese festgelegt und werden so ohne Veränderungen übernommen<sup>111</sup>. Bei diesen Reliefs handelt es sich um zwei Platten, die gleiche stilistische Merkmale zeigen und von derselben ausführenden Hand geschaffen wurden<sup>112</sup>.

Beim Abendmahl, der ersten Darstellung aus der Passion, sitzt Christus am linken Ende des gedeckten Tisches, während die Apostel entlang zweier Reihen an seiner hinteren Längsseite stehen. Johannes lehnt sich an Christus, während Judas vor dem Tisch kniet und von Christus einen Bissen empfängt. Auf dem Rücken des Judas steht eine dämonische Gestalt. Sowohl eine Reliefplatte in der Domkrypta von Pistoia<sup>113</sup> als auch die Domkanzel von Volterra<sup>114</sup> weisen eine ähnliche Figurenanordnung auf, auch wenn die Komposition in Pistoia spiegelbildlich wiedergegeben ist: Die Apostel stehen in einer Doppelreihe hinter dem Tisch; Johannes lehnt sich an einem Tischende an die Brust Christi, während Judas von diesem den Bissen empfängt und als Verräter kenntlich gemacht wird. Auch auf dem Türsturz von San Giovanni Fuorcivitas in Pistoia<sup>115</sup> begegnet man einer verwandten Ikonographie, nur daß diesmal Christus in der Mitte des Tisches sitzt und die Apostel in einer einzigen Reihe aufgestellt sind; Johannes und Judas behalten auch in San Giovanni die gleiche Pose wie in den anderen erwähnten Beispielen bei. Ihre Pose findet eine explizite Erwähnung im Evangelium des Johannes<sup>116</sup>, auf das sich also auch das Abendmahl der ehemaligen Pisaner Domkanzel bezieht. Der Dämon, den Guilielmus auf den Rücken des Judas gesetzt hat und der in Volterra übernommen, vergrößert und hinter Judas plaziert worden ist, stellt aber eine persönliche Zugabe dar, die weder auf eine schriftliche Quelle noch auf ein früheres ikonographisches Vorbild zurückgeführt werden kann. Jenes Figürchen gehört zu der Gruppe von kleinen Randerscheinungen, die ein Charakteristikum der Kanzel sind<sup>117</sup>. In diesem Fall übernimmt der kleine Dämon wohl eine erklärende Funktion in Bezug auf Judas. Er betont die verräterische Rolle dieses Apostels, welche bereits mit seiner Trennung von den anderen Jüngern

---

Kopf. Zu dieser Plastik vgl. LENSU 1925-26 S. 754; SALMI 1928-29 S. 118 Anm. 31; RAGGHIANI 1960 S. 58-61; NERI LUSANNA/FAEDO 1986 S. 212; NERI LUSANNA 1989 S. 20.

<sup>111</sup> Vgl. dazu SCHILLER 1966 I S. 100-104; 144-146; 155-161.

<sup>112</sup> Vgl. Kat.-Nr. 5 S.11.

<sup>113</sup> Vgl. Kat.-Nr. 26 a.

<sup>114</sup> Vgl. Kat.-Nr. 30.

<sup>115</sup> Vgl. Kat.-Nr. 25 a.

<sup>116</sup> Vgl. Joh 13,26.

<sup>117</sup> Vgl. Abschnitt II. 3. c.

durch den Tisch hervorgehoben wird. Indem der kleine Dämon auf dem Rücken des Judas hüpf, holt er ihn endgültig in die Sphäre des Teuflischen und des Bösen.

In der Gefangennahme treten zum ersten Mal Soldaten in Erscheinung<sup>118</sup>. Sie sind mit Kettenhemden, Schilden und Lanzen bewaffnet und umzingeln Christus. Judas umarmt ihn und ist im Begriff, ihn zu küssen. Nicht nur Soldaten, sondern auch mit Gewändern bekleidete Männer befinden sich in der großen Gruppe um beide Hauptfiguren. Im Hintergrund sind zwei an Stücken hängende Lampen zu sehen. Sie weisen auf die Tageszeit, die Nacht, hin, welche die Einfarbigkeit des Reliefs sonst nicht hervorbrächte. Links von der zentralen Gruppe mit Christus und Judas ist die Malchus-Episode dargestellt<sup>119</sup>, bei der Petrus im Begriff ist, dem Soldaten das Ohr abzuschlagen.

Auch auf der Reliefplatte in der Domkrypta in Pistoia<sup>120</sup> befindet sich unter dem Abendmahl die Darstellung der Gefangennahme Christi. Hier wird noch einmal die ikonographische Abhängigkeit des Pistoieser Bildhauers von Guilielmus deutlich. Ausdruck dafür sind die Lampen und die Soldaten mit Lanzen und Schilden, in Pistoia allerdings mit Spitzhelmen.

Die Offenbarung der Auferstehung Christi teilt sich in die Szene der Drei Frauen am leeren Grab - über diesem ein Engel mit schwingendem Weihrauchgefäß - und in die der schlafenden Grabwächter. Diese tragen Rüstungen, welche aus einem Panzerhemd, das den gesamten Körper und sogar die Hände bedeckt, und aus einem spitzen Helm mit Nasenschutz bestehen. Ihre Waffen sind lange Lanzen und unten spitz zulaufende Schilde. Diese Soldaten reichen, obwohl sie sitzend und mit geknicktem Kopf dargestellt sind, bis zum oberen Rand des Relieffeldes und sind somit die größten Figuren, nach den Lesepulträgern, die auf der Kanzel in Erscheinung treten. Die Ruhe der schlafenden Soldaten - alle haben geschlossene Augen - wird in der Mitte von einem dämonischen Wesen unterbrochen. Es hebt einen der Soldaten hoch und versetzt ihn fast in den Kopfstand. Die grinsende Grimasse dieses Wesens bildet einen Kontrapunkt zu den schlafenden Gesichtern der Soldaten, seine Nacktheit widerspricht den Rüstungen der Bewaffneten, seine kraftvolle Bewegung und seine Vitalität stehen in einem großen Gegensatz zum Schlaf der anderen.

Für diese kleine, jedoch auffallende Gestalt können in einem solchen Zusammenhang keine direkten Vorbilder - weder in Schriftquellen<sup>121</sup> noch in der Bildtradition - gefunden werden. Auch spätere Übernahmen des Motivs sind nicht bekannt. Eine einzige annähernde Darstellung kann als eventuelle Anregung des Kanzelreliefs angesehen werden<sup>122</sup>. Sie befindet sich auf dem Tympanon des Westportals von Sainte-Foy in Conques-en-Rouergue<sup>123</sup>. Im Zusammenhang mit der Wiedergabe der Verdammten des Jüngsten Gerichts wird dort ein Reiter in Panzerhemd gezeigt, der von einem Dämon an einem Arm nach unten gezogen wird. Der Reiter ist im Begriff, von seinem Pferd zu stürzen und steht mit dem Kopf auf dem Boden. Ein zweiter Dämon, der auf dem Pferd steht, greift ihn mit einem Stock am Rücken an<sup>124</sup>.

Die chronologisch gesehen letzte Szene aus dem Zyklus ist die Himmelfahrt Christi, welche sich auf zwei Relieffelder erstreckt. Im oberen Feld erscheint Christus in einer Mandorla, die von vier Engeln gehalten wird, während vier weitere an den Seiten schweben, zwei davon Hörner blasend. Im unteren Feld stehen die Apostel in zwei Reihen und richten den Kopf nach oben. In ihrer Mitte befindet sich Maria.

Beide Lesepulte der Kanzel stellen eine Kombination dar, welche auf keine bekannten Vorbilder zurückgreift. Sie fand in der Toskana eine reiche Nachfolge.

Zwei erratische Lesepulträger in den Depots des Museo Nazionale San Matteo in Pisa<sup>125</sup>, vielleicht der Kanzel von San Michele in Gropoli<sup>126</sup> zugehörig, zeigen die bekannte Komposition mit Engel,

<sup>118</sup> Den nächsten wird man am leeren Grab des auferstandenen Christus begegnen.

<sup>119</sup> Vgl. Mt 26,51; Mk 14,47; Lk 22,50; Joh 18,10.

<sup>120</sup> Vgl. Kat.-Nr. 26 a.

<sup>121</sup> In der Bibel werden die Grabwächter vom Engel, der die Botschaft der Auferstehung Christi verkündet, in Angst und in einen dem Tod ähnlichen Zustand versetzt (vgl. Mt 28,3-4). Ein dämonisches Wesen wird in diesem Zusammenhang nicht erwähnt.

<sup>122</sup> Dieser Hinweis ist Bettina Schmidt, M. A. (Dortmund) zu verdanken.

<sup>123</sup> Das Tympanon wird in das zweite Viertel des 12. Jahrhunderts datiert (vgl. BERNOULLI 1956 S. 76; RUPPRECHT 1975 S. 98).

<sup>124</sup> Der Reiter wird in Conques als Personifizierung des Stolzes gedeutet (vgl. MALE 1947 S. 414; BOUSQUET 1973 S. 148).

<sup>125</sup> Vgl. Kat.-Nr. 19.

Ochse und Löwe sowie diejenige der Epistelkanzel in Cagliari, also drei Männer - Paulus, Titus und Timotheus - in langen Gewändern, mit dem Rücken an drei Seiten eines imaginären Pfeilers stehend.

Die Reihe der Nachfolger der Motive von Guilielmus setzt sich mit Lesepulträgern fort, welche in ihrer stilistischen Ausrichtung auch Wege gehen, die sich von Guilielmus entfernen.

Der Lesepulträger an der Kanzel von San Gennaro in Capannori<sup>127</sup> zeigt in der Mitte und frontal zum Betrachter die beflügelte Gestalt eines jungen Mannes mit Schriftrolle, an den Seiten einen Ochsen und einen Löwen, beide beflügelt, auf den hinteren Pfoten und mit gebeugtem Kopf stehend sowie mit einem Buch zwischen den vorderen Pfoten. Auf einem erratischen Stück in Pescia<sup>128</sup> wurden Paulus, Titus und Timotheus mit einem Trägerlöwen als Basis und einem Adler als Lesepulplatte kombiniert. Ein Träger gleichen Motivs mit glatter Lesepulplatte befindet sich im Museum of Fine Arts in Boston<sup>129</sup>. Zwei Lesepulträger mit Engel, Ochse und Löwe befinden sich schließlich in den Depots vom Museo Nazionale San Matteo in Pisa<sup>130</sup>.

Die Proportionen, die Physiognomie der menschlichen Figuren und die Behandlung des Stoffes entsprechen bei diesen Plastiken Prinzipien, die Guilielmus fremd sind. In Capannori findet eine Ausbreitung der Formen statt, die kräftiger werden und gleichzeitig eine zeichnerische Klarheit erhalten<sup>131</sup>. In Pescia sind die Köpfe auf schmale Hälse gesetzt, jede Figur ist geräumig plaziert, die Gewänder sind sehr eng gefaltet. Das Bostoner Stück zeigt unregelmäßige Falten und Gesichter mit großen Augen und unruhiger Oberfläche. Beim ersten Depotstück von Pisa sind die Falten im Gewand weniger häufig und nicht sehr tief. Die Gesichtspartien wurden delikat ausgearbeitet. Bei der zweiten Plastik in Pisa befreien sich die Formen nicht vom Steinblock. Die Struktur eines Rechtecks liegt somit dem Körper des Engels und des Ochsen sowie dem Kopf des Löwen zugrunde. Alle drei Gestalten wirken durch ihre Flachheit wie auf den Steinblock aufgeklebt.

Fast ein Jahrhundert nach Guilielmus wird Guido da Como im Jahre 1250 für seine Kanzel in San Bartolomeo in Pantano in Pistoia beide Lesepulträger nach dem Vorbild der ehemaligen Pisaner Domkanzel formen. Letzte Reminiszenzen an die Figurengruppe des Guilielmus mit Paulus, Titus und Timotheus scheint eine der Plastiken zu sein, die Nicola und Giovanni Pisano für die Domkanzel in Siena schufen. Zwischen Geburt und Anbetung der Heiligen Drei Könige erscheinen - als Gliederungselemente der Brüstung, jedoch ihrer ursprünglichen Funktion als Lesepulträger entfremdet - die drei Figuren, die das Werk von Guilielmus so nachahmungswürdig gemacht haben.

## b. Die Inschriften

Auf der oberen Rahmenleiste jedes Relieffeldes der Ambonen ist eine Inschrift eingemeißelt, deren Worte eng mit den Darstellungen darunter verknüpft sind. Dabei handelt es sich nicht um direkte Bibelzitate, sondern um neu erschaffene Hexameter.

In den meisten Fällen haben die Inschriften eine beschreibende Funktion. Die Kürze der Leisten ermöglicht jedoch nicht immer, auf das gesamte Relieffeld Stellung zu nehmen<sup>132</sup>. Im Fall der Heiligen

<sup>126</sup> Vgl. Kat.-Nr. 7.

<sup>127</sup> Vgl. Kat.-Nr. 6.

<sup>128</sup> Vgl. BIEHL 1926 S. 51; SALMI 1928-29 S. 83; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 178.

<sup>129</sup> Vgl. CAHN 1970 S. 72.

<sup>130</sup> Vgl. MILONE 1993 8 *passim* und MILONE 1993 9 *passim* für eine ausführliche Abhandlung und weitere bibliographische Hinweise.

<sup>131</sup> Vgl. Kat.-Nr. 6: Zuschreibung und Datierung.

<sup>132</sup> Bei Verkündigung und Heimsuchung als erstem Relieffeld des Zyklus in chronologischer Hinsicht stand man vor dem Problem, mit einer kurzen Inschrift auf beide Episoden eingehen zu müssen. Die Lösung, die gefunden wurde, meisterte das Problem, indem man die Ereignisse in ein zeitliches Verhältnis zueinander setzte: *POST GABRIELIS AVE ELISABET FESTINAT ADIR[E]* (Nach dem Gruß Gabriels beieilt sie sich, Elisabeth zu besuchen. - Hervorhebungen der Verfasserin). Joseph und die vom Lesepulträger verdeckte Figur der Heimsuchung werden jedoch nicht thematisiert. Beim Relieffeld der Geburt und Waschung setzt die Inschrift einen Akzent auf Maria als Gebälerin des Christuskindes sowie auf die singenden Engel; Joseph und die Ammen werden dagegen nicht erwähnt: *VIRGO PARIT CVI TURBA CANIT MOX CELICA LA[UDEM]* (Die Jungfrau gebiert denjenigen, dem bald eine himmlische Schar ihr Lob singt.) Zur Gruppe von Inschriften, die nur einen Teil der Darstellung thematisieren, gehört auch diejenige des Reliefs mit den Heiligen Drei Königen vor Herodes, bei welcher der Schwerpunkt auf der Wut des Herodes liegt, *REX DOLET AVDITO*

Drei Könige auf der Heimreise übernimmt die Inschrift eine spezifizierende Rolle, denn sie macht deutlich, daß es sich bei der Darstellung um die Rückkehr der Magier und nicht etwa um ihre Hinreise handelt<sup>133</sup>.

In anderen Fällen geben die Inschriften zusätzliche Informationen, welche die skulptierte Darstellung nicht enthält. Auf dem Relieffeld des in den Himmel auffahrenden Christus besagt die Inschrift, daß er gleichzeitig die Pforten der Hölle zerbricht<sup>134</sup>, was jedoch keine konkrete Wiedergabe im Relief erfahren hat. Durch den aus dem Bibeltext entnommenen Zusatz der sich auf das Gesicht niederwerfenden Jünger<sup>135</sup> ergänzt die Inschrift des Reliefs der Apostel bei der Verklärung Christi die skulptierte Darstellung<sup>136</sup>. Auf dieser ist jenes Ereignis nur durch den mittleren knienden Apostel angedeutet worden.

In bezug auf die Taufe und die Frauen am leeren Grab werden durch die Inschriften biblische Dogmen geäußert. Bei der Taufe wird das Eintreten des Neuen Gesetzes verkündet<sup>137</sup>, beim zweiten Relief wird durch ein Zitat des Engels die Auferstehung Christi bestätigt<sup>138</sup>.

Eine Inschrift, die wegen ihrer Wortwahl überrascht, ist diejenige über dem Relief der Grabwächter:

[STER]NVNTRV STVLTI SERVANTES CLAVSTRA SEPVLCHRI,

zu deutsch: Die Toren, die das verschlossene Grab bewachen, werden niedergeworfen.

Das Element, das diese Inschrift von allen anderen unterscheidet, ist die Tatsache, daß neben der sachlichen Beschreibung der Darstellung ein qualitativer Ausdruck, *stulti*, töricht, bezüglich der Soldaten in Anspruch genommen wird. Dieser kann auf keine schriftliche Quelle zurückgeführt werden. Der Evangelist Matthäus, der als einziger die Grabwächter erwähnt, spricht zunächst von einer Wache, die vor das versiegelte Grab gesetzt wird<sup>139</sup>. Im Zusammenhang mit der Erscheinung des Engels, der den das Grab besuchenden Frauen die Auferstehung Christi mitteilt, berichtet der biblische Text in seinem weiteren Verlauf über das Entsetzen und die Angst der Wächter gegenüber dem blitzartigen Aussehen des Boten Gottes<sup>140</sup>. Von einer qualitativen Konnotation der Wache ist nicht die Rede.

*NASCENTIS DOMINE REGIS* (Der König erzürnt, nachdem er den Namen des zur Welt kommenden Königs gehört hat.); diejenige der Magieranbetung mit der Erwähnung des Kindes und der Geschenke, jedoch mit keiner Berücksichtigung von Maria und Joseph, *INTRANTES ORANT PVERVM CVI MVNERA DONANT* (Sie treten ein und beten das Kind an, dem sie Geschenke übergeben.); diejenige der Darbringung im Tempel, welche sich nur auf Simeon und das Kind bezieht, während Maria, Joseph mit den Tauben und Hanna unbeachtet bleiben, *ACCIPIT ISTE SENEX TEMPLI QUI FERTVR AD EDES* (Dieser Greis empfängt denjenigen, der zum Tempel gebracht wird.); diejenige der Verklärung Christi, bei der Elia und Mose nicht erwähnt werden, *MONSTRAT NATVRAM P(RO)PRIAM MVTANDO FIGVRAM* (Er zeigt seine eigene Natur, indem er seine Gestalt verändert.); diejenige vom Abendmahl, wo von den anwesenden Jüngern und vom Dämon oberhalb des Judas nicht explizit die Rede ist, *IVDE CVM CENAT PRO SIGNO MANDERE SE DAT* (Als Zeichen gibt er dem Judas während des Abendmahls zu essen.); diejenige der Gefangennahme, in der der Judaskuß und die Soldaten, aber nicht die Episode mit Malchus erwähnt werden, *SIGNA DAT ARMATIS IESU DANS OSCULA PACIS* (Er gibt den Bewaffneten Zeichen, indem er Jesus Friedensküsse gibt.) sowie diejenige der Apostel der Himmelfahrt, wo die Inschrift Maria in deren Mitte nicht beschreibt, *DISCIPVLI IESUM MIRANTVR SCANDERE CELVVM* (Die Jünger bewundern Jesus, der in den Himmel hinaufsteigt.).

Beim Kindermord gelingt es der Inschrift, alle auftretende Figuren zu erwähnen. Dort werden sowohl Herodes und die Soldaten als Befehlender und Ausführende des Befehls als auch Mütter und Kinder als Weinende und Beweinte angesprochen, *H(ER)O(DE)S IVBET OCCIDI DEFLENT SVA PIGNORA MATRES* (Herodes befiehlt den Mord. Die Mütter weinen um ihre Kinder.).

<sup>133</sup> Die Inschrift lautet: *SIC ALIA GRADIENDO VIA MONITI REDIERVNT* (Ermahnt kehren sie auf einem anderen Weg zurück.).

<sup>134</sup> Vgl. die Inschrift: *INFERNI CLAVSTRA FRANGENS CONSCENDIT AD ASTRA* (Die Pforten der Hölle zerbrechend, steigt er zu den Sternen empor.).

<sup>135</sup> Vgl. Mt 17,6.

<sup>136</sup> So die Inschrift: *IN FACIEM TERRORE CADVNT NON VISA FERENTES* (Die Erscheinung nicht ertragend, werfen sie sich vor Angst auf ihr Angesicht nieder.).

<sup>137</sup> Dies der Wortlaut der Inschrift: *LEX NOVA SIGNATVR SACRO BAPTISMATE CHRISTI* (Das neue Gesetz wird durch die Taufe Christi besiegelt.).

<sup>138</sup> Vgl. die Inschrift mit den Worten: *[SUR]REXIT VERE DOMINUS NOLITE TIMERE* (Der Herr ist wahrlich auferstanden. Ihr solltet euch nicht fürchten.).

<sup>139</sup> Vgl. Mt 27,66.

<sup>140</sup> Vgl. Mt 28,3-4.

Durch ihre nicht nur beschreibende, sondern auch präzisierende und ergänzende Funktion dienen die Inschriften - neben den Reliefs - als ein bewußt eingesetztes Darstellungsmittel der Kanzel. Ihr Versmaß läßt einen mit Dichtungsregeln vertrauten Verfasser vermuten, dessen Texte von Guilielmus und seinen Mitarbeitern auf die Kanzel übertragen wurden.

### c. Details, Symbolik und besondere Akzente

Bei den meisten Relieffeldern der Kanzel fällt eine minuziöse Durchgestaltung auf. Sie äußert sich in den figürlichen Details auf Gegenständen sowie in der Hinzufügung von phantastischen Figuren.

Diese punktuellen Erscheinungen am Rand der Geschehnisse könnten auch als Symbole gemeint worden sein. Auf ihre exakte Bedeutung zu kommen, ist nicht immer einfach. Ihre oftmalige Anwendung und phantasievolle Gestaltung sowie die Wahl von Figuren und nicht etwa von neutralen vegetabilen Motiven müßten Hinweise dafür sein, daß diese sorgfältig durchdachten Randerscheinungen wohl auch eine Bedeutung haben könnten, auch wenn diese sicherlich nicht die Hauptbotschaft der einzelnen Szenen darstellt. Sehr wahrscheinlich kann man sie als komplementäre Inhaltshinweise und -ergänzungen verstehen.

Die Throne scheinen der beliebteste Ort für die Hinzufügung solcher Details gewesen zu sein, denn von fünf vorhandenen Sitzen sind vier mit kleinen Figürchen versehen. In der chronologischen Reihenfolge der Reliefs vorgehend, tritt der erste Sitz bei der Geburt auf; Joseph sitzt darauf. Die zum Beschauer gerichtete Schemelseite besteht aus zwei jeweils von einem nackten Mann und einer nackten Frau besetzten Bogen. Darüber liegt eine weitere nackte Gestalt, an deren Füßen ein Gewächs zu erkennen ist. Die naheliegendste Deutung dieser drei Figuren ist wohl die von den meisten Autoren vorgeschlagene Identifizierung als Adam und Eva - unten - sowie Jona unter der Rizinuslaube - oben<sup>141</sup>.

Die Wahl von Adam und Eva in Verbindung mit der Geburt, also mit der Menschwerdung Gottes in Christus, könnte eine Darstellung des Zusammenhangs zwischen der Erlösung durch den Heiland und den Menschen sein, die von der Last des Sündenfalls befreit werden.

Eine Zusammenstellung von Adam und Eva mit einer neutestamentlichen Episode wiederholt sich auch auf der Pisaner Tür von Bonannus. Dort sind die Schaffung des Menschen, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies unterhalb der reitenden Magier dargestellt worden. Der dortige inhaltliche Zusammenhang bestätigt denjenigen auf der Kanzel, da die Magier wichtige Figuren und Teilnehmer der Menschwerdung Gottes sind, mit welcher Adam und Eva in Verbindung gebracht werden.

Auf dem Schemel des Herodes beim Besuch der Magier befindet sich bei Guilielmus eine Gestalt mit Buch unter einem Bogen, während darüber ein Engel zu sehen ist. Beides sind sehr wahrscheinlich Hinweise auf den Evangelisten Matthäus, in dessen Evangelium die Episode des Besuchs erzählt wird<sup>142</sup>. In der Szene des Kindermordes hat der Sitz des Herodes eine ähnliche Struktur; die Bögen sind aber durch einen Harfenspieler besetzt.

Beim Abendmahl sind auf dem Sitz Christi zwei Tiere (vielleicht ein Hund, der einem anderen Tier nachläuft) dargestellt. Als einziger Schemel ohne Figürchen bleibt derjenige Mariens in der Szene der Magieranbetung<sup>143</sup>.

Diese Liebe zu den kleinen, für den Betrachter erst beim zweiten aufmerksamen Blick wahrnehmbaren Details äußert sich auch am Weihrauchgefäß, das vom Engel am leeren Grab geschwungen wird. Sowohl die obere als auch die untere Halbkugel dieses Gerätes sind mit kleinen Arkaden besetzt, unter denen Büsten erscheinen. Das Motiv der unter Arkaden gestellten Figuren hier und am Sitz des Joseph, die karyatidenähnlichen Gestalten, die den Sargdeckel Christi leicht hochheben, die kleine Personifizierung eines Flußgottes bei der Taufe<sup>144</sup> sowie die Figuren in den Bogenzwickeln der Darbringung im Tempel sind Ausdruck eines stark rezeptiven Verhaltens gegenüber antiken Formen. Die vie-

<sup>141</sup> Vgl. BIEHL 1926 S. 47; SALMI 1928-29 S. 78; ZECH 1935 S. 15; PLAISANT 1989-90 S. 315-316; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 85.

<sup>142</sup> Vgl. Mt 2,1-3.

<sup>143</sup> Auch auf dem Türsturz von Sant'Andrea in Pistoia (Kat.-Nr. 27 a) sind die Throne figürlich gestaltet.

<sup>144</sup> Zu den Darstellungen von Flußgöttern bei der Taufe vgl. LCI IV Sp. 246-249.

len Sarkophage, die sich bereits im Mittelalter auf dem Domareal befanden, mögen direkte Anregungen für diese Bildelemente geliefert haben.

In den Blättern des vorderen rechten Kapitells der Evangelienkanzel tarnt sich schließlich in der linken Volute ein Frosch.

Es wurde bereits geäußert, daß diese "Einzelheiten am Rande" doch sehr symbolträchtig wirken<sup>145</sup>. Sie scheinen konzentrierte Inhalte zu tragen, die oft aber, vielleicht gerade wegen ihrer Kompaktheit, nicht genau zu entziffern sind. Dieser Vorzug symbolischer Bildelemente ist dort zugespitzt, charakterisiert darüber hinaus aber die gesamte Bildsprache und Ikonographie der Kanzel.

Ein Gestaltungselement, das die allgemeine Symbolträchtigkeit der Darstellungen unterstreicht, ist das Verhältnis zwischen den Figuren und ihrem Hintergrund. Ob flach und einfarbig, schwarzweiß inkrustiert oder reliefiert bildet der Hintergrund immer eine Vorlage, auf der sich die Figuren in zeichnerischer Weise erheben, so wie ein illuminierter Buchstabe aus dem Text ins Auge springt. Diese Wirkung ergibt sich unabhängig davon, ob die Figuren vom Hintergrund mehr oder weniger plastisch herausgearbeitet worden und von ihm losgelöst sind. Wesentlich dafür ist hingegen, daß zwischen den Figuren große Flächenräume freigelassen worden sind<sup>146</sup>. Es findet außerdem keine Vermittlung durch landschaftliche oder architektonische Elemente zwischen den Figuren und ihrem Hintergrund statt. Denn auch dort, wo solche Elemente auftreten, sind sie - genauso wie die Figuren - eigenständige Zeichen: Die Bäume an den Seiten Christi in der Verklärung und an der linken Seite der Taufe oder die Arkaden bei der Darstellung im Tempel sind sowohl vom Hintergrund als auch von den Figuren in gleichem Maße distanziert. Statt zu einer Vermittlung beizutragen, erhalten sie einen eigenständigen Wert<sup>147</sup>.

Zur Steigerung der Symbolik tragen ferner Gesten und besondere Attribute bei. Dazu zählen die verhüllten Hände der Magier bei der Anbetung und diejenigen von Joseph, Maria und Simeon in der Darbringung im Tempel<sup>148</sup>, die Mandorlen der Himmelfahrt und der Verklärung<sup>149</sup> sowie die Nimbusse, für die eine recht sparsame und somit eine um so symbolträchtigere Anwendung zu verzeichnen ist, da sie nur vom Christuskind in den Szenen der Waschung, Magieranbetung, Darbringung und von Maria bei der Himmelfahrt getragen werden<sup>150</sup>.

Betrachtet man über diese punktuellen Erscheinungen hinaus die Kanzel als Ganzes, so treten einige Figuren betont hervor, da auf sie ein beabsichtigter Akzent fällt.

Die Heiligen Drei Könige gehören aufgrund ihrer dreifachen Thematisierung zu diesen wichtigeren Figuren der Kanzel. Die Anbetung, die auf der Kanzel des Guilielmus chronologisch gesehen die mittlere Szene des Magierzyklus ist, bedeutet in der Theologie der römischen Kirche die Anerkennung der Menschwerdung Gottes durch Heiden<sup>151</sup>. Sie ist somit eine zusätzliche Bestätigung der Verkündigung an Maria durch den Erzengel Gabriel und der Geburt Christi<sup>152</sup>. Auf der Kanzel wird dieses Ereignis, das den Höhepunkt der Magiergeschichte darstellt, von einem Vor- und einem Nachspiel be-

<sup>145</sup> Zu den mittelalterlichen Randbildern vgl. CAMILLE 1992 *passim*, insbesondere S. 20-26 mit der Erforschung ihres Ursprungs.

<sup>146</sup> In den Darstellungen, in denen auch kleinere Figuren erscheinen und/oder die Zwischenräume ausfüllen, verbüßen die Figuren etwas von ihrer zeichnerischen Selbständigkeit (vgl. Kindermord, Geburt/Waschung, Abendmahl, Gefangennahme und die Apostel bei der Verklärung).

<sup>147</sup> Ausnahme von diesem Prinzip bildet die Wolke in der Verklärung, welche tatsächlich die Distanz der Figuren zum reliefierten Hintergrund zu verringern scheint, weil sie die Figuren in ein fast naturalistisches Ambiente versetzt, in welchem sie nicht mehr voneinander und von der Wolke zeichnerisch abgegrenzt sind.

<sup>148</sup> Zu den verhüllten Händen als Unterwürfigkeitsgestus vgl. LCI II Sp. 215.

<sup>149</sup> Zur theologischen Bedeutung und zur Anwendung der Mandorla in der christlichen Kunst vgl. LCI III Sp. 147-149; LTHK VI Sp. 1348.

<sup>150</sup> Der Kopf der Figur Mariens ist in der Himmelfahrtsszene abgefallen. Über ihren Schultern ist aber auf dem glatten Hintergrund ein Kreis eingeritzt, welcher auf die frühere Präsenz eines Nimbus hinweist.

Angesichts der Sparsamkeit, mit der Nimbusse auf der Kanzel verteilt sind, ist es erstaunlich, Heiligenscheine auch bei den Büsten auf dem Weihrauchgefäß des Engels über dem leeren Grab festzustellen.

Theologisches und Kunsthistorisches zum Nimbus liest man nach in LCI III Sp. 323-332; LTHK VII Sp. 1004-1005; RGG IV Sp. 1496.

<sup>151</sup> Vgl. MELCZER 1988 S. 109. Für viele Kirchenväter symbolisierte gerade die Gabendarbringung - welche auf der Kanzel des Guilielmus dargestellt worden ist - die Erkenntnis der Menschwerdung Gottes (vgl. Bs VIII Sp. 506).

<sup>152</sup> Zur Bedeutung der Verkündigung an Maria als eine Offenbarung über die Art der Menschwerdung Gottes vgl. GÖSSMANN 1957 S. 11.

gleitet: dem Magierbesuch bei Herodes bzw. ihrer Rückkehr. Alle drei Episoden zusammengenommen schildern die wallfahrtsähnliche Reise der Heiligen Drei Könige, welche durch die Anbetung des Christuskindes und die Darbringung der Gaben zu den ersten Pilgern in der christlichen Geschichte wurden.

Auch die Grabwächter erhalten große Aufmerksamkeit. Ihre Kombination mit dem Dämon am leeren Grab ergibt eine phantasievolle und außergewöhnliche Komposition. Ein eindeutiges Signal für die damaligen Rezipienten ging sicherlich auch von den zeitgenössischen Rüstungen der Soldaten aus - wegen der großen Dimensionen der Figuren unübersehbar. Die Kanzel zeigte das Leben Christi und somit aus der Zeit herausgelöste Ereignisse. Durch die Soldaten am leeren Grab erkannte man aber ein aktualisierendes Element des Ganzen und fühlte sich sicherlich von den Skulpturen direkt angesprochen. Über die damalige Zeitnähe der Rüstungen dürften keine Zweifel bestehen, denn sie waren - wie viele andere Beispiele aus der Skulptur des 12. Jahrhunderts bezeugen - auf der ganzen italienischen Halbinsel in jener Form verbreitet<sup>153</sup>.

Die Soldaten der Gefangennahme genießen keine Sonderstellung wie diejenigen am leeren Grab. Ihre kleineren Dimensionen sowie ihre Darstellung zusammen mit anderen Figuren und nur als Begleiter von zwei Haupthandlungen (dem Judaskuß und der Malchus-Episode) verhindern es, daß diese Figuren besonders auffallen. Ihnen fehlt außerdem eine beabsichtigte Konnotation. Diese erfolgt dagegen bei den Grabwächtern durch die Inschrift, welche indirekt auch den Dämon thematisiert, da er der Auslöser der Handlung ist, in der die Soldaten als töricht erscheinen.

## 4. Die Kanzel im Kontext des Domareals

### a. Der Dom

Die Struktur der Domfassade ist durch unterschiedliche Anwendungen des Rundbogens charakterisiert. Im Erdgeschoß definieren die Blendarkaden die Axialität der Fassade, indem die mittleren drei Bögen die Breite des Hauptschiffs widerspiegeln, während die äußeren vier die Seitenschiffe in Erinnerung rufen. Die drei Portale weisen ihrerseits eine eigene Rundbogenstruktur auf, die sich in diejenige des Erdgeschosses eingliedert. Rundbögen, diesmal kleineren Formats, bilden auch die vier Galerienetagen. Die vielen dünnen Säulen verleihen den oberen Geschossen der Fassade einen filigranen Charakter. Die Leichtigkeit der sich verjüngenden Galerienreihen wird vom geschlossenen, schweren Erdgeschoß hervorgehoben.

Intarsien und Skulpturen überziehen die architektonischen Elemente und verleihen ihnen Farbigkeit und Bewegung. Die glatten Oberflächen sind zum größten Teil - insbesondere in den Galerien - mehrfarbig inkrustiert. Gesimsprofile, Kapitelle und Archivolten sind reliefiert. Vollplastische Skulpturen betonen die Winkel des Giebels und das Hauptportal.

Eine bittere Enttäuschung der Bewunderer dieser aufwendigen und prächtigen Fassadengestaltung bewirkt die Erkenntnis, daß deren heutige Bestandteile zum überwiegenden Teil nicht mehr original sind. Der inkrustierte und skulpturale Bestand der Fassade hat unter Ereignissen wie dem Dombrand von 1595 gelitten, die seine Ursprünglichkeit stark beeinträchtigt haben. Die darauffolgenden Restaurierungen haben dann das getan, was noch fehlte, um die Fassade in ein Skulpturenensemble zu verwandeln, in dem die Originale seltene Ausnahmen darstellen<sup>154</sup>.

<sup>153</sup> Es sei auf folgende bestätigende Beispiele verwiesen: die Reliefs aus der Porta Romana in Mailand (vgl. HÜLSEN-ESCH 1994 Abb. 25); die Porta della Pescheria am Dom zu Modena (vgl. LANFRANCO E WILIGELMO S. 391); drei Langhauskapitelle im Dom zu Piacenza (vgl. STOCCHI 1984 Abb. 10, 12, 13); ein Langhauskapitell im Dom zu Parma (vgl. QUINTAVALLE 1977 Abb. 68); ein Relieffragment im Museo Comunale von Pavia (vgl. GOETZ 1972 Abb. 16); ein Relief am Hauptportal des Doms zu Verona (vgl. KOPP 1981 Abb. 161); ein Pfostenrelief am Portal von San Giustina in Padua (vgl. TONZIG 1932 Abb. 65a); die Archivolte des nördlichen Löwenportals von San Nicola in Bari (vgl. SCHÄFER-SCHUCHARDT 1987 Taf. 120-122). Für eine systematische Darlegung von mittelalterlichen Rüstungen in der Art der Grabwächter vgl. auch BOCCIA 1982 Taf. 3/a, 65/g.

<sup>154</sup> Zum Dombrand von 1595 und den Restaurierungsmaßnahmen im 17. und im 19. Jahrhundert vgl. Kat.-Nr. 18: Standort- und Funktionsveränderungen.

Die wenigen ursprünglichen Skulpturen, die sich noch auf der Fassade befinden<sup>155</sup>, und diejenigen, die museal aufbewahrt werden<sup>156</sup> und an ihrem früheren Standort durch Kopien ersetzt worden sind, zeigen, daß bereits im 12. Jahrhundert unterschiedliche Werkstätten an der Fassade gearbeitet haben. Die Fassadengestaltung wurde durch ihre Tätigkeit nicht beendet. Sie zog sich bis in das 14. Jahrhundert hinein und sah unterschiedliche Bildhauergenerationen sich für das große Projekt engagieren<sup>157</sup>.

Das Aufeinanderfolgen von Bildhauern und Werkstätten hat möglicherweise dazu beigetragen, daß die Fassadenskulpturen keinem festen ikonographischen Programm verpflichtet sind. Schon in ihrer Konzeption kann die Domfassade als eine Struktur vorgesehen worden sein, die mit möglichen späteren Beiträgen rechnete. Die Fassade erweckt daher auch inhaltlich den Eindruck eines mosaikartigen Gebildes.

Die erste Werkstatt, der die Fassadengestaltung anvertraut wurde, war diejenige des Rainaldus. Er signierte sein Werk mit einer inkrustierten Tafel rechts über dem Hauptportal<sup>158</sup>. Auf einer weiteren Platte, unmittelbar unter der Signaturinschrift, scheint dieser Meister, den gemeinsamen Nenner seiner Zeugnisse programmatisch festgehalten zu haben. Über und unter der Darstellung zweier Einhörner, die symmetrisch an den Seiten einer menschlichen Gestalt mit einem Kreuz angeordnet sind, liest man den zweiundzwanzigsten Vers des zweiundzwanzigsten Psalms: *DE ORE LEONIS LIBERA ME DOMINE / ET A CORNIBUS UNICORNIUM HUMILITATEM MEAM*<sup>159</sup>. Den Löwen, den man auf der Platte vermißt, findet man unterhalb dieser in Form einer vollplastischen Skulptur auf der rechten Hauptportalsäule<sup>160</sup>.

Die Vorliebe der Werkstatt von Rainaldus für Ungeheuer und Monster kommt auch in einer dritten inkrustierten Platte zum Ausdruck, auf der ein Drache und eine Bestie mit großen, gefletschten Zähnen zu sehen sind sowie auf der Drachenarchivolte des linken Nebenportals<sup>161</sup>. Bestien und Ungeheuer werden als Mittel benutzt, um die fragile und bedrohte Stellung des Menschen zu zeigen. Auf der linken Archivolte kämpfen - nunmehr Rücken an Rücken zurückgewichen - zwei einsame Menschen mit winzigen Lanzen gegen zehn große Drachen. Auf der Platte mit den Einhörnern verdeutlicht die Gestalt mit dem Kreuz, daß der einzige Ausweg aus dem Bösen der Glaube ist.

Aus dieser ersten skulpturalen Ausstattungsphase des Doms stammen auch einige Kapitelle der südlichen Empore<sup>162</sup>. Von den fast ausschließlich vegetabilen Kapitellen im Dominneren unterscheiden sich diese Stücke durch ihre figürliche Gestaltung<sup>163</sup>.

Ein besonders interessantes Beispiel ist dasjenige, das vier affenartige Wesen zeigt, die an den Kapitellecken kauern, in Ranken verstrickt sind und die Köpfe herausstrecken<sup>164</sup>. Ihre Gesichter sind aufgedunsen oder außergewöhnlich faltenreich, etwa in der Art der Schnauze eines Mastiffs. Die Stirn ist bei allen äußerst tief. Die Ohren sind groß, dick und stehen weit ab. Die Schneidezähne sind lang und sichtbar. Alle diese Merkmale und dazu das Gebücktsein der Wesen mit den zwischen den Schultern tiefgesunkenen Köpfen sowie ihre langgestreckten, in Krallen endenden Beine vermitteln den Eindruck einer dämonischen Verformung. Die teuflischen Kräfte, die die Bestien zu verkörpern scheinen,

<sup>155</sup> Vgl. Kat.-Nr. 21.

<sup>156</sup> Vgl. Kat.-Nr. 18.

<sup>157</sup> Zu den letzten Beiträgen für die Vollendung der Fassade gehören die Statuen der Maria mit Kind und der vier Propheten an der Spitze bzw. an den Winkeln des Giebels. Die erstere wird Andrea und/oder Nino Pisano zugeschrieben und 1345 datiert, die Propheten rechnet man einem nicht weiter bekannten Schüler Giovanni Pisanos vom Anfang des 14. Jahrhunderts zu (vgl. CARLI 1989 SCULTURA S. 53-54).

<sup>158</sup> Vgl. Kataloganhang h.

<sup>159</sup> Zu deutsch: Oh Herr, befreie mich vom Rachen des Löwen und meine Demut von den Hörnern der Einhörner!

<sup>160</sup> Vgl. Kat.-Nr. 18 a.

<sup>161</sup> Vgl. Kat.-Nr. 21 a.

<sup>162</sup> Vgl. Kat.-Nr. 22.

<sup>163</sup> Neben den im Kat.-Nr. 22 erörterten Emporenkapitellen sind im gesamten Dominneren lediglich vier figürliche Kapitelle zu verzeichnen. Es handelt sich um zwei Kapitelle mit Löwenköpfen an den Ecken, Büsten und Menschenköpfen als Abakusblumen sowie um ein Adlerkapitell im Langhaus und um ein Pilasterkapitell mit einem Löwen-, einem Widder- und einem Menschenkopf zwischen pflanzlichen Elementen auf der nördlichen Empore. Insbesondere die menschlichen Darstellungen zeigen auf diesen Kapitellen stilistische Merkmale, die diese Plastiken nicht eindeutig zum 12. Jahrhundert binden.

<sup>164</sup> Vgl. Kat.-Nr. 22 e.

erfahren eine - wenn auch sanfte - Bändigung durch das Halsband, das drei der Wesen tragen. Die Ranken, welche man im allgemeinen der Wildnis zuordnen und als Symbol der Sünde und des Heidentums verstehen kann<sup>165</sup>, sind auf dem Pisaner Kapitell sehr schematisiert und geometrisch angeordnet. Sie sind jedoch fest miteinander verstrickt, so daß ihre Loslösung unmöglich erscheint. Die Wesen sind in diesem unaufknotbaren Netz mit eingebunden, ohne Ausweg. Sie werden von innen durch ihre eigenen dämonischen Kräfte gequält, die ihre Gesichter verzerren und ihre Körper noch mehr bücken, und bedrohen gleichzeitig ihr Umfeld.

Dieses Emporenkapitell reiht sich in eine Serie von Stücken ähnlichen Motivs ein. Auf einem Kapitell der Abtei von Sant'Antimo erkennt man eine übereinstimmende Komposition mit gebückten Wesen an den Ecken, einer Blume auf den Frontseiten des Kapitells sowie deutlich verlaufende Ranken, die in ihrem Geflecht auch die affenähnlichen Gestalten einbeziehen. Die Kapitelle des Westportals in Toulouse zeigen unterschiedliche Variationen von in Ranken verstrickten fratzen- und affenähnlichen Wesen. Eins von diesen Stücken steht wegen der schlanken Glieder, der hochgezogenen Schulter sowie der abstehenden Ohren der dargestellten Bestien dem pisanischen Kapitell am nächsten. In Loarre sind sowohl am Schloß als auch in San Pedro Kapitelle zu sehen, deren Gestalten sich zwar nicht in einem Geflecht aus vegetabilen Elementen befinden, jedoch in einer Pose hocken, bei der - wie in Pisa - Arme und Beine parallel nebeneinander stehen und die Hände sich zwischen den Füßen auf den Boden stützen<sup>166</sup>.

Es ist kein Zufall, daß die erwähnten Kapitellbeispiele in Orten zu finden sind, die in der Nähe von oder direkt an großen Handels- und Wallfahrtsstraßen des 12. Jahrhunderts liegen: Sant'Antimo wurde von der *via francigena* bedient, welche westlich von der Abtei verlief<sup>167</sup>; Toulouse lag an der *via tolosana*, Loarre war von dieser wenig entfernt. Von Pisa war der Anschluß an die *via francigena* über Land nach Lucca oder auch über Wasser nach Luni möglich. Durch eine nicht allzu lange Schifffahrt konnte man von Pisa auch die *via tolosana* in Arles erreichen<sup>168</sup>.

Diese Routenvernetzung hat die Verbreitung des Motivs unterstützt - wenn nicht sogar verursacht -, das auch auf dem Emporenkapitell des Pisaner Doms umgesetzt wurde. Der Austausch von Kompositionsanregungen wurde durch das Reisen, das in einer Zeit von großen Pilgerströmen zwar nicht einfach, jedoch gewöhnlich war, begünstigt. Das Motiv der in Ranken verstrickten affenähnlichen Wesen wurde von dem Pisaner Kapitellbildhauer vielleicht persönlich an einem oder mehreren der besagten Orte gesehen und für wiederholungswürdig gefunden. Seine Bestrebung scheint diejenige gewesen zu sein, in seinem Werk die Komposition des Kapitells in Sant'Antimo mit der Schlankheit der Ausführung von Toulouse kombinieren zu wollen. Die auswärtigen Erfahrungen gesammelt, bekam dieser Bildhauer die Möglichkeit, auf den Emporen des Pisaner Doms, wahrscheinlich innerhalb der Werkstatt des Rainaldus, seiner Offenheit für den künstlerischen Austausch Ausdruck zu verleihen.

Von Guilielmus und Riccius, die das Werk von Rainaldus an der Kathedrale in Pisa fortsetzten<sup>169</sup>, sind aus der Domfassade wenige Zeugnisse erhalten geblieben. Diese, d. h. die Rankensäulen des Hauptportals<sup>170</sup> und vereinzelt Kapitelle<sup>171</sup>, zeigen eine vorsichtige Haltung gegenüber eindeutig interpretierbaren Motiven. Die Rankensäulen sind ausschließlich vegetabil. Die Kapitelle zeigen bärtige Menschenköpfe.

Mit dem Tierfries<sup>172</sup>, an dem mit Wahrscheinlichkeit Biduinus beteiligt war, kam auf die Domfassade eine zusammenhängende Dekoration mit beträchtlichen Dimensionen. Abgesehen von der linearen Struktur des Frieses und dem alternierenden Rhythmus von pflanzlichen Elementen und Tieren kann man jedoch eine inhaltliche Zusammengehörigkeit der Darstellungen nicht weiter begründen. In der Vielfalt der reliefierten Tierarten, in der Wahl einiger exotischer Exemplare wie der Giraffe und

<sup>165</sup> Vgl. SCHADE 1962 S. 42-43.

<sup>166</sup> Ein Kapitell mit Affen - allerdings nicht in Ranken verstrickt, sondern angekettet - schmückte auch das Erdgeschoß des Campanile (vgl. Kat.-Nr. 4 und Abschnitt II. 4 c. mit vergleichbaren Beispielen).

<sup>167</sup> Zur *via francigena* vgl. LERA 1993 S. 132; CENCI 1993 S. 29. Zu den schriftlichen Quellen über diese mittelalterliche Straße vgl. STOPANI 1985 S. 9-16; STOPANI 1988 VIA S. 43-70.

<sup>168</sup> Vgl. SCHAUBE 1906 S. 561.

<sup>169</sup> Vgl. Kat.-Nr. 21: Zuschreibung und Datierung.

<sup>170</sup> Vgl. Kat.-Nr. 21 c, d.

<sup>171</sup> Vgl. Kat.-Nr. 18 c.

<sup>172</sup> Vgl. Kat.-Nr. 21 d.

des Gepards sowie in der Wiedergabe von bekannten Szenen aus dem ländlichen Leben mit Haustieren<sup>173</sup> - man beachte den Fuchs gegenüber Hahn und Henne sowie das säugendes Mutterschwein - spiegelt sich sicherlich die Herausforderung an die Phantasie des Künstlers, aus dem Grundthema "Tiere" möglichst viele Variationen zu schaffen.

Die Statue des Erzengels Michael<sup>174</sup>, die sehr wahrscheinlich vom ausgebildeten Biduinus geschaffen wurde, ist unter den erhaltenen Fassadenskulpturen des 12. Jahrhunderts die einzige mit monumentalem Format. Durch das Motiv des Drachentäters könnte sie als ein Zurückgreifen auf die apotropäischen Themen des Rainaldus verstanden werden<sup>175</sup>.

Im Vergleich mit den chronologisch unmittelbaren Skulpturen der Domfassade und des Dominikens stellt man auf der Kanzel des Guilielmus eine gesteigerte Konzentration des Figürlichen in einem zyklischen Zusammenhang fest. Die Kanzel bietet als erstes plastisches Werk des Doms ein umfangreiches, zusammenhängendes Ensemble von Darstellungen. Die neutestamentliche Natur ihrer Reliefs ist auf der Fassade nicht wiederzufinden. Wenn dort Verweise auf die Bibel erfolgen, dann beziehen sich diese durch das Psalmzitat und den Erzengel auf das Alte Testament.

Die apotropäische Funktion der Skulptur, welche der ersten Werkstatt der Domfassade so wichtig erschien und auch bei einigen figürlichen Emporenkapitellen eine bestimmende Rolle spielt, wird von Guilielmus mit den Löwen unter seiner Kanzel aufgegriffen. Die Funktion dieser Tiere als Basis für die Kanzelsäulen ermöglicht Guilielmus die Versetzung des Motivs des Kampfes mit dem Bösen in eine wortwörtlich greifbare Nähe zum Betrachter.

Nach der Vollendung der Kanzel im Jahre 1162 wartete man fast zwei Jahrzehnte, bis ein bibliisches Zyklus für die skulpturale Ausstattung des Doms geschaffen wurde, nämlich eine bronzene Tür.

Bis zum Brand von 1595<sup>176</sup> besaß der Dom sechs Türen, die ebensoviele Portale schmückten. Einem Bericht des Zeitgenossen Raffaello Roncioni ist zu entnehmen, daß eine von diesen, und zwar die mittlere von den drei Türen der Fassade, im Jahre 1180 von einem Künstler Namens Bonannus in Bronze gegossen worden war<sup>177</sup>. Die Existenz dieser Tür wird auch von einer literarisch überlieferten Inschrift bestätigt, die sich ursprünglich auf den besagten Türflügeln befunden haben soll: *JANUA PERFICITUR VARIO CONSTRUCTA DECORE / EX QUO VERGINEUM CHRISTUS DESCENDIT IN ALVUM ANNO MCLXXX EGO BONANNUS PIS. MEA ARTE / HANC PORTAM UNO ANNO PERFECI TEMPORE BENEDICTI OPERARII*<sup>178</sup>.

Im Dombrand zerschmolz diese Tür. Von Bonannus sind aber zwei weitere Werke dieser Art erhalten geblieben. Eins befindet sich an der Westfassade des Doms von Monreale. Eine Inschrift sichert die Zuschreibung jener Türflügel an Bonannus und die Datierung ins Jahr 1186<sup>179</sup>. Eine zweite Tür befindet sich am östlichen Eingang des südlichen Querhauses des Pisaner Doms. Diese Tür wurde vom Künstler nicht signiert. Die großen Übereinstimmungen im Stil und in der Komposition mit dem Exemplar in Monreale lassen mit Sicherheit annehmen, daß auch die Tür in Pisa Bonannus zuzu-

<sup>173</sup> Zur theologischen Rezeption von Tieren der alltäglichen Umwelt vgl. MICHEL 1979 S. 63-64.

<sup>174</sup> Vgl. Kat.-Nr. 18 d.

<sup>175</sup> Auf den Fassadenkanten befinden sich heute in gleicher Höhe der Kopie des Erzengels zwei Evangelistensymbole in Form einer Engelsbüste und eines Adlers, beide mit einem Buch versehen. Beide Plastiken sind bereits als Originale betrachtet worden (vgl. BIEHL 1926 S. 105 Anm. 20 bezüglich des Adlers; TIGLER 1987-88 S. 296 mit Absonderung der Engelsflügel, für die eine Ersetzung von 1864-1865 dokumentiert ist - vgl. CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA S. 817). Die sehr geringen Nachdunkelungen der Plastiken sowie der kantige Schnitt ihrer Formen lassen aber darauf schließen, daß beide nachträgliche Ersatzstücke von verschollenen Originalen sind (für eine ähnliche Beurteilung vgl. auch PALIAGA/RENZONI 1991 S. 98). Die dokumentierte Erneuerung der Engelsflügel bedeutet nicht, daß die Büste der Figur keine Kopie ist. Nicht alle Erneuerungen der Fassade sind schriftlich überliefert.

<sup>176</sup> Vgl. Kat.-Nr. 18: Standort- und Funktionsveränderungen.

<sup>177</sup> Vgl. RONCIONI S. 110.

<sup>178</sup> Zu deutsch: Der mit unterschiedlichem Schmuck errichtete Eingang ist vollendet worden. Im Jahr 1180, seitdem Christus in den jungfräulichen Schoß herabstieg, habe ich, Bonannus Pisanus, durch meine Kunst diese Tür in der Amtszeit des *operarius* Benedictus vollendet.

Der letzte Teil der Inschrift (von *EGO* bis *OPERARII*) wurde von Giorgio Vasari publiziert (vgl. VASARI II S. 49). Vollständig befindet sich der Wortlaut in DA MORRONA 1812 I S. 170, 442. Zur Überlieferung der Inschrift vgl. auch BOECKLER 1953 S. 9.

<sup>179</sup> Die Inschrift lautet: *ANNO / D(OMI)NI / MCL/XXXVI / I(N)DICTIO(N)E / III BONA/NVS CI/VIS PIS/ANVS / ME FE/CIT* (vgl. MARTINELLI 1946 S. 275); zu deutsch: Im Jahr des Herrn 1186 in der dritten Indiktion hat mich der Pisaner Bürger Bonannus geschaffen.

schreiben ist. Eine Datierung dieses Werks in die achtziger Jahre des 12. Jahrhunderts liegt aufgrund der Entstehungsdaten der beiden anderen Türen desselben Künstlers (1180 für die ehemalige Haupttür des Pisaner Doms und 1186 für die Tür in Monreale) nahe<sup>180</sup>.

Beide noch bestehende Türen des Bonannus zeigen einen umfangreichen Zyklus mit Szenen aus dem Neuen und dem Alten Testament, Propheten, Tieren, Darstellungen Christi und der Muttergottes. Auch für die zerstörte Tür kann eine umfangreiche zyklische Gestaltung dieser Art angenommen werden<sup>181</sup>.

Mit seinen Türflügeln steht Bonannus in der Tradition der mittelalterlichen Bronzetüren. Als Pisaner Bürger fand er in seiner Heimatstadt diesbezüglich keine Vorbilder. Direkte Nachfolger schlossen sich ihm nicht an. Bonannus stellt somit einen Höhepunkt dar, der sich in Pisa ohne Vorspiel und Nachklang ereignete. Er fügte sich in die allgemeine, künstlerische Umbruchsituation, die zu seiner Zeit auf dem Domareal herrschte und durch das Aufkommen neuer Kunstimpulse gekennzeichnet war. Die Bildhauer, die am Erdgeschoß des Baptisteriums tätig waren, gehörten auch dazu<sup>182</sup>.

In seiner Neuerung, welche sich neben der Wahl der Bronze als Arbeitsmaterial auch in der Entwicklung einer eigenen Formsprache äußerte, zeigte sich Bonannus dessen bewußt, daß der einzige christologische Zyklus, der bis zur Schaffung seiner Tür im Dom vorhanden war, von der Kanzel verkörpert wurde. Er würdigte dieses Werk durch zwei Zitate. Auf den Flügeln der Querhaustür übernahm er das Kompositionsmuster der Kanzel für die Geburtsszene und die Darbringung im Tempel<sup>183</sup>.

## b. Das Baptisterium

Als Guilielmus 1159 die Arbeit an der Domkanzel aufnahm, war bereits seit sechs Jahren die Grundsteinlegung eines weiteren Gebäudes auf dem Domareal erfolgt. Die Inschrift auf dem nordwestlichen inneren Pfeiler des Baptisteriums mit dem Wortlaut *MCLIII MENSE AUG(USTI) FUNDATA FUIT H(AEC) ECCL(ESI)A*<sup>184</sup> bezeugt, daß im Jahr 1153 mit dem Bau der Pisaner Taufkirche begonnen

<sup>180</sup> Die Anmerkung von Iginio Benvenuto Supino, die noch vorhandene Pisaner Tür des Bonannus sei nicht mit den von Raffaello Roncioni erwähnten, von Bonannus signierten und datierten Türflügeln der Hauptfassade zu identifizieren, hat noch Geltung. Supino wies darauf hin, daß nach dem Dombrand 12.760 Pfund Bronze der alten, geschmolzenen Türen für den Guß der neuen zur Verfügung standen, so daß es bei dieser sehr großen Quantität von geschmolzenem Material, welche die Ausmaße der Brandschäden verdeutlicht, nicht angenommen werden kann, daß die Tür des Bonannus nur teilweise beschädigt gewesen war und lediglich die Inschrift verlor, um in der Gestalt der heutigen Querhaustür zusammengestellt zu werden (vgl. SUPINO 1899 S. 373).

Im Bericht von Roncioni kann man keine explizite Erwähnung der Querhaustür feststellen. Neben der Haupttür der Fassade spricht er von einer zweiten bronzenen Tür mit Silberfiguren zur Darstellung des Lebens Christi, die den Pisanern von Gottfried von Bouillon im Jahr 1100 geschenkt worden sei, einer Tür, die aus Mallorca im Jahre 1114 nach Pisa gebracht wurde, und von drei letzten Türen, die weniger wertvoll seien und keine weitere Behandlung verdienten (vgl. RONCIONI S. 110).

<sup>181</sup> Angesichts des Marienpatroziniums des Doms wäre ein mariologischer Zyklus als Schwerpunkt der Türflügelgestaltung denkbar. Der zweite Vers der überlieferten Inschrift kann jedoch keine Bestätigung einer solchen Annahme darstellen, wie gemeint wurde (vgl. ERFFA 1965-66 S. 55), da er sich lediglich auf die pisanische Jahreszählung ab der Inkarnation Christi bezieht.

<sup>182</sup> Vgl. Abschnitt II. 4. b.

<sup>183</sup> Vgl. S.23, 24-25.

Aufgrund der beschriebenen Stellung von Bonannus in der künstlerischen Landschaft der Toskana des 12. Jahrhunderts als einem von Guilielmus weitgehend unabhängig sich entwickelnden Künstler wurden die Bronzetüren in Pisa in das Korpus dieser Abhandlung nicht eingeschlossen. Ihr Material, die Bronze, und die Arbeitstechnik, der Guß, haben auch zu dieser Entscheidung bewogen, da sie das Werk von Bonannus von den hier behandelten steinernen Skulpturen im Grundsatz unterscheiden. Eine Erörterung des Oeuvre dieses Künstlers im Zusammenhang mit dem europäischen Phänomen der mittelalterlichen Bronzetüren wäre ein wünschenswerter Rahmen für die Behandlung der Querhaustür des Pisaner Doms. Da dies dem Konzept dieser Arbeit nicht entspricht, sei hier auf die wichtigste weiterführende Literatur hingewiesen: SCHMARSOW 1890 S. 212-216; GRAEVEN 1899 S. 314-315; SUPINO 1899 S. 273; FREY 1911 S. 518-520; BACCI/TRONCI 1922 S. 9-10; BIEHL 1926 S. 55-57; SALMI 1928-29 S. 99-100; LAVAGNINO 1936 S. 348; MARTINELLI 1946 *passim*; BOECKLER 1953 S. 9-44; CRICHTON 1954 S. 106-107; ERFFA 1961 *passim*; SALVINI 1962 S. 231-232, 247-258; ERFFA 1965-66 S. 55-56; MARTINELLI 1966 *passim*; SALVINI 1969 S. 329; GÖTZ 1971 S. 149-159; MELCZER 1987 *passim*; MELCZER 1988 *passim*; WHITE 1988 *passim*; BALDELLI 1990 *passim*; MELCZER 1990 *passim*; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 138-149; MENDE 1994 S. 102-110, 171-174.

<sup>184</sup> Zu deutsch: Im Monat August des Jahres 1153 wurde diese Kirche gegründet.

worden war. Das Baptisterium war von seinem Architekten Deotisalvi, dessen Name ebenfalls durch eine Inschrift überliefert wird<sup>185</sup>, als Zentralbau mit rundem Grundriß geplant worden, in dessen Inneren vier Pfeiler, jeweils alternierend mit zwei Säulen, einen geräumigen Umgang begrenzten. Als die Domkanzel fertiggestellt wurde, baute man gerade am Erdgeschoß der Taufkirche. Im Jahr 1164 waren alle acht Erdgeschoßsäulen im Inneren errichtet worden<sup>186</sup>. Das Gebäude wurde nicht unter Deotisalvi vollendet, sondern erlebte verschiedene Bau- und Ausstattungsphasen, die sich bis ins 14. Jahrhundert erstreckten<sup>187</sup>.

Der ältere Teil des skulpturalen Schmucks des Baptisteriums wurde im Erdgeschoß von Bildhauern ausgeführt, die einen stilistischen und kulturellen Bruch gegenüber Guilielmus und seinen Nachfolgern darstellen. Die Kapitelle und die Konsolen im Inneren können der "*taglia dei Guidi*" zugeordnet werden, einer Gruppe von Künstlern lombardischer Herkunft, dessen Tätigkeitszentrum in der nordwestlichen Toskana San Martino in Lucca war<sup>188</sup>. Die äußere Dekoration des Erdgeschosses zeigt mit den vier Portalen das Werk von Künstlern, die starke Impulse aus dem byzantinischen Raum in ihre Skulpturen einbezogen<sup>189</sup>.

Die Kanzel entstand zwei bis vier Jahrzehnte vor der Ankunft dieser neuen Ausrichtungen der Skulptur auf dem Domareal<sup>190</sup>. Was Guilielmus dagegen vorfand, war die architektonische Konzeption

---

Auch der zeitgenössische Chronist Bernardo Marangone berichtet über den Baubeginn des Baptisteriums und schreibt, daß im Jahre 1153 der "*primus girus*", ein Jahr später der "*secundus girus*" gegründet wurden (vgl. MARANGONE CHRONICON S. 14). Es erscheint angebracht, wie es auch bereits in der Literatur vertreten wurde (vgl. SUPINO 1904 S. 32-33, 35; SMITH 1978 S. 92), unter *girus* die Fundamente für die äußere Wand bzw. für den Kreis der Trägerelemente im Inneren zu verstehen. Weitere Baumaßnahmen sind im Jahre 1159 und 1162 dokumentiert, als Säulen aus der Insel Elba bzw. aus Sardinien vom *operarius* des Baptisteriums nach Pisa gebracht wurden (vgl. MARANGONE CHRONICON S. 14-15).

<sup>185</sup> Die Inschrift mit dem Namen des Architekten befindet sich auf dem südwestlichen Pfeiler im Inneren des Baptisteriums und lautet: + *DEOTISALVI MAGISTER HVIUS OP(ER)IS* (Das ist das Werk von Meister Deotisalvi.).

<sup>186</sup> Vgl. MARANGONE CHRONICON S. 33.

<sup>187</sup> Zur Baugeschichte des Baptisteriums vgl. SHEPPARD 1958 S. 6-9; BOECK 1964 S. 147-150; SMITH 1978 S. 84-93; CALECA 1989 *BATTISTERO passim*, CHIELLINI NARI 1989 S. 11-15 mit einem ausführlichen Forschungsbericht über die älteren Chronisten und Historiographen.

<sup>188</sup> Der Rahmen dieser Arbeit ermöglicht keine Auseinandersetzung mit dieser Künstlergruppe, die unter chronologischen und stilistischen Gesichtspunkten nicht zum ausgewählten Korpus gehört. Mit der Bezeichnung "*taglia dei Guidi*" sind Bildhauer gemeint, die zwischen dem ausgehenden 12. und der Mitte des 13. Jahrhunderts in der nordwestlichen Toskana tätig waren. Herausragende Persönlichkeiten unter ihnen waren Guidetto und Guido Bigarelli, auch Guido da Como genannt. Es wird nicht ausgeschlossen, daß auch weitere homonyme Bildhauer zu dieser Gruppe gehörten. Die Namensgleichheit dieser Künstler charakterisiert ihre stilistisch zusammenhängende Gruppe und hat die obere Bezeichnung geprägt. In der Forschung verursacht diese Homonymie große Schwierigkeiten in der Zuordnung von archivalischen Befunden sowie bei der Festlegung der Zahl der möglichen skulpturalen Handschriften. Im Kontext dieser Zuschreibungsproblematik wurden die inneren Konsolen und Kapitelle des Baptisteriums von Monica Chiellini Nari behandelt (vgl. CHIELLINI NARI 1989 S. 35-74, die auf S. 139-154 den sonst oft vernachlässigten ikonographischen Zusammenhang der Stücke erläutert). Für eine Datierung von Kapitellen und Konsolen ins ausgehende 12. Jahrhundert haben sich auch BIEHL 1926 S. 57 (nach 1178/1185) und SMITH 1978 S. 160-161 (zwischen 1180 und 1200) geäußert. Forschungsergebnisse hinsichtlich der Arbeit der Guidi an der Fassade von San Martino in Lucca sind bei KOPP 1981 *passim* nachzulesen.

<sup>189</sup> Das Ostportal, das sich gegenüber dem Dom und auf der Verlängerung dessen mittlerer Längsachse befindet, ist mit einem Zyklus von Monatsdarstellungen in den Gewänden sowie zwei figurierten Stürzen (eine Deesisdarstellung und Episoden aus dem Leben von Johannes dem Täufer), vegetabil sowie figürlich gestalteten Archivolten, Kapitellen und Säulenschäften am aufwendigsten geschmückt. Mit diesem Portal hat sich Gabriele Kopp-Schmidt ausführlich befaßt (vgl. KOPP-SCHMIDT 1983 *passim*). Das Nordportal besitzt als figürliche Skulpturen nur einen Türsturz mit einer von Propheten umgebenen Verkündigung an Maria. Beim West- und Südportal sind die Türstürze mit vegetabilen Ranken geschmückt, wobei der Architrav des Südportals ein späteres Ersatzstück sein könnte (vgl. KOPP 1981 S. 126).

Carl Sheppard möchte die Rankensäulen des Ostportals des Baptisteriums für gleichzeitig mit denjenigen des Domhauptportals (Kat.-Nr. 21 b, c) halten und in die Mitte des 12. Jahrhunderts datieren (vgl. SHEPPARD 1958 *passim*). Beide Rankensäulen des Baptisteriums zeigen aber im Gegensatz zu denjenigen des Doms jeweils eine kleine Figur über der Basis, die im selben Stil der Figuren der Monatsdarstellungen im Gewände ausgeführt ist, so daß auch die Rankensäulen der Taufkirche der restlichen Portaldekoration zugehörig sind. Diese ist dem Ende des 12. Jahrhunderts zuzuordnen (vgl. BIEHL 1926 S. 60 und SALMI 1928-29 S. 102: vor 1204; SMITH 1978 S. 212: um 1180; KOPP 1981 S. 127: vor 1200).

<sup>190</sup> Für die Datierung der Erdgeschoßplastik des Baptisteriums vgl. die beiden vorangegangenen Anmerkungen.

des Baptisteriums als eines Baus, der eine starke Anlehnung an die Rotunde der Grabeskirche in Jerusalem zeigte<sup>191</sup>.

Die Bauelemente des Baptisteriums, die man auch als sichere Bestandteile der Anastasis-Rotunde nach dem Wiederaufbau um 1048 und vor den Umbauarbeiten des 18. und 19. Jahrhunderts feststellt, sind der runde Grundriß, der Umgang und die darüber liegende Galerie (in Pisa ein- und in Jerusalem zweistöckig). Ferner entsprach sehr wahrscheinlich die innere Deckenform in Jerusalem - wie in Pisa heute noch - einem Kegelstumpf<sup>192</sup>.

Weitere Elemente weisen - unabhängig von der Anlehnung an die Anastasis-Rotunde - auf die ikonographische Ausrichtung der Architektur des Baptisteriums hin, welche eine ausgeprägte Symbolik beinhaltet. Der Verlauf der Portalachsen ergibt die Form eines Kreuzes, und jedes Portal zeigt in eine der vier Himmelsrichtungen. Vier ist auch die Zahl der Evangelien<sup>193</sup>. Die zwölf Trägerelemente zur Begrenzung des Umgangs entsprechen der Anzahl der Apostel und der Propheten<sup>194</sup>. Sie sind in vier Dreier-Gruppen, jeweils aus einem Pfeiler und zwei Säulen, unterteilbar und weisen auf die augustini-sche Kombination  $3 \times 4 = 12$  als Symbol der Verbreitung der Dreifaltigkeit in die vier Himmelsrichtungen hin<sup>195</sup>.

Als die Kanzel des Guilielmus mit ihrem christologischen Programm, das weder auf der Fassade noch im Inneren des Doms eine Entsprechung fand, im Jahre 1162 ihren Platz im Dom einnahm, befand sich in ihrer nächsten Nähe das in den Fundamenten gegründete Baptisterium, von dem wahrscheinlich einige Säulen bereits standen. Schon in dieser frühen Bauphase waren die Zahlensymbolik und die Anspielung auf die Jerusalemer Grabeskirche am Baptisterium sicherlich spürbar. Für die Künstler auf dem Domareal, die in die Pläne von Deotalvi eingeweiht gewesen sein dürften, galt dies umso mehr. Guilielmus mag also den Auftrag zur Fertigstellung der Domkanzel mit dem Bewußtsein entgegengenommen haben, daß diese in einem Bereich der Stadt aufgestellt werden würde, in welchem ein Stück Jerusalem in Form eines architektonischen Zitats für Pisa zugänglich gemacht werden sollte.

<sup>191</sup> Auf die architektonische Anlehnung des Pisaner Baptisteriums an die Anastasis-Rotunde machten zuerst Georg Dehio und Gustav Bezold aufmerksam (vgl. DEHIO/BEZOLD 1892 S. 43). Wie sie bezeichnete auch Richard Krautheimer den Pisaner Bau als die annäherndste mittelalterliche Kopie der Rotunde (vgl. KRAUTHEIMER 1942 S. 31-33, insbesondere S. 31). Urs Boeck legte einen ausführlichen Vergleich beider Bauten vor, der ihn zur Schlußfolgerung führte, Deotalvi habe im Pisaner Baptisterium das Proportionsgerüst der Grabeskirche mit einem aus San Giovanni in Florenz abgeleiteten Konstruktionsgerüst verschmolzen (vgl. BOECK 1964 S. 150-154, 156). Christine Smith wies auf die Grabeskirche als eine der architektonischen Quellen des Baptisteriums hin (vgl. SMITH 1978 S. 226-228). Schließlich behandelte Max Seidel die Gemeinsamkeiten beider Gebäude als Ausdruck der Kreuzzugs-idee und der Expansionspolitik der Stadt Pisa (vgl. SEIDEL 1977 S. 348-350).

Zum Themenkomplex der architektonischen Nachahmung der Grabeskirche vgl. auch OUSTERHOUD 1981 *passim* mit einer Abhandlung von Santo Stefano in Bologna.

<sup>192</sup> Zu der Rekonstruktion der Anastasis-Rotunde im 11. Jahrhundert vgl. SCHMALTZ 1918 S. 242-245; KRAUTHEIMER 1942 S. 5; VINCENT 1949 S. 34-35; PARROT 1956 S. 147-150; BOECK 1964 S. 150-152; COÛSANAN 1974 S. 54-62; BOASE 1977 S. 75-78.

<sup>193</sup> Zur Symbolik der Zahl Vier in der Architektur vgl. SAUER 1924 S. 62-66.

<sup>194</sup> Zur allegorischen Beziehung zwischen Säulen und Aposteln im Kontext biblischer und patristischer Texte vgl. REUDENBACH 1980 S. 325-337. Für andere symbolische Parallelen der Zahl Zwölf vgl. SAUER 1924 S. 66-69.

<sup>195</sup> Zur Symbolik der Zahl Zwölf in der mittelalterlichen Architektur vgl. KRAUTHEIMER 1942 S. 11, wo auch auf folgende Textstelle bei Augustinus (Kommentar zu Joh 27,10) aufmerksam gemacht wurde: "*Mansit numerus consecratus, numerus duodenarius; quia per universum mundum, hoc est per quatuor cardines mundis Trinitatem fuerant annuntiaturi.*" (PL XXXV Sp. 1620); zu deutsch: Die Zahl Zwölf ist eine heilige Zahl geblieben, da die Dreifaltigkeit in die ganze Welt, d. h. in die vier Himmelsrichtungen, verkündet wurde.

### c. Der Campanile

Die dritte *fabrica*, die - chronologisch gesehen - auf dem Domareal entstand, ist der Campanile. Er wurde im Jahre 1174 gegründet<sup>196</sup>, also zwölf Jahre nach der Fertigstellung der Domkanzel von Guilielmus.

Architektonisch gesehen wurde auf die zylindrische Struktur des Campanile der Aufriß der Domfassade projiziert. Bei beiden Bauten erheben sich über einem geschlossenen Sockel mit Blendbögen mehrere Galeriegeschosse mit unzähligen Säulchen.

In der Skulptur, die zwischen der Grundsteinlegung des Campanile 1174 und der Unterbrechung der Bauarbeiten infolge einer Bodensenkung im Jahre 1185<sup>197</sup> entstand, können Verweise auf die Domplastik wahrgenommen werden. Die Tierfriese<sup>198</sup>, die sich am Campanile auf den Wandjochen links und rechts vom Portal befinden, zitieren den langen Tierzug auf der Domfassade<sup>199</sup>. Sie zeigen in einer annähernd symmetrischen Anordnung jeweils drei Tiere, einen Bären, einen Drachen und einen Widder links sowie einen Stier, einen Drachen und einen Bären rechts. Der Eindruck der Fülle, den der Domfries vermittelt, wurde auf den Reliefs des Campanile durch verschiedene Mittel gedämpft. Der Hintergrund blieb glatt, so daß sich die reliefierten Tiere deutlich vom ihm unterscheiden konnten. Außerdem wurden zwischen ihnen geräumige Abstände freigelassen, und nur in einem Fall - zwischen dem beißenden Bären und dem gebissenen Drachen auf dem rechten Fries - wurde ein Körperkontakt geschaffen.

Auch auf einem Kapitellfragment aus dem Erdgeschoß des Turms<sup>200</sup> stehen Tiere im Mittelpunkt der Darstellung. Es sind diesmal zwei Affen mit großen Ohren, die gebückt sitzen und weit geöffnete Augen, aufgedunsene Wangen sowie eine sehr niedrige Stirn haben. Durch einen Ring um die Taille und eine Kette werden sie von einem Basiliskenkopf gehalten. Auf der Kopie, die am Campanile das Originalkapitell ersetzt hat, beobachtet man bei jedem Wesen zusätzlich einen langen Schwanz, der seinen tierhaften Charakter hervorhebt. Außerdem halten die Affen einen Korb und führen eine Frucht zum Mund, um sie mit spitzen Zähnen zu beißen.

Für dieses Affenmotiv, auch wenn jedes Mal in einer anderen Kombination, lassen sich Beispiele in der zeitgenössischen Plastik feststellen. Es ist zuerst auf die Kapitelle des Portals von San Leonardo al Frigido<sup>201</sup> hinzuweisen. Auf dem linken tragen die gebückt sitzenden Gestalten ebenfalls einen Ring um die Taille. Auf dem rechten Kapitell führt sich das rechte Wesen auf der Frontseite eine Vorderpfote zum Mund. Der linke Affe wird von einem Drachen am Ohr gebissen. Auf beiden Kapitellen vereinigen sich an der Kante zur Portalmitte zwei Körper in einem einzigen Kopf. Auf einem durch eine Zeichnung überlieferten Pfeilerkapitell vom Kreuzgang des Zürcher Großmünsters sitzen vier Affen, die zum Teil am Hals mit Seilen festgebunden sind und runde Brote fressen<sup>202</sup>. Ein Seil hält auch die schamlosen Wesen fest, die mit gespreizten Beinen an den Ecken eines Halbsäulenkapitells in Saint Gaudens hocken. Sie berühren ihre zur Schau gestellten Geschlechtsteile, eins führt eine seiner Pfoten zum geöffneten Mund.

Die Bandbreite der unterschiedlichen Varianten und der Motivkombinationen bei den erwähnten Beispielen zeigt mit Deutlichkeit die negative Konnotation, die diesen Wesen zukommt, sei es wegen der Nacktheit, des Gefesseltseins, der Thematisierung des Mundes als sinnliches Organ oder - im negativsten Fall - wegen der Zurschaustellung und Berührung der Genitalien<sup>203</sup>.

<sup>196</sup> Vgl. Kat.-Nr. 23: Zuschreibung und Datierung.

<sup>197</sup> Vgl. Kat.-Nr. 23: Zuschreibung und Datierung.

<sup>198</sup> Vgl. Kat.-Nr. 23.

<sup>199</sup> Vgl. Kat.-Nr. 21 d.

<sup>200</sup> Vgl. Kat.-Nr. 4.

<sup>201</sup> Vgl. Kat.-Nr. 16 c, d.

<sup>202</sup> Vgl. MICHEL 1979 S. 110-158 zum gesamten Kreuzgang und S. 119-121 zum Kapitell.

<sup>203</sup> Zur biblischen Verwerflichkeit der Nacktheit vgl. LCI III Sp. 308-309. Zum Motiv der Fesselung vgl. MICHEL 1979 S. 153-155; BREDEKAMP 1989 S. 223-224. Zur sündhaften Konnotation des Affen durch seine Schamlosigkeit vgl. JANSON 1952 S. 47. Für eine Zusammenstellung von Textstellen aus theologischen Quellen und Bestiarien bezüglich des Affen vgl. auch LCI I Sp. 76; MICHEL 1979 S. 120-121.

Auch das Kapitell aus dem Pisaner Campanile ist in diese Konstellation einzugliedern. Die Dämonisierung der Wesen ist nicht zum Exzeß getrieben worden, jedoch bleibt sie durch die Fesselung und das Fressen bestehen.

Dieses Kapitell scheint eine Weiterentwicklung des Themas zu sein, das dem Affenkapitell in der südlichen Domempore<sup>204</sup> bereits zugrunde lag. Dort wurden Affen als durch Sünde degenerierte Menschen gezeigt, deren wilder Charakterzug durch die Verstrickung in Ranken geäußert wurde. Auf dem Kapitell des Campanile sind die Ranken verschwunden. Die Affen sind angekettet, trotzdem sind ihre Lüste nicht gebändigt, da sie sich - wenn die Kopie originalgetreu ist - Früchte zum Mund führen.

Biblische Erzählungen oder christologische Themen wurden am Campanile mittels der Skulptur nicht thematisiert. Diesbezüglich blieb die Domkanzel des Guilielmus bis 1180 der einzige skulptierte neutestamentliche Zyklus auf dem Domareal.

## 5. Pisa und seine Nachbarn im Mittelmeer

### a. Die Inschriften der Domfassade

Eine der ausgeprägtesten Eigenschaften des Doms zu Pisa ist die Anwesenheit von unzähligen Inschriften verschiedener Art, die sich auf den Außenmauern des Baus befinden. Dazu gehören auch die als Baumaterial wiederverwendeten Fragmente von römischen Inschriften<sup>205</sup>. Mit den Ausgrabungen für die Fundamente des Doms müssen diese Steinblöcke aus der römischen Vergangenheit der Stadt in großer Anzahl ans Licht getreten sein. Man setzte sie im Bau ein und ließ dabei die Buchstaben sichtbar bleiben, auch wenn der Wortlaut nicht mehr vollständig war. Die Steinblöcke wurden oft sogar "auf den Kopf" gestellt. Zum einen entriß man also diese Steine aus ihrem historischen Kontext, indem man auf die Vollständigkeit der Schriftzüge nicht mehr achtete; zum anderen zeigte man bewußt ihre Herkunft und ließ die Buchstaben als eine Art graphische Zierde aus der klassischen Zeit an den Außenmauern der Kathedrale erscheinen<sup>206</sup>.

Für die Domfassade schuf man mehrere Inschriften, die längere Texte in dichterischer Form enthielten. Zwei, die sich im ersten linken Wandjoch befinden, nehmen auf Ereignisse aus der Stadtgeschichte Bezug. Die größere<sup>207</sup> ähnelt in ihrer Konzeption einer Chronik. Nach einigen einleitenden Versen, die die folgenden Ereignisse als zur Vergangenheit gehörig bezeichnen<sup>208</sup>, werden drei militärische Siege geschildert und jeweils einer Jahreszahl zugeordnet. Die kriegerischen Auseinandersetzungen, aus denen Pisa erfolgreich hervorging, fanden - ab der Inkarnation rechnend<sup>209</sup> - 1006 gegen Messina, 1016 auf Sardinien, 1034 gegen das nordafrikanische Bona<sup>210</sup> statt. Neben der Texterfassung in elegischen Distichen trägt eine gezielte Wortwahl zur emphatischen Steigerung des Textes bei. Die Hervorhebung der positiven Eigenschaften und der Tugenden der Stadt Pisa steht im Mittelpunkt. Die allgemeine Lobpreisung der Stadt, wie sie in den einleitenden Versen zu lesen ist<sup>211</sup>, erfährt eine Bestätigung durch die Schilderung der drei gewonnenen Schlachten, die schon an sich als Beweis für die pisanischen Tugenden im militärischen Bereich gelten. In den Inschriftabschnitten über die einzelnen kriegerischen Ereignisse wird die Dramatik der Ereignisse durch Formulierungen gesteigert, welche

<sup>204</sup> Vgl. Kat.-Nr. 22 e.

<sup>205</sup> Für eine Zusammenstellung dieser Fragmente vgl. LUPU 1877 *passim*; BORMANN 1888 S. 271-274, 275-293, Nr. 1413-1513, S. 26\*, Nr. 192\*-200\*; INSCRIPTIONES *passim*.

<sup>206</sup> Giuseppe Scalia hat den römischen Inschriften am Dom eine historisch-dokumentarische Funktion im Sinne einer Rückbesinnung der Stadt Pisa an das antike Rom als Herrscher über die Welt zugeschrieben (vgl. SCALIA 1972 S. 801).

<sup>207</sup> Vgl. Kataloganhang e.

<sup>208</sup> Vgl. Kataloganhang e V. 10.

<sup>209</sup> Vgl. die Leserhinweise.

<sup>210</sup> Heute heißt diese algerische Küstenstadt Bône.

<sup>211</sup> Gleich in den ersten drei Inschriftszeilen werden viermal Wörter verwendet, die aus der gemeinsamen Wurzel *laus* (Lob) stammen und den deutlich lobenden Charakter der Inschrift zeigen (Kataloganhang e: *laudare* V. 1; *laude* V. 2; *laudes*, *laus* V. 3). Außerdem ist die Bezeichnung von Pisa als eine tüchtige (*laborans* V. 1) und berühmte (*clara* V. 3) Stadt eine offensichtliche Ankündigung des folgenden verherrlichenden Inschrifteninhalts.

die krasse Gegenüberstellung der Tugendhaftigkeit Pisas und der Tugendlosigkeit der Feinde bezweckt<sup>212</sup>.

Diese Inschrift befindet sich auf der Kirchenfassade. Bereits diese Tatsache schafft einen Zusammenhang, auch wenn nur räumlicher Natur, zwischen der Kathedrale und den Geschehnissen, von denen im Gedicht die Rede ist. Die kleinere, in die obere rechte Ecke der größeren Steinplatte eingesezte zweite Inschrift<sup>213</sup> dient als sprachliches Bindeglied zwischen den siegreichen militärischen Ereignissen und dem Dom, auf dessen Mauern die Erzählung der ersteren stattfindet. Die Bürger Pisas, deren Tugenden in der langen Inschrift gedichtet werden, sind dieselben, die laut dem kürzeren Gedicht die Kathedrale auf eine gute und schöne Weise während der Amtszeit des Bischofs Widonis gegründet haben. Die Verbindung zwischen den historischen Ereignissen und dem Dombau bilden in diesen ersten beiden im Zusammenhang stehenden Inschriften also die tapferen Pisaner, die sich sowohl in militärischen Kampagnen als auch in architektonischen Unternehmen auszeichnen.

Eine direkte Abhängigkeit zwischen einem kriegerischen Ereignis und dem Dombau wird in der Inschrift über die Schlacht von Palermo explizit thematisiert<sup>214</sup>. Diese befindet sich im Wandjoch zwischen dem linken und dem mittleren Portal. Sie hält in ihren ersten Zeilen das Jahr des Dombaubeginns, 1063, fest und hebt noch einmal den Tatbestand hervor, daß der Bau den tapferen Pisaner Bürgern zu verdanken sei<sup>215</sup>. Die inhaltlich bedeutende Wendung erfolgt in dieser Inschrift mit der direkt hergestellten Bezugnahme des Baubeginns auf ein erfolgreiches militärisches Unternehmen gegen Palermo, dessen Schlachtbeute es ermöglichte, den Bau anzufangen<sup>216</sup>. Die anschließende, sehr ausführliche Beschreibung der kämpferischen Auseinandersetzung dient erneut zur Betonung der Stärke und der außergewöhnlichen Fähigkeiten der Pisaner, die am Ende des Kampfes unverseht und triumphierend in die Heimatstadt zurückkehren<sup>217</sup>.

Charakterisiert man beide Inschriften über die militärischen Unternehmen gemeinsam<sup>218</sup>, so fällt auf, daß die genaue geographische Lokalisierung der Feinde ein immer vorhandenes Merkmal darstellt<sup>219</sup>. Dreimal erscheint auch ihre ethnische Bezeichnung: im Falle von Messina und Palermo Sikuler, auf Sardinien Sarazenen<sup>220</sup>. Die Inschriften benennen nicht *expressis verbis* die von Pisa besiegten Feinde als Andersgläubige, alle erwähnten Orte und Regionen waren aber zur Zeit der jeweiligen Schlacht unter der Kontrolle muslimischer Herrscher<sup>221</sup>.

Diese Gegenüberstellung der mächtigen, tapferen Stadt Pisa einerseits und der besiegten, in den Händen der Muselmanen liegenden Orte andererseits scheint mit der Absicht erfolgt zu sein, die durch die militärischen Unternehmen gesicherte und konkurrenzlos gewordene, wirtschaftliche Stellung Pisas zu betonen<sup>222</sup>; gleichzeitig nahmen die gewonnenen Schlachten den Stellenwert der Verteidigung und Verbreitung des Christentums ein, da es sich bei den Besiegten um Muslime handelte.

Beide Aspekte der militärischen Auseinandersetzung mit Andersgläubigen erfahren in der Inschrift über die Schlacht von Palermo eine bedeutende Verflechtung. Mit Hilfe von Schätzen, die durch den Sieg über Andersgläubige erworben worden sind, wird der wichtigste christliche Bau der Stadt errich-

<sup>212</sup> Die in dieser Anm. erfolgten Zeilenangaben beziehen sich auf Kataloganhang e.

Die Pisaner wohnen nicht ohne innerliche Bewegung (*cum gemitu* V. 19) dem Tod der gierigen Sikuler (*cupiens gens* V. 14) in Messina bei. Die ausgezeichneten Soldaten der berühmten Stadt (*viribus eximis* V. 22; *urbs clara* V. 21) besiegen die Sarazenen auf Sardinien, die ohne den Lob der eigenen Leute sterben müssen (*perit sine laude suorum* V. 23). Auch Afrika hat schließlich die siegreichen Taten von Pisa (*tua signa triumpho* V. 26) erleben müssen, und die besiegte Stadt Bona (*urbs superata* - V. 29 - als sprachlicher Gegenpol zur Bezeichnung *urbs clara* für Pisa - V. 3, 21) ist erobert worden.

<sup>213</sup> Vgl. Kataloganhang f.

<sup>214</sup> Vgl. Kataloganhang g.

<sup>215</sup> Vgl. Kataloganhang g V. 2-3.

<sup>216</sup> Vgl. *quo pretio muros constat hos esse levatos* (Kataloganhang g V. 12).

<sup>217</sup> Vgl. Anhang g V. 25.

<sup>218</sup> Vgl. Kataloganhang e, g.

<sup>219</sup> Vgl. Kataloganhang e: *Messana* (V. 16), *Sardinia* (V. 24), *Africa/Bona* (V. 26/29); Kataloganhang g: *Panormam* (V. 8).

<sup>220</sup> Vgl. Kataloganhang e: V. 12, 14, 23; Kataloganhang g: V. 5.

<sup>221</sup> Vgl. GHW Taf. 18-19.

<sup>222</sup> Vgl. dazu auch SEIDEL 1977 S. 350-351.

tet, der somit zum Symbol der militärischen und wirtschaftlichen Kraft sowie der religiösen Glaubensstärke wird<sup>223</sup>.

Die Inschriften über die Schlachten von Messina, Sardinien, Bona und Palermo sind offensichtliche Zeugnisse einer spezifischen Ausprägung des pisanischen Geschichtsbewußtseins in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts<sup>224</sup>. Im Mittelpunkt jener Denkweise stand die Auseinandersetzung mit den Andersgläubigen, gegenüber denen das Christentum und die eigene wirtschaftliche Stellung durch militärische Überlegenheit durchgesetzt werden sollten.

## b. Weitere schriftliche Zeugnisse

Die Dichtkunst der Pisaner mit thematischem Schwerpunkt auf den militärischen Erfolgen gegen die Sarazenen hat nicht nur ihre Spuren auf der Domfassade, sondern auch in der Form zweier umfangreicher schriftlicher Werke hinterlassen, des *Carmen in victoria pisanorum* und des *Liber Maio-lichinus*<sup>225</sup>.

Den Stoff für das Carmen<sup>226</sup> hat der Sieg über die Städte al-Mahdiya<sup>227</sup> und Zawila im Jahre 1088 geliefert. Dieses Datum ist auch der *terminus post quem* für die Entstehung des dichterischen Werks<sup>228</sup>.

Das Carmen zeigt im Vergleich mit den Inschriften eine dezidiertere religiöse Ausprägung, die sich sowohl auf die Charakterisierung des Pisaner Heers als auch auf diejenige der Feinde auswirkt. Die

<sup>223</sup> Vgl. dazu auch SCALIA 1969 S. 506; SCALIA 1972 S. 793.

Vgl. in diesem Kontext die finanzielle Unterstützung von Cluny III durch Alfons VI. mittels der Tributzahlungen aus den von der muslimischen Kontrolle wiedereroberten spanischen Städten sowie durch die von Taifa Abdallah von Granada zur Sicherung der Allianz mit dem spanischen König gegen die Almoraviden gelieferten Geldbeiträge (vgl. WERCKMEISTER 1987 S. 136-137).

<sup>224</sup> Zur Datierung der erwähnten Inschrift läßt sich folgendes festhalten:

Inschrift über die Schlachten von Messina, Sardinien und Bona (Kataloganhang e):

*terminus post quem* = 1034 als Datum der letzten Schlacht;

*terminus ante quem* = 1088 als Datum der Schlacht gegen al-Mahdiya und Zawila, die in einem Carmen gedichtet wurde (vgl. Abschnitt II. 5. b.) und die sonst auch in die Inschrift aufgrund der entsprechenden Thematik aufgenommen worden wäre (vgl. SCALIA 1963 S. 247-249; SCALIA 1982 S. 832).

Inschrift mit der Erwähnung von Widonis (Kataloganhang f):

*terminus post quem* = 1063 als Gründungsjahr der Kathedrale, da diese in der Inschrift erwähnt wird;

*terminus post quem* = 1076 als Todesjahr des Widonis (vgl. BANTI 1981 S. 280, der sich für einen postumen, commemorativen Charakter der Inschrift ausgesprochen hat);

*terminus ante quem* = 1076 als Todesjahr des Widonis (vgl. SCALIA 1963 S. 236 und FISHER 1966 S. 164, die eine Entstehung der Inschrift zu Lebzeiten des Bischofs annehmen).

Inschrift über die Schlacht von Palermo (Kataloganhang g):

*terminus post quem* = 1063 als Datum der Schlacht.

Der epigraphische Befund hat ergeben, daß die Inschrift über die Schlachten von Messina, Sardinien und Bona sowie diejenigen mit der Erwähnung des Widonis aus derselben schaffenden Hand stammen könnten (vgl. BANTI 1981 S. 278; SCALIA 1982 S. 853). Es ist nicht auszuschließen, daß auch die Inschrift über die Schlacht von Palermo zur gleichen Zeit als Bestandteil eines Inschriftenprogramms entstand, das die militärischen Erfolge der Stadt, die Tugenden ihrer Bürger und den Dombau thematisieren sollte. Für eine solche kollektive Datierung (die für die Inschrift mit der Erwähnung von Widonis umstrittene Jahreszahl 1076 - s. o. - ausklammernd) ergeben sich aus den oberen Feststellungen die Eckdaten 1063 und 1087. Max Seidel hat bezüglich der Zusammengehörigkeit der Inschriften im Kataloganhang e und g auf die exakt gleiche Breite der Steinplatten hingewiesen (vgl. SEIDEL 1977 S. 343).

Die Datierung dieser Inschriften muß nicht in einem zwingenden Verhältnis zu derjenigen der Domfassade gesehen werden, die später entstand (vgl. Kat.-Nr. 21: Zuschreibung und Datierung). Die Inschriftplatten können älter sein und auf der Fassade eine zweite Verwendung erfahren haben, weil man sich noch mit deren Inhalten identifizieren konnte.

<sup>225</sup> Giuseppe Scalia hat behauptet, daß Pisa die einzige italienische Stadt sei, die eine Blütezeit für eine lateinische, episch-historische Produktion erlebt habe, die ihren Stoff aus den Kampf gegen Muslime schöpfe (vgl. SCALIA 1963 S. 234).

<sup>226</sup> Für den Text des Carmens vgl. CARMEN. Ein kurzer Kommentar zu den Versen kann bei PECCHIAI 1907 S. 93-94 nachgelesen werden. Text und Kommentar des Gedichtes befinden sich auch bei SCALIA 1971 S. 597-627. Mit dem Carmen beschäftigten sich ausführlich außerdem FISHER 1966 S. 183-193 und SEIDEL 1977 S. 344-345.

<sup>227</sup> Die Stadt von al-Mahdiya besteht heute noch und befindet sich an der östlichen Küste Tunesiens, südlich von Sousse.

<sup>228</sup> Die genaue Entstehungszeit des Carmens ist nicht dokumentiert. Infolge einer Textanalyse wurde er in die zwanziger Jahre des 12. Jahrhunderts datiert (vgl. FISHER 1966 S. 187). Dem wird entgegengehalten, daß das Carmen von einer engen zeitlichen Nähe am Geschehnis charakterisiert sei (vgl. SEIDEL 1977 S. 344).

pisanischen Soldaten werden dem Löwen und dem Adler, beides Christussymbole, gleichgesetzt<sup>229</sup>. Die Feinde, mehrere Male als Sarazenen<sup>230</sup> und Hagarener<sup>231</sup> bezeichnet, erhalten auch weitere Konnotationen. Sie werden als Heiden<sup>232</sup> sowie als Feinde des Christentums angesehen<sup>233</sup> und sogar mit Bestien<sup>234</sup>, Drachen und dem Antichristen<sup>235</sup> verglichen. Um jegliche Zweifel über die Religionsangehörigkeit der Feinde auszuräumen, erwähnt man ausdrücklich, daß sie dem Propheten Mohammed folgen, welcher der Feind der Dreifaltigkeit sei<sup>236</sup>. Das Unternehmen als solches wird als eine Handlung Gottes angesehen, in der die Pisaner als irdische Mittel eingesetzt werden<sup>237</sup> und der sie sich mit höchster christlicher Hingabe zuwenden<sup>238</sup>. Es fehlt auch nicht die Erwähnung von biblischen Parallelen zum Kampf der Pisaner<sup>239</sup>. Eine bemerkenswerte Passage des Carmens thematisiert schließlich einen Sachverhalt, den man bereits aus der Inschrift über die Schlacht in Palermo kennt, die Verwendung der Schlachtbeute als Schenkung für den Dombau<sup>240</sup>. Wichtig ist die Hervorhebung dessen, daß die Schätze, die in den Dombau einfließen, den Muslimen entnommen wurden. Die Deutlichkeit dieses Zusammenhangs geht daraus hervor, daß im Carmen der Raub einer Moschee während der Schlacht beschrieben wird<sup>241</sup>.

Die Betonung der Beute und die Thematisierung der finanziellen Verdienste, die die Kriege gegen die Sarazenen mit sich bringen, zeigen eine sehr weltliche Dimension der militärischen Auseinandersetzung mit den Andersgläubigen. Neben den religiösen Beweggründen und dem Wunsch nach einer Bestätigung der eigenen Tapferkeit stellen auch die ökonomischen Vorteile, die durch einen solchen Heiligen Krieg entstehen können, eine wesentliche, motivierende Kraft dar. Angesichts der Schlüsselstellung, welche die Städte al-Mahdiya und Zawila im 11. Jahrhundert im Mittelmeerraum innehatten, und der Tatsache, daß die erstere auch ein aktives Piratenzentrum war<sup>242</sup>, wird in der modernen Ge-

<sup>229</sup> "*Se demergunt ut leones; postquam terram sentiunt,/Aquilis velociores super hostes irruunt*" (CARMEN V. 123-124); zu deutsch: Sie tauchen [aus dem Wasser] wie Löwen wieder auf; nachdem sie das Land gespürt haben, befallen sie ihre Feinde schneller als Adler.

<sup>230</sup> Vgl. CARMEN V. 17, 22, 155, 169, 172, 186, 200.

<sup>231</sup> Vgl. CARMEN V. 125, 225.

<sup>232</sup> Vgl. CARMEN V. 75, 225.

<sup>233</sup> "*Inimici sunt Factoris qui creavit omnia,/Et captivant christianos pro inani gloria*" (CARMEN V. 101-102); zu deutsch: Sie sind die Feinde des Schöpfers, der alles geschaffen hat, und nehmen Christen für einen nichtigen Ruhm fest. "... *rex Timinus.../qui despiciebat Deum...*" (CARMEN V. 159-160); zu deutsch: ... der König Tamin..., der Gott verachtet...

<sup>234</sup> "... *saraceni qui sunt quasi bestiae*" (CARMEN V. 186); zu deutsch: ... die Sarazenen, die fast Bestien sind.

<sup>235</sup> "*Hic presidebat Timinus saracenus impius,/Similatus antechristo, draco crudelissimus*" (CARMEN V. 17-18); zu deutsch: Dort herrschte Timin, ein gottloser Sarazene, der dem Antichristen, dem grausamen Drachen gleicht.

<sup>236</sup> "*Et excelsi agareni invocant Machumata,/Qui turbavit orbem terre de sua perfidia,/Inimicus Trinitatis atque sancte fidei,/Negat Ihesum Nazarenum Verbum Dei fieri.*" (CARMEN V. 125-128); zu deutsch: Die starken Agarener rufen Mohammed, der die ganze Welt mit seiner Böshaftigkeit beunruhigt hat, Feind der Dreifaltigkeit sowie des Heiligen Glaubens ist und abstreitet, daß Jesus Christus Gotteswort ist.

<sup>237</sup> "*Manum primo Redemptoris collaudo fortissimam/Qua destruxit gens pisana gentem impiissimam*" (CARMEN V. 5-6); zu deutsch: Als erstes möchte ich die sehr starke Hand des Erlösers loben, durch welche die Pisaner die Gottlosen vernichten konnten. "*Hic cum tubis et lanternis processit ad prelium,/Nil armorum vel scutorum pertendit in medium./Sola virtus Creatoris pugnat terribiliter,/Inter se madianitis cesis mirabiliter.*" (CARMEN V. 9-12); zu deutsch: Dieses [das Volk der Pisaner] ging in die Schlacht mit Trompeten und Laternen, führte aber keine Waffen und keine Schutzschilde mit sich; einzig und allein die Tugend Gottes schlug schrecklicher Weise stark, so daß sich die Bewohner von al-Mahdiya unter sich töteten.

<sup>238</sup> "*Preparate vos ad pugnam, milites fortissimi,/Et pro Christo omnis mundi vos obliviscimini.*" (CARMEN V. 93-94); zu deutsch: Bereitet Euch für die Schlacht vor, Ihr starken Soldaten, und vergeßt die ganze Welt für Christus. "*Offerunt corde devote Deo penitentiam/Et comunicant vicissim Christi eucharistiam./Universi Creatorem laudant unanimiter*" (CARMEN V. 115-117); zu deutsch: Mit hingebungsvollem Herzen bieten sie [die Soldaten] Gott ihre Reue an und reichen sich gegenseitig die Hostie Christi; einstimmig loben sie den Schöpfer des Universums.

<sup>239</sup> David und Goliath (CARMEN V. 103-104); Makkabäus und die Seleukiden (CARMEN V. 105-108); Mose und die Soldaten des Pharaos (CARMEN V. 109-112; 269-276).

<sup>240</sup> "*Sed tibi, Regina celi, stella maris inclita,/Donant cuncta pretiosa et cuncta eximia,/Unde tua in eternum splendet ecclesia/Auro gemmis margaritis et palliis splendida.*" (CARMEN V. 281-284); zu deutsch: Aber dir, Himmelskönigin und sehr berühmtem Meeresstern [Pisa], schenken sie [die Soldaten] alle wertvollen und auserwählten Dinge. Durch diese Goldstücke, Gemmen, Perlen und Wandteppiche wird deine Kirche für die Ewigkeit glänzen.

<sup>241</sup> Vgl. CARMEN V. 205-208.

<sup>242</sup> Vgl. RUEGER 1969 S. 52; SCALIA 1971 S. 572.

schichtsschreibung davon ausgegangen, daß einer der wichtigsten Gründe für das militärische Einschreiten der Pisaner gegen jene Städte wirtschaftliche Interessen gewesen sind<sup>243</sup>.

Im *Liber Maiolichinus*, einem umfangreichen epischen Werk unbekanntes Autors, wird der Balearenkrieg von 1113-1115 in poetischer Weise dargelegt, bei dem auch die Pisaner gegen die über Mallorca herrschenden Mauren kämpften<sup>244</sup>. Die erste Version vom *Liber* wird um 1125, seine erste Überarbeitung um 1135 datiert<sup>245</sup>.

Der Balearenkrieg wird in diesem Werk mit kreuzzugsähnlichen Merkmalen geschildert: Die Pisaner erhalten von ihrem Bischof das Kreuz<sup>246</sup>, während eine Delegation zum Papst gesandt wird, damit die Petersfahne den militärischen Führern verliehen wird<sup>247</sup>; seinerseits sendet der Papst dem Pisaner Bischof ein Kreuz samt dem Absolutionsrecht<sup>248</sup>.

Die Feinde der Pisaner werden im *Liber Maiolichinus* mit verschiedenen Termini gekennzeichnet. Am häufigsten werden sie als Mauren beschrieben<sup>249</sup>, des weiteren nennt man sie Sarazenen<sup>250</sup>, Hagarer<sup>251</sup> und Araber<sup>252</sup>. Ihre Religion wird durch die Erwähnung ihres Propheten Mohammed vergegenwärtigt<sup>253</sup>. Mittels des in unterschiedlichen Kontexten auftretenden Adjektivs "barbar"<sup>254</sup> findet auch in dieser Dichtung eine verachtende Beurteilung des feindlichen Heers statt, welche in die Bezeichnung seiner Soldaten als Diener des Satans<sup>255</sup> zugespitzt wird.

Auch in den pisanischen Chroniken des frühen 12. Jahrhunderts wird den erfolgreichen militärischen Unternehmen der Seerepublik gegen die Sarazenen große Aufmerksamkeit geschenkt. Die *Annales Antiquissimi*<sup>256</sup>, das *Fragmentum auctoris incerti*<sup>257</sup> und schließlich auch die *Gesta triumphalia*<sup>258</sup> berichten mehr über Ereignisse, die das Verhältnis der Stadt Pisa zur Außenwelt betreffen, als über Fakten des innenpolitischen Lebens. Eine ähnliche Verlagerung des Interessenschwerpunkts zeigen auch die Chroniken aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts, wie die *Annales* von Bernardo Marangone<sup>259</sup> und das *Chronicon breve pisanum*<sup>260</sup>.

In allen diesen Chroniken ist die Eroberung Jerusalems durch die Christen während des ersten Kreuzzugs 1099 erwähnt; die *Gesta triumphalia* und das *Chronicon breve pisanum* berichten von der Teilnahme pisanischer Soldaten am Unternehmen<sup>261</sup>.

<sup>243</sup> Vgl. ROSSI SABATINI 1935 S. 5; NELLI 1937 S. 286; SCALIA 1971 S. 581-582; CACIAGLI 1972 S. 44; SCALIA 1977 S. 344.

<sup>244</sup> Ein Manuskript des *Liber Maiolichinus* befindet sich in der Universitätsbibliothek von Pisa, für seine Veröffentlichung vgl. LIBER. Ein ausführlicher Kommentar sowie Hinweise auf weiterführende Bibliographie sind bei FISHER 1966 S. 193-219 und VOLPE 1928 *passim* nachzulesen.

<sup>245</sup> Vgl. FISHER 1966 S. 195; SEIDEL 1977 S. 347.

<sup>246</sup> Vgl. LIBER V. 39-40.

<sup>247</sup> Vgl. LIBER V. 74.

<sup>248</sup> Vgl. LIBER V. 79. Zu dieser Charakterisierung vgl. ERDMANN 1935 S. 273; FISHER 1966 S. 201.

<sup>249</sup> Vgl. LIBER *passim*.

<sup>250</sup> Vgl. LIBER V. 1047, 2630.

<sup>251</sup> Vgl. LIBER V. 2257, 2300.

<sup>252</sup> Vgl. LIBER V. 1811, 1888, 2071.

<sup>253</sup> Vgl. LIBER V. 1088, 2507, 2542.

<sup>254</sup> Vgl. *barbarice phalanges* (LIBER V. 1889); *barbarice gentis* (LIBER V. 3204); *barbara gens* (LIBER V. 3375); *barbaricus populus* (LIBER V. 1970, 2580, 2694).

<sup>255</sup> Vgl. *servos Sathane* (LIBER V. 3098).

<sup>256</sup> Für den Text vgl. Ms. 79 der Biblioteca Governativa in Cremona; Kommentare dazu sind bei NOVATI 1910 *passim* und FISHER 1966 S. 151 nachzulesen.

<sup>257</sup> Für den Text vgl. FRAGMENTUM; ein Kommentar dazu findet sich bei FISHER 1966 S. 152-156.

<sup>258</sup> Zum Text vgl. GESTA; für dessen Kommentar vgl. FISHER 1966 S. 152-156.

<sup>259</sup> Vgl. MARANGONE CHRONICON. Während diese Ausgabe ein Manuskript der Bibliothèque de l' Arsenal in Paris wiedergibt, das dem Original am treuesten ist, stützen sich frühere Ausgaben (vgl. ANNALES und MARANGONE ANNALES) auf ein Manuskript aus dem 14. Jahrhundert, in dem viele auf Marangone nicht zurückzuführende Passagen beinhaltet sind (vgl. SHEPPARD 1958 S. 19 Anm. 4). Für die Datierung dieser Chronik besteht als *terminus post quem* das Jahr 1176, mit dem die Berichterstattung von Maragnone endet.

<sup>260</sup> Vgl. CHRONICON BREVE. Diese Chronik endet mit der Schilderung von Ereignissen aus dem Jahr 1178, das somit als *terminus post quem* für die Niederlegung des Werks gilt.

<sup>261</sup> Vgl. GESTA S. 89; CHRONICON BREVE Sp. 118. Zur Eroberung Jerusalems ohne explizite Erwähnung der Pisaner vgl. FRAGMENTUM S. 102; MARANGONE CHRONICON S. 7.

Ebenfalls aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts stammt eine sonst wenig beachtete, sehr wahrscheinlich in Pisa entstandene hagiographische Schrift, die *Passio* des Ephysius<sup>262</sup>. Von diesem Heiligen sind bereits 1126 Reliquien im Pisaner Dom bezeugt, welche dorthin aus Sardinien gebracht worden waren<sup>263</sup>.

Laut der *Passio* war Ephysius ein heidnischer Jüngling, den Diokletian als Anführer seiner Truppen zur Christenverfolgung wählte und nach Sardinien schickte. Auf dem Weg dahin erschien ihm Christus, der ihn bekehrte. Auf Sardinien angekommen, bekämpfte Epysius nicht die Christen, sondern schlug im Zeichen des Kreuzes die *barbaricae gentis* nieder, *quae Sardiniam insulam tenebat*<sup>264</sup>, also die Barbaren, die über Sardinien herrschten<sup>265</sup>.

Es kann nicht übersehen werden, daß aus der Sicht des Schreibers der *Passio* bewußte Parallelen zur Geschichte Pisas beabsichtigt wurden. Im Kampf gegen die Sarazenen ist Sardinien immer im Mittelpunkt der Bemühungen Pisas gewesen, das auf der Mittelmeerinsel große wirtschaftliche Interessen zu verteidigen hatte<sup>266</sup>.

Die *Passio* des Heiligen Ephysius betont die für Pisa mit Sardinien verbundenen ethisch-religiösen Werte, welche in der historischen Realität auch mit einer ökonomischen Dimension der Herrschaftsansprüche über die Insel vernetzt waren. Diese zweigleisige Verbindung zwischen Pisa und Sardinien wird einige Jahrhunderte andauern, bis Pisa die lange erkämpfte Hegemonie über die Mittelmeerinsel im 14. Jahrhundert endgültig an die Aragonesen verlor. Zu diesen an Wechselwirkungen reichen Relationen zwischen Pisa und Sardinien gehört auch die Überführung der Kanzel des Guilielmus nach Cagliari im Jahre 1312.

### c. Die Bedeutung der Kanzelüberführung

Die schriftlichen Zeugnisse, die in den vorangegangenen Abschnitten behandelt wurden, enthalten viele Hinweise auf die wichtige Rolle, die Sardinien in den auswärtigen Beziehungen der Stadt Pisa im 11. Jahrhundert gespielt hat. Es sei hier noch einmal an die Inschrift über die Schlachten von Messina, Sardinien und Bona erinnert, in welcher von der ewigen Verpflichtung Sardinien gegenüber Pisa aufgrund der Befreiung von den Sarazenen im Jahr 1016 die Rede ist<sup>267</sup>. Diese militärische, für Pisa erfolgreiche Auseinandersetzung mit dem legendären Sarazenenführer Magahid wurde auch in den Chroniken aufgenommen<sup>268</sup>. Die *Passio* des heiligen Ephysius rekurriert durch die Schilderung des Kampfs gegen die sardischen *barbaricae gentis* auf diesen Krieg. Das *Liber Maiolichinus* stellt mit der Thematisierung der Befreiung einer Insel von den Sarazenen eine Entsprechung des nunmehr hundert Jahre zurückliegenden Einsatzes auf Sardinien dar. Dazu sei auch wiederholt, daß die Reliquien des Ephysius zusammen mit denjenigen des Pontius im frühen 12. Jahrhundert von Sardinien nach Pisa gebracht, im Dom aufbewahrt und vielleicht auf der Kanzel des Guilielmus ausgestellt wurden<sup>269</sup>.

---

Die Erörterung der Teilnahme von Pisanern am ersten Kreuzzug unter der Leitung ihres Bischofs Daibertus (nach der Eroberung zum Patriarch von Jerusalem ernannt) weist auch in der späteren Historiographie eine lange Tradition auf (vgl. RONCIONI S. 140-144; SARDO PISA S. 21; SARDO CRONACA PISANA S. 78-79; TRONCI 1682 S. 35; TRONCI 1828 I S. 54-56; MÜLLER 1879 S. VIII-IX, XXVI; MAIN 1893 S. 15-33; CHIOCCHINI 1901 *passim*; SCHAUBE 1906 S. 124-125; PECCHIAI 1907 S. 45-47; HEYWOOD 1921 S. 45-57; SAVELLI 1929 S. 29-30; ROSSI SABATINI 1935 S. 19-20; NALDINI 1938 S. 76-77; RUNCIMANN 1957 S. 286-287; BENVENUTI 1962 I S. 113-122; CACIAGLI 1972 S. 44; FALKENHAUSEN 1986 S. 61; TANGHERONI 1990 S. 35).

Zur Person von Bischof Daibertus vgl. CARDINI 1993 S. 87-106.

<sup>262</sup> Die *Passio* ist im *Codex Vaticanus* Nr. 6453 enthalten, für ihre Veröffentlichung vgl. PASSIO. Ein Kommentar zum Text ist bei SEIDEL 1977 S. 357-360 nachzulesen, aus dem auch die Datierung 1170-1180 (S. 357) stammt.

<sup>263</sup> Vgl. SEIDEL 1977 S. 357; vgl. auch S. 20.

<sup>264</sup> Vgl. PASSIO S. 357, Kap. 11.

<sup>265</sup> Vgl. auch SEIDEL 1977 S. 357.

<sup>266</sup> Vgl. Abschnitt I. 5. c.

<sup>267</sup> "*Hinc tibi Sardinia debita semper erit*" (Kataloganhang e V. 24); zu deutsch: Dafür wird dir [Pisa] Sardinien immer verpflichtet sein.

<sup>268</sup> Vgl. FRAGMENTUM S. 100; CHRONICON BREVE Sp. 118; MARANGONE CHRONICON S. 4.

<sup>269</sup> Vgl. Abschnitt II. 2. c.

Die politischen und wirtschaftlichen Interessen, die Pisa mit Sardinien verband, basierten auf der strategischen Lage im Mittelmeer und den Rohstoffen<sup>270</sup> der Insel, insbesondere Silber, Salz und Getreide<sup>271</sup>. Am Anfang des 11. Jahrhunderts waren pisanische Soldaten nach Sardinien gesandt worden, um die Sarazenen von dort zu vertreiben und die eigene Machtstellung zu sichern<sup>272</sup>. Im folgenden Jahrhundert war auf der Insel eine regelrechte Infiltration von Pisanern erfolgt.

Zu jener Zeit war Sardinien territorial in vier Gebiete aufgeteilt, an deren Spitze jeweils ein sogenannter *iudex* stand<sup>273</sup>. Die Unerfahrenheit des Adels, der diese Positionen innehatte, sowie die Machtansprüche nicht nur der Sarazenen und der Pisaner, sondern auch der Genuesen, machten die sardischen Führer sehr unsicher. Ihre politische und militärische Schwäche gegenüber den muslimischen Piraten versuchten sie dadurch zu kompensieren, daß sie abwechselnd den Schutz von Pisa und denjenigen von Genua suchten, was natürlich die Ansprüche beider Seerepubliken auf die Insel immer stärker werden ließ. Sowohl Pisa als auch Genua, der Einmaligkeit der Chance bewußt, forderten für ihre Bemühungen politische und ökonomische Zugeständnisse von Seiten der Sarden, die auf diese Weise zwar den gesuchten Schutz vor den Sarazenen erhielten, andererseits aber die eigene Autonomie verloren. Im Jahre 1103 erfolgten in diesem Sinne die ersten Schenkungen von sardischen Grundstücken an die *opera* des Doms zu Pisa<sup>274</sup>.

Im Laufe der folgenden Jahrzehnte machte sich der Einfluß der Pisaner auf die Mittelmeerinsel immer stärker bemerkbar. Bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts begnügten sich diese allerdings damit, wirtschaftliche Vorteile aus ihren Beziehungen mit den *iudices* zu erzielen, ohne unbedingt eine direkte Eingreifung in deren Politik auszuüben<sup>275</sup>. Der Wendepunkt in dieser Strategie erfolgte im Jahre 1257, als der *iudicatus* von Cagliari unterteilt und dessen Führung drei pisanischen Familien anvertraut wurde<sup>276</sup>, wobei die Stadt Cagliari bereits seit 1217 von Pisa kontrolliert wurde<sup>277</sup>.

Die Aufmerksamkeit der Pisaner richtete sich aus ökonomisch-strategischen Gründen auf jene sardische Stadt: Sie bot einen großen Hafen in einer geschützten Bucht an der südlichen Küste Sardinien an, wies eine große Salzproduktion auf und war Umschlagplatz vieler Produkte, die im Hinterland produziert wurden. Um diese günstigen Ausgangsbedingungen am besten auszunützen, errichteten die Pisaner in Cagliari ein eigenes Handelszentrum. Die Stadt kam somit einer Kolonie gleich, in der die pisanischen Handelsleute besondere Privilegien genossen<sup>278</sup>.

Die Präsenz der Pisaner in der Stadt machte sich noch deutlicher, als sie im Laufe des 13. Jahrhunderts den auf dem höchsten Hügel befindlichen Teil der Stadt mit hohen Mauern befestigten, denen dann auch mächtige Türme hinzugefügt wurden<sup>279</sup>. Das militärische Sicherheit und wirtschaftliche Stärke ausstrahlende *castellum* wurde zum Symbol der Vorrangstellung der Pisaner in Cagliari. Die *castellani*, welche die organisatorische und politische Verantwortung für diese burgähnliche Anlage trugen, waren der Pisaner Domopera unterstellt<sup>280</sup>. Das Leben im *castellum* wurde nach

<sup>270</sup> Für den Bau des Baptisteriums in Pisa wurden zwei Säulen aus Sardinien importiert (vgl. MARAMGONE CHRONICON S. 15).

<sup>271</sup> Vgl. SCHAUBE 1906 S. 523.

<sup>272</sup> In den Chroniken ist dies nachzulesen bei: ANNALES Sp. 100; CHRONICON BREVE Sp. 118; FRAGMENTUM S. 100; MARANGONE CHRONICON S. 4; SARDO PISA S. 14-19; SARDO CRONACA PISANA S. 76-77; in der historiographischen Literatur vgl.: RONCONI S. 65-74; BONFANT 1635 S. 14-15; TRONCI 1682 S. 10-14; TRONCI 1828 I S. 20-25; MARTINI 1839 S. 209; SANTORO 1896 S. 17-54; PECCHIAI 1907 S. 26; BESTA 1908 S. 69; HEYWOOD 1921 S. 15-25; SAVELLI 1929 S. 28; ROSSI SABATINI 1935 S. 37; NELLI 1937 S. 291-298; NALDINI 1938 S. 73; BENENUTI 1962 I S. 80-87; CACIAGLI 1972 S. 37-38; TANGHERONI 1990 S. 31.

<sup>273</sup> Vgl. BONFANT 1635 S. 15.

<sup>274</sup> Vgl. MARTINI 1839 S. 237; BOSCOLO 1979 S. 27. Zu den gesamten Privilegien und Schenkungen der sardischen *iudices* an die Pisaner vgl. auch ARTIZZU 1985 S. 37-44. Vgl. MARTINI 1839 S. 237; BOSCOLO 1979 S. 27. Zu den gesamten Privilegien und Schenkungen der sardischen *iudices* an die Pisaner vgl. auch ARTIZZU 1985 S. 37-44.

<sup>275</sup> Vgl. SCHAUBE 1906 S. 53; ROSSI SABATINI 1935 S. 27; ARTIZZU 1962 S. VII.

<sup>276</sup> Vgl. MANNO 1826 S. 331-332; ARTIZZU 1957 S. 322; ARTIZZU 1974 S. 75; BOSCOLO 1979 S. 32-33.

<sup>277</sup> Vgl. PLAISANT 1989-90 S. 198.

<sup>278</sup> Vgl. GIARRIZZO 1928 S. 18 Anm. 3; ROSSI SABATINI 1935 S. 40; ARTIZZU 1974 S. 76; BOSCOLO 1979 S. 49.

<sup>279</sup> Die Torre San Pancrazio wurde 1305, die Torre dell'Elefante 1307 errichtet (vgl. SCANO 1934 S. 12; MANDOLESI 1958 S. 19, 24 und S. 20, 29 mit der jeweiligen Datierungsschrift; PRINCIPE 1988 S. 45).

<sup>280</sup> Vgl. PLAISANT 1989-90 S. 199.

pisanischen Vorschriften geregelt<sup>281</sup>, nach Sonnenuntergang durften sich keine Sarden innerhalb der Burg aufhalten<sup>282</sup>.

Die Krönung ihrer architektonischen Schöpfungen erreichten die Pisaner mit dem Umbau der Kirche Santa Maria (des heutigen Doms)<sup>283</sup>. Der kleine Vorgängerbau wurde erweitert, der Bischofssitz aus dem direkt am Meer gelegenen Viertel San Gilia dorthin verlegt.

Das Jahr 1297 brachte für die Pisaner Beunruhigendes hinsichtlich ihrer Machtstellung auf Sardinien mit sich: Papst Bonifacius VIII. belehnte Jakob III. von Aragón mit der Insel<sup>284</sup>. Ab diesem Zeitpunkt führten die Pisaner lange diplomatische Verhandlungen, um mindestens Cagliari unter der eigenen Kontrolle zu halten<sup>285</sup>. Um dies zu erreichen, hatten sie sich sogar dazu bereit erklärt, sich der Hoheit von Aragón zu unterstellen<sup>286</sup>, was zwar von den Aragonesen nicht akzeptiert wurde, so verdeutlicht dies doch das sehr große Interesse an Cagliari seitens der Stadt Pisa.

All diese Bemühungen erzielten nicht das gewünschte Ergebnis, denn im Jahre 1324 fiel auch Cagliari unter aragonische Herrschaft, und die Pisaner verloren endgültig den sardischen Hafen als wirtschaftlichen und politischen Stützpunkt<sup>287</sup>.

Die Überführung der ehemaligen Pisaner Domkanzel nach Cagliari im Jahre 1312 fällt in die Zeit der letzten Versuche, die Pisa zur Bestätigung seiner Macht über den sardischen Hafen unternahm.

Der Akt der Kanzelüberführung stellte für Pisa keinen Verlust und auch keine echte Veräußerung dar, denn der Dom von Cagliari war genauso wie der Dom von Pisa der Pisaner *opera Sanctae Mariae* unterstellt und von ihr verwaltet<sup>288</sup>. Es handelte sich also um eine Veränderung des Standorts eines Kunstwerks innerhalb von Kirchen, die demselben Verwaltungsorgan unterstellt waren. Der technische, zeitliche und finanzielle Aufwand, der mit der Überführung verbunden war, zeigt, daß man auf diese Versetzung einen großen Wert lag und daß die Kanzel um jeden Preis von Pisa nach Cagliari gebracht werden sollte.

Die Anstifter dieser großen Aktion sind sehr wahrscheinlich in Michele Scacceri und Bernardo Guitti zu sehen, welche in einer verlorenen Inschrift als *castellani* zur Zeit der Kanzelüberführung genannt wurden<sup>289</sup>. Scacceri ist in vielen Dokumenten erwähnt, die ihn von 1290 bis 1314 mit kleinen Unterbrechungen als Vertreter seines Stadtviertels, des *Quarterium Pontis* in Pisa, bezeichnen<sup>290</sup>. In den Jahren 1340 und 1341 war er außerdem *operarius* des Doms<sup>291</sup>. Obwohl weniger Dokumente ihm zuzuordnen sind, muß Bernardo Guitti am Anfang des 14. Jahrhunderts ebenfalls eine wichtige Persönlichkeit in Pisa gewesen sein. Auch er ist mehrmals als Vertreter seines Viertels, des *Quarterium Medii*, dokumentiert<sup>292</sup>. Die Wappen, die heute auf den Ambonen in Cagliari unter den Darstellungen von Geburt und Waschung sowie unter den Aposteln der Himmelfahrt zu sehen sind, können auf diese einflußreichen Pisaner zurückgeführt werden<sup>293</sup>. Neben der erwähnten Inschrift mit den Namen beider *castellani* sollten auch diese Familienzeichen den Verdienst von Scacceri und Guitti als die Durchführer der Kanzelversetzung verewigen.

Die Gründe, weshalb man die Kanzelüberführung wagte, hat man - auch wenn mit leicht unterschiedlichen Nebenargumentationen - hauptsächlich in der historischen Situation gesucht, in der diese Handlung stattfand.

<sup>281</sup> Vgl. ARTIZZU 1962 S. XI; PRINCIPE 1988 S. 43.

<sup>282</sup> Vgl. PLAISANT 1989-90 S. 199.

<sup>283</sup> Der Umbau erfolgte in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, im Jahre 1257 nach SCANO 1902 CATTEDRALE S. 5 und SOLMI 1904 S. 22; nach 1274 nach PRINCIPE 1988 S. 48; SERRA 1989 IT S. 114. Für einen Überblick des Dombaus in Cagliari und der darauffolgenden Umbaumaßnahmen - allerdings ohne genaue Datierungen - vgl. VICARIO 1936 *passim*.

<sup>284</sup> Vgl. ARTIZZU 1958 S. 4; ARTIZZU 1974 S. 101.

<sup>285</sup> Vgl. ARTIZZU 1961 S. XXXV.

<sup>286</sup> Vgl. SCANO 1934 S. 36; SEIDEL 1977 S. 365.

<sup>287</sup> Vgl. SCANO 1934 S. 31; ARTIZZU 1974 S. 101-102.

<sup>288</sup> Zum großen Einflußbereich der Pisaner Domopera auf Sardinien vgl. ARTIZZU 1974 S. 27-92.

<sup>289</sup> Vgl. Kat.-Nr. 5: Standort- und Funktionsveränderungen.

<sup>290</sup> Vgl. BREVE VETUS S. 648-673; CRISTIANI 1962 S. 206-207 Anm. 123, S. 219 Anm. 151. Zu den zahlreichen Posten, die die Familie Scacceri in Pisa zwischen 1240 und 1329 innegehabt hat, vgl. CRISTIANI 1962 S. 474.

<sup>291</sup> Vgl. Archivio di Stato Pisa, Diplomatico, 1340 maggio 31, 1341 giugno 25; vgl. PECCHIAI 1906 OPERA S. 122.

<sup>292</sup> Als Vertreter seines Viertels ist Guitti 1302, 1308 und 1318 überliefert (vgl. CRISTIANI 1962 S. 207 Anm. 126, S. 463).

<sup>293</sup> Vgl. Kat.-Nr. 5: Standort- und Funktionsveränderungen.

Die Aufstellung der Kanzel des Guilielmus im Dom von Cagliari, kurz bevor die Pisaner diese Stadt und die ganze Insel an die Aragonesen verloren, ist als ein letzter Versuch Pisas angesehen worden, die eigene Machtstellung zu zeigen und ein Zeichen der Stärke zu setzen<sup>294</sup>. In diesem Akt hat man auch einen Ausdruck der pisanischen Einschätzung der Stadt Cagliari als eine Kolonie erkannt, auf die man herabschaute und der man einen veralteten ästhetischen Geschmack zuschrieb, indem man ihr eine einhundertfünfzig Jahre alte Kanzel zukommen ließ<sup>295</sup>, während Pisa sich innerhalb von fünfzig Jahren zwei neue Kanzeln (eine im Baptisterium 1260 und eine im Dom 1311) geleistet hatte. In diesem Verhalten wurde schließlich die Unfähigkeit der Stadt Pisa gesehen, sich in die durchaus moderne Denkweise der in Cagliari ansässigen pisanischen Handelsleute zu versetzen<sup>296</sup>.

Neben diesen Deutungen der Kanzelversetzung muß die aus der Überführung erwachsene Neubestimmung der Kanzelfunktion unterstrichen werden: Ein eindeutig sakrales Ausstattungsstück wurde von seinem Standort entwurzelt, in eine ganz andere Realität verpflanzt und als Mittel der politischen Bestätigung einer Stadt verwendet. In dieser Vermischung von sakralen und weltlichen Sphären spielte die *opera* des Pisaner Doms eine wesentliche Rolle. Als eine Institution, die zum kirchlichen Verwaltungsbereich gehörte, war die *opera* von Natur aus mit den finanziellen Aspekten des Sakralbaus verbunden<sup>297</sup>. In bezug auf Sardinien spitzte sich die ökonomische, politische Konnotation der *opera* zu, indem sie sich zu einer Schutzinstanz der pisanischen Interessen auf der Insel verwandelte<sup>298</sup>. Die Kanzel des Guilielmus wurde in diesem Zusammenhang strategisch eingesetzt.

## 6. Die Kanzel und ihr Zeigefinger auf Jerusalem

Die ehemalige Pisaner Domkanzel stellt einen ikonographischen Höhepunkt in der Skulpturenproduktion auf dem Domareal in Pisa dar. Bis 1180 blieb sie der einzige umfangreiche christologische Zyklus<sup>299</sup>. Erst mit dem künstlerischen Bruch, der ab den achtziger Jahren des 12. Jahrhunderts durch das Auftreten von Bildhauern erfolgte, die sich nicht in die stilistische Tradition des Guilielmus stellten, verlor sie diese Vorrangstellung<sup>300</sup>.

Der Skulpturenzyklus der Kanzel weist als Eigentümlichkeiten eine starke Präsenz der Heiligen Drei Könige sowie die einzigartige Komposition der Szene mit den Grabwächtern auf<sup>301</sup>. Diese werden durch die dazugehörige Inschrift als *stulti*, töricht, bezeichnet. In der Darstellung werden sie von einem Dämon überrascht und in die Luft geworfen. Diesen Soldaten wurde ein ganzes Feld der Kanzel gewidmet, welches sie mit ihren beträchtlichen Dimensionen ausfüllen. Sie tragen zeitgenössische Rüstungen und suggerieren einen beabsichtigten Verweis auf die historische Realität, in der die Kanzel entstand.

Der Zeitraum, welcher der Kanzelentstehung (1159-1162) vorausging, gilt für Pisa als eine ruhige Zeit<sup>302</sup>. 1155 war durch das Mitwirken von Friedrich I. ein langjähriger Krieg mit Lucca beendet worden, 1158 wurde der Friedensvertrag unterzeichnet<sup>303</sup>. Angesichts dieser konfliktlosen Lage im inner-toskanischen Bereich könnte der in der Darstellung der Grabwächter enthaltene Hinweis auf das Heilige Grab in Jerusalem eine bewußte Aussagekraft gehabt haben. Die Sensibilität der Pisaner hinsichtlich der ideellen Verbundenheit der eigenen Stadt mit Jerusalem zeigte sich nicht zuletzt in der legendären Teilnahme der Pisaner an der Eroberung der Heiligen Stadt im Jahre 1099, wie sie in einigen

<sup>294</sup> Vgl. SEIDEL 1977 S. 363-369.

<sup>295</sup> Vgl. CASTELNUOVO/GINZBURG 1979 S. 308-309.

<sup>296</sup> Vgl. PRINCIPE 1988 S. 48.

<sup>297</sup> Vgl. Abschnitt II. 1. c.

<sup>298</sup> Vgl. SCANO 1905 S. 6; ARTIZZU 1974 S. 27-92.

<sup>299</sup> Vgl. Abschnitt II. 4.

<sup>300</sup> Vgl. Abschnitt II. 4. b.

<sup>301</sup> Vgl. Abschnitt II. 3. c.

<sup>302</sup> Vgl. RONCIONI S. 289.

<sup>303</sup> Vgl. RONCIONI S. 289; SCHAUBE 1906 S. 646-647; SAVELLI 1929 S. 35; MANCINI 1950 S. 65.

Chroniken berichtet wurde<sup>304</sup>. Ihre Aufnahmefähigkeit für Verweise auf Jerusalem wurde außerdem dadurch gefördert, daß mit dem Baptisterium eine Kopie der Rotunde der Grabeskirche im Entstehen war<sup>305</sup>.

Als die Kanzel im Jahre 1159 begonnen wurde, blickte man zu den Heiligen Stätten sicherlich nicht mehr mit der Euphorie, die unmittelbar nach dem erfolgreichen ersten Kreuzzug, der Eroberung von Jerusalem und der Gründung des dortigen Königreichs unter Gottfried von Bouillon herrschte. Inzwischen war der mißlungene zweite Kreuzzug erfolgt, welcher an der gegenseitigen Feindschaft und den daraus entstandenen, konkurrierenden Bündnissen zwischen Ludwig VII. und Roger II. von Sizilien einerseits und Manuel Komnenos und Konrad III. andererseits gescheitert war. Im Jahre 1154 war Damaskus von Nur ad-Din eingenommen worden<sup>306</sup>. Trotzdem war es den handelstüchtigen Pisanern in den Jahren vor dem Beginn der Kanzelanfertigung gelungen, Handelsprivilegien in mehreren Städten im Nahen Osten zu erringen, zuletzt in Tyrus, Joppe und Jaffa in den Jahren 1156-1157<sup>307</sup>. Ein stabiles Machtverhältnis zwischen Christen und Muslimen an der südöstlichen Mittelmeerküste stellte für Pisa wahrscheinlich eine unabdingbare Kondition für die Nutzung dieser Handelsvergünstigungen und für deren Erweiterung auf andere Orte. Eine starke Position der Christen in jenen Gebieten war für Pisa also nicht nur aus einer moralischen Verpflichtung gegenüber dem Christentum, sondern auch für das wirtschaftliche Wohl der Stadt erstrebenswert.

Die Bezeichnung *stulti* für die Grabwächter auf der Kanzel erhält eine beleidigende Konnotation, wenn man sie den lobenden Worten gegenüberstellt, die in den Inschriften der Domfassade für die Charakterisierung der tugendhaften Pisaner im Kampf gegen die Sarazenen auf Sardinien, in Messina, Bona und Palermo verwendet wurden<sup>308</sup>. Es ist auszuschließen, daß die Grabwächter aufgrund eines innerbiblischen Bezugs als töricht bezeichnet werden. Der Grund ihrer Torheit ist, daß sie sich nieder schlagen lassen, wie die Inschrift besagt<sup>309</sup>. In der Darstellung überrascht sie ein dämonisches nacktes Wesen mit grinsender Grimasse, welches auf keine schriftliche Quelle zurückzuführen ist.

Angesichts der geschilderten historischen Situation, die die Jahre vor der Kanzelentstehung charakterisiert, muß man sich fragen, ob diese Darstellung nicht eine Klage oder eine Warnung hinsichtlich der Bewahrung Jerusalems in christlichen Händen enthält. Die Befürchtung eines Verlustes der christlichen Kontrolle über die Heilige Stadt könnte an der Basis dieser außergewöhnlichen Komposition gestanden haben. Dafür spräche auch das in das 11. Jahrhundert zurückgehende Bewußtsein der Pisaner für ihre Rolle als Verteidiger des Christentums und Besieger der Muslime, wie es in den Inschriften der Domfassade und in der dichterischen Produktion jener Zeit zum Ausdruck kommt<sup>310</sup>. Wie auch damals - als man mit der Schlachtbeute Kirchen errichtete<sup>311</sup> - mögen auch die pisanischen wirtschaftlichen Interessen im Mittelmeer unter der ethisch-religiösen Ebene der Warnung vor dem erneuten Verlust der Heiligen Stadt die besondere Darstellung der Grabwächter auf der Kanzel motiviert haben.

<sup>304</sup> Vgl. Abschnitt II. 5. b.

<sup>305</sup> Vgl. Abschnitt II. 4. b. Während Richard Krautheimer die Anlehnung des Baptisteriums an die Anastasis-Rotunde aus einem rein theologischen Gesichtspunkt dadurch begründete, daß die Rotunde als Auferstehungskirche auch ein ikonographischer Prototyp für die Taufe sei (vgl. KRAUTHEIMER 1942 S. 30), bettete Max Seidel die Deutung dieser Anlehnung in das Pisaner Geschichtsbewußtsein in bezug auf die Rückgewinnung Jerusalems ein (vgl. SEIDEL 1977 S. 349).

<sup>306</sup> Zu den Mißerfolgen des zweiten Kreuzzugs und dem Verlust von Damaskus vgl. DANIEL-ROPS 1956 S. 452-454; WAAS 1956 I S. 180-181; RUNCIMANN 1958 S. 267; ATIYA 1964 S. 63-68; MAYER 1965 S. 102-107; CAGNASSO 1967 S. 439-444; BERRY 1969 *passim*.

<sup>307</sup> In den Jahren 1153-54 hatten die Pisaner auch Handelsprivilegien für Alexandrien, Kairo, Laodikeia und Antiochien erhalten. Zu diesen und den im Text erwähnten Verträgen vgl. TRONCI 1828 I S. 133-188 und MÜLLER 1879 S. 6-8 mit Dokumentenausügen; MAIN 1893 S. 50-79; SCHAUBE 1906 S. 136-137; SAVELLI 1929 S. 41-42; DE RUPERTIS/LUPI 1937 S. 257; NALDINI 1938 S. 77; CACIAGLI 1972 S. 56; FAVREAU-LILIE 1989 *passim*, insbesondere S. 513-515. Für die Präsenz der Pisaner in Byzanz vgl. BORSARI 1991 *passim*.

<sup>308</sup> Vgl. Kataloganhang e, g und Abschnitt II. 5. a.

<sup>309</sup> Vgl. [STER]NVNTVR STVLTI SERVANTES CLAVSTRA SEPVLCHRI; zu deutsch: Die Toren, die das verschlossene Grab bewachen, werden niedergeworfen.

<sup>310</sup> Vgl. die Abschnitte I. 5. a. und I. 5. b.

<sup>311</sup> Vgl. Kataloganhang g Z. 10-13..

### III. Die Wallfahrt der Heiligen Drei Könige auf der Fassade von Sant'Andrea in Pistoia

#### 1. Das Erbe von Guilielmus

##### a. Die romanische Skulpturblüte von Pistoia

Pistoia hebt sich in der romanischen Landschaft der Toskana durch drei Kirchen hervor, deren Fassadenskulpturen in den sechziger Jahren des 12. Jahrhunderts geschaffen wurden: Sant'Andrea, San Bartolomeo in Pantano und San Giovanni Fuorcivitas.

Sant'Andrea besitzt eine Fassade mit fünf Blendbogen, von denen drei durch Portale besetzt wurden. Der obere Teil der Arkaden sowie die Archivolten der Portale wurden durch alternierende weiße und schwarze Streifen gestaltet. In den seitlichen vier Blendbogen befindet sich jeweils eine Raute. Oberhalb der Arkaden wurde eine Schachbrettdекoration in *opus sectile* verwendet, welche aus unbekannten Gründen unterbrochen wurde und nicht bis zur Giebelspitze reicht.

In diesem Gerüst wurden Skulpturen eingegliedert<sup>1</sup>. Die plastische Dekoration des Hauptportals ist im Vergleich mit der gesamten Fassade am aufwendigsten. Sie besteht aus einem Türsturz mit der Geschichte der Heiligen Drei Könige, zwei Kapitellen, auf denen links die Verkündigung an Zacharias und die Heimsuchung, rechts die Verkündigung an Maria und die Figur Anna zu sehen sind, einem Blätterfries, zwei darüber befindlichen Löwen - einer über einem Drachen, der andere über einem nackten Menschen -, zwei über den Löwen angebrachten Köpfen, einer vegetabilen Archivolte mit einem Adler in der Mitte, einem Kopf auf der rechten Säule. Außerdem stellen die Kapitelle der Seitenportale<sup>2</sup>, die Archivolten aller Blend- und Portalbögen, die Kapitelle der vier Säulen und beider Eckpilaster<sup>3</sup> die weiteren Bestandteile des skulpturalen Schmucks der Fassade dar. Die Archivolte der Nebenportale unterscheiden sich in dieser Skulpturengruppe durch eine figürliche Ausgestaltung mit Tieren und jeweils einem Hirten. Eine Inschrift unterhalb des Hauptportaltürsturzes<sup>4</sup> bietet die Jahreszahl 1166 für die Datierung der Fassadenskulpturen, vielleicht auch der gesamten Fassade von Sant'Andrea an<sup>5</sup>.

Ein Jahr später wurden die Skulpturen von San Bartolomeo in Pantano geschaffen<sup>6</sup>. Der architektonische Aufbau der Fassade, in welchen die Skulpturen gesetzt wurden, entsprach mit fünf Blendbogen und drei Portalen demjenigen von Sant'Andrea; wie dort blieb das *opus sectile* über den Bogen der Kolossalordnung unvollendet. Die figürlichen Skulpturen konzentrieren sich in San Bartolomeo auf wenige Elemente: den Türsturz mit der Episode des ungläubigen Thomas, den Löwen am Ansatz der Hauptportalarchivolte, denjenigen an beiden Fassadenkanten. Alle Archivolten und Kapitelle sowie der Fries über dem Hauptportal wurden mit vegetabilen Elementen gestaltet.

In San Giovanni Fuorcivitas stellte die Nordflanke die Schauseite der Kirche dar<sup>7</sup>. Diese wurde gänzlich durch ein Muster aus horizontalen weißen und schwarzen Streifen besetzt, in welchem sich drei Blendbogenregister hervorhoben. Das Portal wurde, vielleicht kurz vor der Schaffung der Skulpturen von Sant'Andrea, mit einer Abendmahldarstellung auf dem Architrav, einem darüber angebrachten Kreisrankenfries, zwei Löwen über einem Bären bzw. über einem nackten Menschen, zwei Kapitellen mit vegetabilen Elementen geschmückt. Auf der übrigen Fassade wurden vereinzelt Kapitelle und Konsolen mit Menschen- und Tierköpfen eingesetzt.

<sup>1</sup> Vgl. Kat.-Nr. 27.

<sup>2</sup> Die Verwitterung hat diese Kapitelle fast gänzlich geglättet.

<sup>3</sup> Das heutige Kapitell des rechten Eckpilasters ist eine Kopie der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts (vgl. BARBACCI 1935-36 S. 507).

<sup>4</sup> Sie lautet: + *TVNC ERANT OPERARII UILLANVS ET PATHVS FILIVS TIGNOSI / A.D. MCLXVI*; zu deutsch: Damals waren Villanus und Pathus Sohn des Tignosus *operarii*. Im Jahr des Herrn 1166. Zu den verschiedenen Interpretationen der Jahreszahl vgl. Kat.-Nr. 27: Zuschreibung und Datierung.

<sup>5</sup> Zur viel späteren Datierung der Statue in der Lünette des Hauptportals und deren Ausschluß aus dem Korpus dieser Arbeit vgl. Kat.-Nr. 27Anm. 1.

<sup>6</sup> Vgl. Kat.-Nr. 24.

<sup>7</sup> Vgl. Kat.-Nr. 25.

## b. Gruamons, Adeodatus und Enrigus

Die Arbeiten an den Fassaden von Sant'Andrea, San Bartolomeo und San Giovanni sind auf Künstler zurückzuführen, die um Gruamons gruppiert waren. Er hinterließ seinen Namen - am Portal von San Giovanni<sup>8</sup> und auf dem Türsturz von Sant'Andrea, wo auch derjenige von seinem Bruder Adeodatus verewigt wurde<sup>9</sup>. An der Fassadengestaltung der letztgenannten Kirche arbeitete auch Enrigus, dessen Name auf dem rechten Hauptportalkapitell inschriftlich dokumentiert ist<sup>10</sup>. Auch die Skulpturen von San Bartolomeo scheinen aus der Zusammenarbeit verschiedener Künstler hervorgegangen zu sein. Die Beteiligung der Werkstatt von Gruamons kann in den Löwen des Hauptportals und in der Faltenführung der Figuren auf dem Architrav erkannt werden<sup>11</sup>.

Das enge künstlerische Verhältnis von Gruamons, Adeodatus und Enrigus zu Guilielmus äußert sich nicht nur in der zeitlichen Nähe zwischen ihren Arbeiten und der ehemaligen Pisaner Domkanzel von 1162<sup>12</sup>. Die drei Pistoieser Künstler zeigen eine direkte Anlehnung an die Darstellungen auf der Kanzel, die sie aller Wahrscheinlichkeit nach persönlich kannten. Vom Werk des Guilielmus übernahmen alle drei die mit Kreisranken überzogenen Hintergründe. Gruamons und Adeodatus wählten für den Türsturz in Sant'Andrea (Gruamons auch für denjenigen in San Giovanni) das glatt reliefierte Muster in der Art desjenigen, das auf der Kanzel für die intarsierten Hintergründe der Relieffelder angewandt wurde, die sich heute auf der Frontseite der Evangelienkanzel befinden<sup>13</sup>. Enrigus bevorzugte für die Hauptportalkapitelle von Sant'Andrea eine plastischere Ausführung des Motivs und machte durch kleine Wülste das Gerippe der Blätter deutlich, ähnlich wie auf dem Hintergrund des Kanzelreliefs mit den Aposteln bei der Verklärung.

Gruamons und Adeodatus wiederholten auf dem Türsturz von Sant'Andrea noch einmal die Idee der figürlichen Gestaltung der Sitze, die ihnen aus der Kanzel des Guilielmus geläufig war<sup>14</sup>, entwickelten aber dafür eigenständige Motive, wie den Drachen und die nackte Gestalt auf dem Sitz des Herodes und den sitzenden Engel auf demjenigen Mariens. In der Wiedergabe der reitenden Heiligen Drei Könige verwendeten die Brüder - wie Guilielmus - die über dem Rücken der Figuren fliegenden Gewandzipfel mit gewelltem Saum. Den Pferden gaben sie ebenfalls Brustbänder mit Anhängern bei.

Enrigus berücksichtigte bei der Darstellung des Joseph in der Verkündigungsszene sicherlich die entsprechende Komposition auf der Kanzel. Die dortige Josephfigur mit Umhang, doppeltem Gewand, gestreiften Strümpfen und Stock mit waagerechtem Abschluß mag außerdem das Modell für die Bekleidung der Figuren von Joseph und Zacharias auf den Kapitellen von Sant'Andrea geliefert haben. Ebenfalls in der Verkündigungsszene der Kanzel scheint der Engel mit großen Flügeln, angewinkelten Beinen, Doppelgewand und Lilienstab das Vorbild für beide Verkündigungengel des Enrigus gewesen zu sein. Die palmenähnlichen Bäume auf seinen Kapitellen, deren Stämme mit Ranken und Blätter - als eine Art Fortsetzung des Hintergrunds - bedeckt sind, finden eine Entsprechung in den Bäumen an den Seiten der Verklärung und der Taufe Christi auf der Kanzel.

Mit den Archivolten der Nebenportale nahm Enrigus auf den Tierfries der Domfassade in Pisa<sup>15</sup> Bezug, aus dem er die symmetrisch um einen Wolfskopf angeordneten Widder zitierte. Mit der Anpassung eines Tierzugs an die halbkreisförmige Struktur eines Portalbogens reihen sich die Archivolten

<sup>8</sup> Auf den weißen Keilsteinen der Portalarchivolte von San Giovanni ist zu lesen: *GRUAMONS MAGISTER BONUS FEC(IT) HOC OPUS*, was bedeutet: Gruamons, der gute Meister, hat dieses Werk geschaffen.

<sup>9</sup> Die Inschrift auf dem Türsturz von Sant'Andrea lautet: *FECIT HOC OP(US) GRUAMONS MAGIST(ER) BON(NUS) ET AD(E)ODAT(US) FRATER EIVS*. Zu deutsch: Dieses Werk haben Gruamons, der gute Meister, und dessen Bruder Adeodatus geschaffen.

<sup>10</sup> Auf dem rechten Kapitell von Sant'Andrea sind folgende Worte eingemeißelt: *MAGISTER ENRIGVS ME FECIT*, welche bedeuten: Meister Enrigus hat mich geschaffen.

<sup>11</sup> Für eine ausführlichere Erörterung dieser Zuschreibung vgl. Kat.-Nr. 24: Zuschreibung und Datierung.

<sup>12</sup> Vgl. Kat.-Nr. 5.

<sup>13</sup> Es handelt sich um folgende Kanzeldarstellungen: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Waschung, Frauen am leeren Grab, Grabwächter.

<sup>14</sup> Zu den figürlichen Thronen des Guilielmus vgl. Aschnitt II. 3. c.

<sup>15</sup> Vgl. Kat.-Nr. 21 d.

des Enrigus in eine Gruppe von ähnlichen Werken, welche mit verschiedenen Varianten von der westlichen Poebene<sup>16</sup> über den Apennin nordwestlich von Lucca<sup>17</sup> bis nach Umbrien<sup>18</sup> verteilt sind.

In ihrer Zusammenarbeit und in ihrer gemeinsamen Anlehnung an Guilielmus behielten Gruamons, Adeodatus und Enrigus eine eigenständige und jeweils persönliche Stilsprache. Ein Vergleich der Figur des Joseph auf dem Türsturz mit demjenigen auf dem rechten Kapitell von Sant'Andrea hilft die stilistischen Eigenschaften der Brüder von denjenigen des Enrigus abzugrenzen<sup>19</sup>.

Die Figur des Joseph auf dem Türsturz zeigt eine korrekte Proportionierung von Rumpf, Becken und Beinen. Dabei berücksichtigt das Gewand diese gegliederte Körperstruktur, indem Arme und Beine den Stoff ausformen. Bei der Figur auf dem Kapitell wird hingegen eine Negation dieser Gestaltungsprinzipien deutlich. Die Hände, die den waagerechten Teil des Stockes ergreifen, scheinen direkt aus dem Brustkorb zu entspringen. Das Becken ist nicht angedeutet. Die Beine setzen gleich unter der Brust an und erscheinen dabei nicht gleich lang, denn beide sind ausgestreckt und lediglich eins stützt die Figur auf dem Boden ab. Der gesamte unproportionierte Körper wird von den Gewändern derart umhüllt, daß die Körperteile nach außen kaum durchscheinen. Während Gruamons und Adeodatus eine organische Auffassung des Figurenaufbaus zu haben scheinen, zeigt Enrigus die Tendenz, die Körperteile unabhängig von anatomischen Gesetzen miteinander zu addieren.

### c. Die Heiligen Drei Könige

Die Anregungen, die von der Pisaner Domkanzel des Guilielmus<sup>20</sup> an die Künstler von Sant'Andrea ausgingen, äußern sich auch in der Übernahme der Heiligen Drei Könige als wichtigste Figuren der Fassadengestaltung. So wie sie auf der Kanzel mehrere Relieffelder einnahmen, wurden sie in Sant'Andrea in den Mittelpunkt der Fassade gerückt und besetzten mit verschiedenen Episoden ihrer Geschichte den gesamten Hauptportaltürsturz. Der Ritt der Heiligen Drei Könige, den Guilielmus als Darstellung der Magierrückkehr nach der Gabendarbringung anwendete, wurde in Sant'Andrea in die Anreise der Magier nach Jerusalem umgestaltet. Das Gespräch mit Herodes deuteten Gruamons und Adeodatus nur an, indem sie den thronenden König in die Mitte des Türsturzes plazierten. Er schaut in die Richtung der ankommenden Magier, ein kniender Diener scheint ihm deren Ankunft anzukündigen. Die Gabendarbringung gestalteten die Brüder wie eine seitenverkehrte Kopie der Darstellung auf der Kanzel.

Die Wiederholung der Figuren der Heiligen Drei Könige und ihre zweifache Erscheinung auf einem so engen Raum ist eine Eigentümlichkeit des Architravs von Sant'Andrea. Sie zeigt die Absicht, der Magiengeschichte Nachdruck zu verleihen. Auch die Inschrift oberhalb der Darstellung<sup>21</sup> dient zu diesem Zweck. Sie liefert einen Kommentar zu den Darstellungen und vervollständigt sie durch die Thematisierung des Sterns. Sie erwähnt die Heiligen Drei Könige namentlich und beschreibt, daß sie

<sup>16</sup> Vgl. die Tierarchivolte an der mittleren Apsis des Doms zu Parma (vgl. QUINTAVALLE 1977 Abb. 61) und das rechte Nebenportal des Doms zu Fidenza (vgl. QUINTAVALLE 1977 Abb. 51).

<sup>17</sup> Vgl. die Portalarchivolte von Santa Maria Assunta in Fornovo (vgl. QUINTAVALLE 1977 Abb. 123) und das Hauptportal von San Cassiano in Controne bei Bagni di Lucca (vgl. NEGRI 1978 Abb. auf S. 144).

<sup>18</sup> Vgl. das Westportal der Pfarrkirche von Castelritaldi, laut Inschrift vom Jahr 1141 (vgl. PRANDI 1980 S. 265 und Abb. 109).

<sup>19</sup> Die Handschrift von Adeodatus ist schwer festzulegen, da sein Name nur auf dem Türsturz von Sant'Andrea zusammen mit demjenigen seines Bruders erscheint. Man könnte meinen, daß durch eine "Subtraktion" des stilistischen Duktus von Gruamons am Türsturz von San Giovanni, den er allein signierte, von den Eigenschaften des Türsturzes von Sant'Andrea die Stilmerkmale von Adeodatus übrig bleiben würden. Dieses Vorgehen kann jedoch keine genauen Ergebnisse anbieten, da man eine stilistische Entwicklung des Gruamons von einem Architrav zum anderen nicht ausschließen kann. Die Überholung der streng schematischen Komposition des Architravs von San Giovanni, welche auf demjenigen von Sant'Andrea stattfindet, könnte auf die Mitarbeit von Adeodatus zurückzuführen sein. Es könnte sich aber auch nur um eine stilistische Wandlung von Gruamons handeln.

<sup>20</sup> Vgl. Kat.-Nr. 5.

<sup>21</sup> Die Inschrift lautet: *VENIVNT ECCE MAGI . SIDVS REGALE SECVTI ... + FALLERIS HERODES QVOD XR(ISTU)M PE(R)DERE VOLES + MELCHIOR . CASPAR BALTASAR . + MAGOS STEL...LA MONET PVERO TRIA MVNERA DON(ANT)*; sie bedeutet: Siehe da, es kommen die Magier. Sie sind dem königlichen Stern gefolgt. Herodes, du m"gest dich täuschen, daß du Christus töten willst. Melchior - Balthasar - Caspar. Der Stern erweckt die Aufmerksamkeit der Magier. Sie schenken dem Kind drei Gaben.

dem Stern gefolgt sind. Ihre Begegnung mit Herodes wird durch die Schilderung seiner Absicht angedeutet, Christus zu töten. Es wird dann von der erneuten Aufmerksamkeit auf den Stern und schließlich von der Gabendarbringung berichtet.

Die ausführliche Geschichte der Heiligen Drei Könige ist im Rahmen der anderen Fassadenskulpturen eingebettet. Auf dem rechten Kapitell wurde die Verkündigung an Maria als Offenbarung der Menschwerdung Gottes dargestellt<sup>22</sup>. Auf dem linken erscheint neben der Verkündigung an Zacharias, welche ein Pendant zu derjenigen an Maria bildet, die Heimsuchung. Bei dieser erfährt Elisabeth das Geheimnis der Ankunft des Heilands. Die Hirten auf den Archivolten der Seitenportale weisen auf die Verkündigung der Geburt Christi hin, die sie auch erfahren haben<sup>23</sup>. Der Türsturz fügt sich in die Thematik der Epiphanie, indem die Heiligen Drei Könige durch die Gabendarbringung die Bestätigung und die Anerkennung der Menschwerdung Gottes seitens des Heidentums liefern<sup>24</sup>. Die Hirten als Juden, die Magier als Heiden vereinigen sich bei der Teilnahme an der Geburt Christi im augustini-schen Gedanken der Universalkirche<sup>25</sup>. Die Löwen über dem Türsturz, welche sich im Kampf mit einem Drachen bzw. einem nackten Mann befinden, scheinen in ihrer apotropäischen Funktion das Portal zu schützen, an dem eine solche Botschaft nach außen getragen wird<sup>26</sup>.

Die Thematisierung eines wichtigen Dogmas wie desjenigen der Menschwerdung Gottes auf der Fassade von Sant'Andrea korrespondiert mit dem Architrav von San Giovanni, auf dem das Abendmahl als Versinnbildlichung der Transsubstantiation, einer weiteren Standsäule der römischen Kirche,

<sup>22</sup> Vgl. GÖSSMANN 1957 S. 11.

<sup>23</sup> Vgl. Lk 2,8-14.

<sup>24</sup> Die Gabendarbringung und insbesondere der dem Christuskind gereichte Weihrauch wurden von mehreren Kirchenvätern als Anerkennung der Gottheit Christi interpretiert (vgl. Origenes, *Contra celsum* I,60, PG XI Sp. 772; Ilarius, *Commentarius in Matthaem* I,15, PL IX Sp. 923, Ambrosius, *Expositio in Lucam* II,44, PL XV Sp. 1650-1651; Joannis Chrysostomus, *Epistolae*, PG LII Sp. 619, 622 - zitiert nach BS VIII Sp. 506). Zu diesen patristischen Interpretationen vgl. auch MIESEN 1974 S. 49, 51-52, 54-55.

<sup>25</sup> Vgl. Augustinus, *Sermon* 202, PL XXXVIII Sp. 1033. Zum theologischen Begriff der Universalkirche bei Augustinus vgl. auch KEHRER 1908-09 I S. 34; RDK IV Sp. 478; MELCZER 1987 S. 152; SCHNEEMELCHER 1987 S. 331; MELCZER 1988 S. 106.

<sup>26</sup> Für eine werkübergreifende Deutung der Portallöwen vgl. Kap. VII.

Die Köpfe über den Löwen von Sant'Andrea können nicht eindeutig interpretiert werden. Da der linke Kopf keine Ohren besitzt, während diejenigen des rechten durch Hände gehalten werden, scheinbar um besser zu hören, könnte mit diesen Plastiken die Darstellung des Gegensatzes Nicht-hören-können/Hören-wollen beabsichtigt worden sein. Das Hören könnte einen Bezug auf die Verkündigungen von Gotteswort haben, welche von den anderen Skulpturen thematisiert werden.

Der Adler mit Schlange auf der Archivolte des Hauptportals stellt in der christlichen Kunst eine häufig anzutreffende symbolische Kombination dar (vgl. WITTKOWER 1938-39 S. 317), in welcher der Greifvogel Christus versinnbildlicht, der über den Teufel siegt (vgl. WITTKOWER 1938-39 S. 314; LCI IV Sp. 81). Die christliche Symbolik des Adlers mit der Schlange beruht zunächst auf Ps 91,13 (vgl. WITTKOWER 1938-39 S. 321) und auf Texten der Kirchenväter (nach RECA I S. 21 insbesondere auf Schriften des Ambrosius), in denen Christus, der die Kirche gegen den Teufel verteidigt, mit dem Adler verglichen wird, der sein Nest vor der Schlange schützt (vgl. dazu auch RAC I Sp. 92; HEINZ-MOHR 1971 S. 26). Einige Autoren deuten diese Darstellung in Sant'Andrea als ein Zeichen der Guelfen von Pistoia (vgl. TIGRI 1854 S. 257; BEANI 1907 S. 18; FREY 1911 S. 501; TURI CHIESE S. 30). Man vergleiche dazu auch das Symbol der Florentiner Guelfen, einen Adler mit weit geöffneten Flügeln über einem besiegten Drachen (vgl. BASCAPÉ/DEL PIAZZO 1983 S. 1010, Abb. auf S. 255). Der Zustand der Skulptur in Sant'Andrea (die Blätter auf dem Steinblock mit Vogel sind stark verwittert, während die übrige Archivolte gut erhalten ist) sowie ihre nicht offensichtliche Zugehörigkeit weder zum Werk von Gruamons und Adeodatus noch zu demjenigen von Enrigus (vgl. Kat.-Nr. 27: Zuschreibung und Datierung) könnten dafür sprechen, daß der Adler nicht zum ursprünglichen Skulpturenkomplex gehört. Die These des guelfischen Symbols könnte dadurch bekräftigt werden.

Für den Kopf an der rechten Hauptportalsäule kann keine genaue Identifizierung geliefert werden. In der Literatur setzt man ihn einem Porträt von Grandonio de' Ghisilieri aus Pistoia gleich, der im Balearenkrieg von 1113-1115 die Truppen von Pisa geführt haben soll (vgl. GIGLIOLI 1904 S. 75), man hält ihn für ein Abbild des in jenem Krieg besiegten Feindes Magahid (vgl. MAYA 1927 S. 35) oder man möchte in ihm Filippo Tedici erkennen, der im Jahre 1325 die Unabhängigkeit von Pistoia preisgegeben und die Stadt einem auswärtigen Herrscher übergeben hatte (vgl. TIGRI 1854 S. 257; SHELDON 1904 S. 91; BEANI 1907 S. 18; CHITI 1956 S. 151; MELANI 1970 S. 203). Bei dieser letztgenannten Interpretation wäre der Kopf als eine spätere Hinzufügung zum Skulpturenensemble zu betrachten. Alle drei Deutungen können im Zusammenhang mit der Interpretation gesehen werden, die für drei andere skulptierte Köpfe in Pistoia vorgeschlagen worden sind. Es handelt sich um einen Kopf an der Fassade vom Palazzo Comunale, um den an der Hauskante am Canto dei Rossi und um denjenigen an einer Hauswand im Borgo Strada. Der sehr schlechte Erhaltungszustand der Plastik an der Hauptportalsäule von Sant'Andrea erlaubt keine endgültige Stellungnahme zu dieser Diskussion.

dargestellt worden ist. Auch die Wahl des ungläubigen Thomas für den Architrav von San Bartolomeo könnte auf eine beabsichtigte Bestätigung Christi als Gottessohn gegenüber Heiden oder Häretikern verstanden werden<sup>27</sup>. Die Inschrift oberhalb der Darstellung erwähnt im Zusammenhang mit der Aussendung der Apostel explizit die Bekehrung der ganzen Welt durch die Taufe<sup>28</sup>, ein weiteres grundlegendes Kirchensakrament.

In Sant'Andrea wurde der gesamte Türsturz aber nicht nur der Gabendarbringung als Anerkennung der Menschwerdung Gottes gewidmet, sondern man legte auch auf die Darstellung der Reise der Magier Wert. Im Lesefluß des Türsturzes ließ man also die Betrachter eine Geschichte wahrnehmen, die sich mit der Reihenfolge der Könige von links nach rechts in einer Szenensequenz entwickelte und von der zugehörigen Inschrift begleitet wurde. In der skulptierten Darstellung wurden durch die zweifache Erscheinung der Heiligen Drei Könige zwei Momente ihrer Geschichte betont: die Reise und das Erreichen des Ziels mit der Anbetung. Diese Höhepunkte der Erzählung fanden in Pistoia eine Widerspiegelung im Stadtleben, in dem das Reisen und die religiöse Verehrung an der Tagesordnung standen. Für eine konkrete Bezugnahme der Architravdarstellungen auf diese pistoiesischen stadtschichtlichen Elemente mögen die Auftraggeber eine vermittelnde Rolle gespielt haben.

## 2. Sant'Andrea im Netz der Stadtgeschichte

### a. Die *operae*

Die bereits erwähnte Inschrift auf der unteren Seite des Architravs von Sant'Andrea<sup>29</sup> verewigt neben der Jahreszahl 1166 auch die Namen zweier *operarii* - Villanus und Pathus, Sohn des Tignosus -, die für diese Kirche zur Zeit der Fassadenanfertigung zuständig waren. Sie gehörten zu einer Konstellation von *operarii*, die in Pistoia zu jener Zeit dokumentiert sind. Erst ein Jahr nachdem die erwähnten *operarii* von Sant'Andrea die inschriftliche Fixierung ihrer Namen unter dem Türsturz ihrer Kirche erfahren hatten, wurde in San Bartolomeo durch eine Inschrift an der gleichen Stelle an den *operarius* Rodolfinus erinnert<sup>30</sup>. Seit 1163 ist außerdem die *opera Sancti Iacobi* dokumentiert überliefert, welche für die Kapelle des Heiligen Jakobus in der Kathedrale von Pistoia zuständig war.

In jenem Jahr leitete der *presbiter* Bondie<sup>31</sup> diese *opera*, spätestens 1170 standen an seiner Seite zwei Laien<sup>32</sup>. Im Laufe des 12. Jahrhunderts löste sich dieses Organ immer mehr von den ekklesiastischen Institutionen der Kathedrale<sup>33</sup>, um auch in zivilen Angelegenheiten eine gewichtige Rolle zu spielen<sup>34</sup>. Die *operarii Sancti Iacobi* wurden von der Kommune unter den Bürgern der Stadt ausgewählt<sup>35</sup>. Für das 14. Jahrhundert ist überliefert, daß die Verwaltung der Jakobuskapelle durch die *opera*

<sup>27</sup> Für eine Deutung der Türstürze von San Giovanni und San Bartolomeo im Sinne eines skulpturalen Programms gegen die Häresie vgl. auch TORI 1987-88 S. 202-203, 507.

<sup>28</sup> Vgl. das Ende der Inschrift: "*expulsis morbis per climata quatuor orbis, fonte sacra lotum mundum convertite totum*", zu deutsch: Nachdem das Böse durch alle vier Windrichtungen vertrieben worden ist, tauft und bekehrt die ganze Welt.

<sup>29</sup> + *TVNC ERANT OPERARII UILLANVS ET PATHVS FILIVS TIGNOSI / A.D. MCLXVI* (Damals waren Villanus und Pathus Sohn des Tignosus *operarii*. Im Jahr des Herrn 1166.)

<sup>30</sup> Die Inschrift unter dem Türsturz von San Bartolomeo lautet: *RODOLFIN(US) OP(ERARIUS) ANNI D(OMI)NI MCLXVII*; zu Deutsch: *Operarius* des Jahres 1167 war Rodolfinus.

<sup>31</sup> Vgl. das Dokument im Archivio di Stato Firenze, Diplomatico, Città di Pistoia, 1163 luglio 15, publiziert bei RAUTY 1981 PALAZZO S. 286 Nr. 19. Für einen Kommentar vgl. RAUTY 1975 S. 15 Anm. 51; RAUTY 1981 PALAZZO S. 113; GAI 1984 ALTARE S. 41, S. 194 Anm. 58.

Seit dem 12. Jahrhundert hat die *opera Sancti Iacobi* ununterbrochen bis 1777 bestanden (vgl. CHIAPPELLI 1920 S. 7; RAUTY 1975 S. 14 Anm. 50; FERRALI 1979 S. 118).

<sup>32</sup> Vgl. das Dokument im Archivio di Stato Firenze, Diplomatico, Città di Pistoia, 1170 aprile 28, veröffentlicht bei RAUTY 1981 PALAZZO S. 286-287 Nr. 20 und kommentiert bei RAUTY 1981 PALAZZO S. 113, S. 113 Anm. 17; GAI 1984 ALTARE S. 41, S. 194 Anm. 58. Andere Autoren datieren die erste Erwähnung der *operarii* aus nicht ersichtlichen Gründen in das Jahr 1174 (vgl. FIORAVANTI 1758 S. 181; BEANI 1883 S. 86; CHIAPPELLI 1920 S. 5).

<sup>33</sup> Vgl. FIORAVANTI 1758 S. 181; RAUTY 1981 PALAZZO S. 113.

<sup>34</sup> Vgl. SALVI 1656 I,1 S. 81-84; CIAMPI 1810 S. IV.

<sup>35</sup> Vgl. CIAMPI 1810 S. III; CHIAPPELLI 1920 S. 5; FERRALI 1979 S. 100.

unabhängig vom Bischof und vom Kapitel verlief<sup>36</sup>. Selbst die Priester, die in der Kapelle die Messe zelebrierten, waren weder dem Bischof noch dem Kapitel, sondern allein der *opera* untergeordnet<sup>37</sup>.

Der Verantwortungsbereich dieser *operarii* reichte von der Entscheidung über Ausgaben jeglicher Art bezüglich der Kapelle bis zur Organisation der alljährlichen Prozessionen und Feierlichkeiten am 24. und 25. Juli<sup>38</sup>. Aufgrund dieser Gestaltung der Feierlichkeiten zum Vortag und Tag des Stadtpatrons Jakobus d. Ä. läßt sich schließen, daß sich die *opera Sancti Iacobi* nicht nur mit Verwaltungsaufgaben befaßte, sondern auch auf liturgische Fragen Einfluß nahm.

## b. Bischof, Kapitel und Kommune

Die Aktivitäten der *operae* von Pistoia spielten sich auf dem Hintergrund einer oft spannungsreichen Beziehung zwischen dem Bischof und der Kommune ab.

Domkapitel und Bischof verwalteten seit der Mitte des 10. Jahrhunderts ihre Besitze voneinander getrennt und führten eine autonome Existenz<sup>39</sup>. Während das Verhältnis der Bürger und der Kommune zum Kapitel immer durch Akzeptanz und gegenseitige Unterstützung charakterisiert worden war<sup>40</sup>, wurde ihre Beziehung zum Bischof durch kontroverse Auseinandersetzungen gekennzeichnet<sup>41</sup>. Höhepunkt dieser Streitigkeiten stellt die Exkommunikation der kommunalen Konsuln durch Bischof Atto im Jahre 1138 dar<sup>42</sup>.

Die Gründe für die feindselige Haltung der Kommune gegenüber dem Bischof lagen darin, daß dieser einer der wichtigsten Feudalbesitzer im *contado* von Pistoia war und die Erweiterung der kommunalen Jurisdiktion auf seine Besitztümer ablehnte<sup>43</sup>.

Die Kommune war dem religiösen Leben der Stadt sehr verbunden. Ihr Statut sah beim Eid der Konsulwähler die Berufung auf den heiligen Jakobus und dem heiligen Zeno vor<sup>44</sup>; sie verpflichtete sich ferner zum Schutz der Kathedrale<sup>45</sup>; ihr Glockenturm stand der Kommune zur Verfügung, die in

<sup>36</sup> Vgl. RAUTY/SAVINO 1977 S. 25 Anm. 65; RAUTY 1981 PISTOIA S. 8.

Die Erörterung der *opera Sancti Iacobi* steht oft vor dem Problem, daß die meisten Nachrichten über sie sowie über den Kult und die Feierlichkeiten für den Heiligen Jakobus in schriftlicher Form erst aus dem 14. Jahrhundert stammen. Soweit die anderen begleitenden Umstände es erlauben, werden diese Nachrichten mit der gebotenen Vorsicht auch in bezug auf die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts berücksichtigt. Pistoia zeigt heute in den Dingen, die mit dem Stadtpatron verbunden sind, immer noch eine weit zurückreichende Tradition. Das Pferderennen, daß bereits im 14. Jahrhundert am 25. Juli im Rahmen der Feierlichkeiten zum Tag des heiligen Jakobus stattfand (vgl. CHIAPPELLI 1920 S. 67-68), wird noch heute an diesem Tag durchgeführt.

<sup>37</sup> Vgl. RAUTY 1981 PALAZZO S. 57.

<sup>38</sup> Vgl. FERRALI 1979 S. 108-109. Die Tradition der Organisation und Durchführung der Feiern zu Ehren des Stadtpatrons durch Laien hat sich in Pistoia bis in die heutige Zeit bewahrt (vgl. RAUTY/SAVINO 1977 S. 25 Anm. 66).

<sup>39</sup> Vgl. RAUTY 1978 S. 33; RAUTY 1981 PALAZZO S. 45. Zu den Unabhängigkeitsbestrebungen von Domkapiteln gegenüber Bischöfen vgl. auch WARNKE 1979 S. 35, 46.

<sup>40</sup> Vgl. ZDEKAUER 1901 S. 122; SANTOLI 1903 S. 119; CHIAPPELLI 1919 S. 162; RAUTY 1984 S. 6.

<sup>41</sup> Vgl. BARBI 1899 S. 81; ZDEKAUER 1901 S. 122; CHIAPPELLI 1919 S. 163; FERRALI 1964 VESCOVADO S. 367, 385; GANUCCI CANCELLIERI 1975 S. 121; RAUTY 1981 PALAZZO S. 55; RAUTY 1981 PISTOIA S. 6.

<sup>42</sup> Vgl. BARBI 1899 S. 84; ZDEKAUER 1901 S. 123; SANTOLI 1903 S. 119; CHIAPPELLI 1919 S. 164; SANTOLI 1953 S. 71-73; DBI IV S. 566; FERRALI 1964 VESCOVADO S. 384; GANUCCI CANCELLIERI 1975 S. 121; RAUTY 1981 PALAZZO S. 55, 112; RAUTY 1981 PISTOIA S. 7; GAI 1984 ALTARE S. 35.

<sup>43</sup> Vgl. BARBI 1899 S. 83; SANTOLI 1903 S. 118; FERRALI 1964 VESCOVADO S. 369, 376-379; GANUCCI CANCELLIERI 1975 S. 119, 121; RAUTY 1978 S. 31.

<sup>44</sup> Jakobus d. Ä. war der Stadtpatron, dem heiligen Zeno war die Kathedrale gewidmet. Die oben angesprochene Stelle aus dem Statut lautet: "*Et statuimus ut taliter iurent illi qui eligant electores consulum: Ego eligam quinque homines, quos potiores et idoneiores esse cognovero ad honorem Dei et sancti Iacobi [sic] et sancti Zenonis et populi Pistoriensis.*" (zitiert nach RAUTY/SAVINO 1977 S. 46), zu deutsch: Wir ordnen an, daß diejenigen, welche die Konsulwähler wählen, so schwören sollen: Ich möge fünf Männer wählen, die ich für würdig und geeignet halte, zur Ehre Gottes, des heiligen Jakobus, des heiligen Zeno und des Volks von Pistoia.

Die Datierung des Statuts ist sehr kontrovers. Die jüngsten Untersuchungen setzen dessen Kern ins Jahr 1117 und betrachten die weiteren Teile als spätere Ergänzungen (vgl. RAUTY/SAVINO 1977 S. 24, *passim*; GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 121 Anm. 3; RAUTY 1984 S. 10).

<sup>45</sup> Vgl. ZDEKAUER 1901 S. 123; CHIAPPELLI 1923 S. 121; RAUTY 1981 PISTOIA S. 7; GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 121 Anm. 3.

diesem den Sitz des Schatzmeisters einrichtete und eine Glocke zur Einberufung des Stadtrats benutzte<sup>46</sup>; der Stadtrat selbst tagte manchmal in der Kathedrale<sup>47</sup>.

Zur Zeit der Anfertigung der Fassadenskulpturen von Sant'Andrea waren die Verhältnisse zwischen Bischof und Kommune ruhiger geworden<sup>48</sup>, nicht zuletzt, weil Tracia, der damalige Bischof, aus den Mitgliedern des Domkapitels hervorgegangen war<sup>49</sup> und seine Funktion in Pistoia als eine religiöse auffaßte, während er die weltlichen Aufgaben der Kommune überließ<sup>50</sup>.

Im Zusammenhang mit diesen historischen Bedingungen muß man Villanus und Pathus - die *operarii* von Sant'Andrea - als Laien ansehen<sup>51</sup>, welche die finanziellen Mittel der Kirche für jegliche Erweiterungen, Erneuerungen und Wartungen des Baus und dessen liturgische Gegenstände verwalteten<sup>52</sup> und wahrscheinlich der Kommune unterstellt waren<sup>53</sup>. Als Auftraggeber von Gruamons, Adeodatus und Enrigus waren die *operarii* von Sant'Andrea die Instanz, welche die Anliegen des Kapitels ihrer Pfarrkirche an die Künstler heranbrachte. Sicherlich gehörte die Vereinbarung der Aufgaben und der entsprechenden Vergütung von Bildhauern und sonstigen Arbeitskräften zu ihren Zuständigkeiten<sup>54</sup>. Als Teil einer Gruppe von *operae*, die eng mit der Kommune verbunden waren, mögen die *operarii* Villanus und Pathus ihre Vermittlerrolle auch mit einem Auge auf die Interessen der Stadt wahrgenommen haben. In dieser spielte die *opera Sancti Iacobi* eine herausragende Rolle unter den laikalen Kirchenverwaltungen, da in ihrer Obhut eine Reliquie von Jakobus d. Ä. lag, um die sich vieles in Pistoia drehte.

### c. Die Jakobusreliquie der Kathedrale

Am 25. Juli 1145 wurden in der Kathedrale zu Pistoia die Kapelle des heiligen Jakobus und deren Altar geweiht<sup>55</sup>, in dem eine Reliquie des heiligen Jakobus d. Ä. aufbewahrt wurde. Der Erzbischof von Santiago de Compostela, Diego Gelmirez, hatte sie, wahrscheinlich kurz vor seinem Tod im Jahr 1140<sup>56</sup>, nach Pistoia geschickt und damit einer Bitte des dortigen Bischofs Atto entsprochen<sup>57</sup>.

<sup>46</sup> Vgl. RAUTY 1981 PISTOIA S. 7, 14.

Die Versinnbildlichung der Polaritätsbildung von Kirche und Kommune, die nach Wolfgang Braunfels in vielen italienischen Städten durch den Campanile der Kathedrale und den Turm des Stadtpalastes einen deutlichen Ausdruck erhält (vgl. BRAUNFELS 1950 S. 43), ist in Pistoia nicht gegeben. Auch beim späteren Bau des Stadtpalastes wird kein Turm gebaut, und der Glockenturm der Kathedrale wird weiterhin zur Einberufung der Stadtversammlung benutzt (vgl. CHIAPPELLI 1923 S. 122).

<sup>47</sup> Vgl. CHIAPPELLI 1923 S. 121.

<sup>48</sup> Vgl. FERRALI 1964 VESCOVADO S. 388; GAI 1984 ALTARE S. 41.

<sup>49</sup> Vgl. FIORAVANTI 1758 S. 188; ROSATI 1766 S. 73; BEANI 1883 S. 241; GAI 1984 ALTARE S. 41.

<sup>50</sup> Vgl. BARBI 1899 S. 86; RAUTY 1981 PALAZZO S. 59.

<sup>51</sup> Der ekklesiastische Titel der Auftraggeber wird in den Inschriften angegeben, wenn er vorhanden ist (vgl. die Kanzel von San Gennaro in Capannori mit dem eingemeißelten Namen von Gerardus *plebanus* und *presbyter* - Kat.-Nr. 6 - sowie die Kanzel von San Michele in Groppoli und ihre Inschrift mit dem Namen von Guiscardus *plebanus* - Kat.-Nr. 7).

<sup>52</sup> Vgl. auch Abschnitt II. 1. c.

<sup>53</sup> Für alle *operae* von Pistoia wird für das 12. Jahrhundert eine Kontrollfunktion von Seiten der Kommune angenommen (vgl. CIAMPI 1810 S. III; FERRALI 1964 PIEVI S. 13).

<sup>54</sup> Vgl. den Vertrag zwischen der Pisaner Domopera und Guilielmus im Jahre 1165 (vgl. Abschnitt II. 1. b).

<sup>55</sup> Dieses Ereignis wird in einem Kodex mit dem Titel "*De legenda sancti Iacobi*" festgehalten (Archivio di Stato Pistoia, Documenti vari, 1), einer Kopie der Mitte des 13. Jahrhunderts von einem verlorenen Manuskript aus der Zeit des Bischofs Atto (1133-1153). Diese Kopie weist einige Lücken auf, die durch eine weitere Abschrift des Originals (Archivio di Stato Pistoia, Documenti vari, 27), diese aus dem späten 15. Jahrhundert, gefüllt werden können. Zu diesen Angaben vgl. den ausführlichen Bericht über Herkunft und Inhalt beider Kodizes in GAI 1984 ALTARE S. 189-190 Anm. 21.

Aufgrund einer vermuteten Verwendung der Jahreszählung ab Inkarnation (vgl. die Leserhinweise) wird die Weihe der Kapelle des heiligen Jakobus bei einigen Autoren auf das Jahr 1144 vorgezogen (vgl. BEANI 1883 S. 86; GANUCCI CANCELLIERI 1975 S. 122; GAI 1984 ALTARE S. 35; GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 145). Natale Rauty setzt die Weihe zwischen 1144 und 1145 an (vgl. RAUTY 1975 S. 15 Anm. 51; RAUTY 1981 PALAZZO S. 111).

<sup>56</sup> Für das Todesjahr von Gelmirez vgl. GAI 1984 ALTARE S. 33 und S. 192 Anm. 33.

<sup>57</sup> Der ältere Kodex "*De legenda Sancti Iacobi*" enthält die Beschreibung der Reliquienschenkung mit Kopien des Briefwechsels zwischen Diego Gelmirez und Atto (vgl. die Veröffentlichung des Manuskripts bei GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 207-226).

Ob die Bitte von Atto an Gelmirez als Ergebnis eines bereits existierenden Kultes des heiligen Jakobus in Pistoia oder als Ursache für dessen spätere Entstehung anzusehen ist, kann nicht festgestellt werden<sup>58</sup>. Sicher ist aber, daß zur Zeit der Fertigstellung der Fassadenskulpturen von Sant'Andrea der Kult bereits praktiziert wurde und Pistoia als wichtiger und geschätzter Wallfahrtsort bekannt war<sup>59</sup>. Schon unmittelbar nach der Weihe der Kapelle mit der Reliquie hatte Papst Eugen III. mit zwei Breves zur Wallfahrt nach Pistoia Stellung genommen<sup>60</sup>. Diese Schreiben dienten zur Förderung der Wallfahrt in die toskanische Stadt, da sie einen siebentägigen Ablass für die Verehrung der Reliquie in Pistoia vorsahen. Der Papst setzte sich ferner für sichere Reisebedingungen der Pilger ein, indem er fünf toskanische Bischöfe aufforderte, in ihren Diözesen für eine ungestörte Durchreise der Wallfahrer zu sorgen<sup>61</sup>.

Eine Ursache für den regen Pilgerverkehr nach Pistoia war sicherlich die Tatsache, daß die Reliquie, die dort aufbewahrt wurde, von einem Heiligen - Jakobus d. Ä. - stammte und von einem Ort - Santiago de Compostela - kam, welche im 12. Jahrhundert der Inbegriff der Wallfahrt waren. Außerdem befanden sich die einzigen für authentisch gehaltenen Jakobusreliquien nur in Santiago und in Pistoia<sup>62</sup>. Dank dieser günstigen Umstände wurde Pistoia zu einer von Santiago selbst anerkannten Filiale des galizischen Wallfahrtsorts und galt für die vielen, aus ganz Italien anreisenden Pilger als Ersatz für eine nicht - aus welchen Gründen auch immer - durchführbare Reise nach Santiago<sup>63</sup>.

Die besonders engen Beziehungen von Pistoia zu Gelmirez ließen die toskanische Stadt auch zu einem wichtigen Ausgangspunkt für Wallfahrten nach Santiago werden, nicht nur für die eigenen Bürger, sondern auch für Pilger aus anderen Gegenden. Diese nahmen vor dem Beginn ihres Unternehmens gerne an den Zeremonien teil, die in der Kathedrale von Pistoia speziell für die Santiago-Pilger abgehalten wurden<sup>64</sup>. Sicherlich lehnten sie es nicht ab, die kleine finanzielle Unterstützung entgegenzunehmen, die die *opera* für sie anlässlich ihrer Wallfahrt nach Santiago zur Verfügung stellte<sup>65</sup>.

---

Zur Reliquienteilung im Mittelalter vgl. KÖTTING 1958 S. 66-67; HEINZELMANN 1979 S. 20-22; ANGENENDT 1991 S. 332-335.

<sup>58</sup> Die ältere Forschung pflegte die Wahl des heiligen Jakobus als Stadtpatron ins 9. Jahrhundert zu setzen. Die Begründung lag in der Datierung der Pistoieser Kirche Sant'Iacopo in Castellare in diese Zeit und in der Annahme, die Bürger von Pistoia hätten sich damals von den Sarazenen bedroht gefühlt und - in der Tradition von Karl dem Großen und dem spanischen König Ramirez, die den Schutz von Jakobus in Schlachten gegen Mauren herbeigerufen hatten - den heiligen Jakobus als Schutzpatron gewählt (vgl. FIORAVANTI 1758 S. 144; BEANI 1883 S. 86; BEANI 1885 S. 23; BEANI 1899 S. 7; CHIAPPELLI 1920 S. 3; CHIAPPELLI 1923 S. 271-272).

Die Hauptstütze für die These dieser älteren Historiographen, nämlich die Datierung von Sant'Iacopo in Castellare ins 9. Jahrhundert, ist aber von der neueren Forschung relativiert worden, da die Kirche zwar unterschiedlich, aber nicht vor dem 10. Jahrhundert datiert wird (vgl. FERRALI 1964 CHIESE S. 13; ANDREINI 1976 U. A. S. 6-7; RAUTY/SAVINO 1977 S. 24 Anm. 61). Die erste dokumentarische Erwähnung der Kirche stammt aus dem Jahre 1192 (vgl. GAI 1984 ALTARE S. 38, S. 194 Anm. 54; GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 133 - die richtigerweise keine Datierung vorschlägt, da die genaue Entstehungszeit des Baus wegen der wiederholten Veränderungen und Restaurierungen an der Bausubstanz nicht mehr festzumachen ist).

Die Tatsache, daß der heilige Jakobus im Statut der Kommune von Pistoia erwähnt wird (vgl. RAUTY/SAVINO 1977 S. 46), dessen Textkern in das Jahr 1117 datiert ist, bietet auch keinen Anhaltspunkt für die Festlegung des Beginns des Kultes des Heiligen. Erstens stellt die Erwähnung eine Zuneigung zu diesem Heiligen dar, setzt dessen Kult aber nicht unbedingt voraus (vgl. RAUTY/SAVINO 1977 S. 24). Zweitens wird jene Textstelle als eine spätere Hinzufügung angesehen (vgl. GAI 1984 ALTARE S. 38).

<sup>59</sup> Vgl. FERRALI 1979 S. 22-23; GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 119-120.

<sup>60</sup> Für den Text der Breves vgl. BEANI 1885 S. 32-34; KEHR 1908 III S. 128 Nr. 1, 2. Die Breves tragen kein Datum. Da sie aber in Viterbo verfaßt wurden und Eugen III. sich nur von 1145-1146 dort aufhielt (vgl. LTHK III Sp. 1172), können beide Schriftstücke in diese Jahre datiert werden.

<sup>61</sup> Zu den Breves vgl. auch FIORAVANTI 1758 S. 181; DBI IV S. 566; FERRALI 1979 S. 23-24; RAUTY 1981 PALAZZO S. 112.

<sup>62</sup> Vgl. GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 119-120. Zur Diskussion über die Authentizität der Jakobusreliquie in Santiago vgl. HERBERS 1986 S. 11-14.

<sup>63</sup> Vgl. FERRALI 1979 S. 23.

<sup>64</sup> Vgl. CHIAPPELLI 1923 S. 181.

<sup>65</sup> Vgl. CHIAPPELLI 1923 S. 181, 185; FERRALI 1979 S. 111-112.

### 3. Die Magier und die Jakobusprozession

Die Reise und die Gabendarbringung der Heiligen Drei Könige, welche auf dem Hauptportaltürsturz von Sant'Andrea den formalen und inhaltlichen Mittelpunkt der Fassade darstellen, fand in Pistoia eine Entsprechung im Wallfahrtswesen, das aus dem Stadtleben des 12. Jahrhunderts nicht mehr wegzudenken war.

Der Ritt der Magier als erste Pilger der neutestamentlichen Geschichte stellte für die Wallfahrer die Reise dar, die sie bis zur Jakobusreliquie - sei es nach Santiago oder nach Pistoia - hinter sich gebracht hatten. Der Ritt versinnbildlichte weiter den Prozessionsweg innerhalb Pistoias, der am 24. Juli, dem Vortag des Jakobusfestes, zurückgelegt werden sollte. An dieser Prozession nahmen sowohl die Pilger, die in Pistoia die Jakobusreliquie verehrten, als auch die Wallfahrer teil, die pünktlich zum Jakobsumzug aus Santiago zurückgekehrt waren<sup>66</sup>.

Auch die Szene der Darbringung der Gaben enthält unmittelbare Bezüge zu den Pilgern dieser Prozession. In den Geschenken der Magier erblickt man zunächst eine Parallele zu den Spenden der Pilger und Bürger, die diese im Laufe des Jahres und natürlich verstärkt in der Zeit um das Jakobusfest der Kapelle des Heiligen in Pistoia darbrachten<sup>67</sup>. Gleichzeitig könnte damit auch der spezielle Akt der Santiago-Pilger gemeint sein, die von ihrer Wallfahrt Gaben nach Pistoia zurückbrachten und der Jakobuskapelle schenkten<sup>68</sup>. Die spendenden Pilger und Bürger erfuhren auf diese Weise eine ehrende Gleichsetzung mit den Gaben darbringenden Magiern, eine Gleichsetzung, die vielleicht auch als motivierender und auffordernder Faktor gedacht war: So wie die Magier durch die Gaben an das Christuskind der Menschwerdung Gottes auf Erden teilhaftig geworden waren, konnten auch die Teilnehmer an der Prozession des 24. Juli in ähnlicher Weise, d. h. durch Spenden für die Kirche im allgemeinen und für die Kapelle des heiligen Jakobus im besonderen, Gott näherrücken und die würdevolle Gleichsetzung mit den Magiern erfahren.

Hinsichtlich der Verbindung zwischen den Szenen auf dem Türsturz von Sant'Andrea und dem religiösen Erfahrungsbereich der Wallfahrt ist angenommen worden, daß vor dieser Kirche ein innerstädtischer Weg der *via peregrinalis* nach Santiago verlief<sup>69</sup>. Gegen eine solche Annahme spricht jedoch die Tatsache, daß die Straße, die im 12. Jahrhundert stadtauswärts vor Sant'Andrea verlief, nach Modena und Bologna führte<sup>70</sup>. Dies war ein Weg, der für Pilger nach Santiago nicht der optimalste war. Viel wahrscheinlicher verließen sie hingegen die Stadt im Westen und nahmen die Straße, die nach Lucca führte. Von dort konnten sie Anschluß an die *via francigena* finden, die sie bis nach Luni führte. Schließlich konnten sie der ligurischen Küste folgend in Arles die *via tolosana* erreichen, um durch Südfrankreich und Nordspanien nach Santiago de Compostela zu gelangen<sup>71</sup>.

Wenn nicht mit einer Pilgerstraße nach Santiago, so steht Sant'Andrea doch mit einiger Sicherheit mit einer *via peregrinalis* innerhalb der Stadt in Verbindung, nämlich mit dem Weg der Prozession am 24. Juli, dem Vortag des Jakobusfestes.

Über den räumlichen Verlauf dieser alljährlichen Prozession gibt es Dokumente erst ab dem 14. Jahrhundert. Zu jener Zeit verlief der Umzug - mit den heutigen Straßennamen beschrieben - von der Piazza San Francesco entlang dem Corso Gramsci, um in die Via della Madonna einzubiegen und durch die Via degli Orafi den Domplatz zu erreichen<sup>72</sup>.

Es wurde bereits der Gedanke formuliert - ohne aber je eingehend begründet zu werden -, der Umzug sei früher an Sant'Andrea vorbeigeführt worden<sup>73</sup>. Auch wenn diese Hypothese durch keine dokumentierten Belege nachzuprüfen ist, so kann man sie aber für sehr plausibel halten, wenn man folgen-

<sup>66</sup> Vgl. CHIAPPELLI 1923 S. 18.

<sup>67</sup> Zur allgemeinen Verbreitung der Sitte, an Aufbewahrungsorten von Reliquien Spenden zu leisten vgl. SUMPTION 1975 S. 158-160. Zur Darbringung von Gaben für die Jakobuskapelle in Pistoia am 24. Juli vgl. CHIAPPELLI 1920 S. 9.

<sup>68</sup> Zum Brauch der Santiago-Pilger, Gaben aus diesem Wallfahrtsort zurückzubringen und der eigenen Kirche zu schenken vgl. LABANDE 1958 S. 343.

<sup>69</sup> Vgl. GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 192. Zu einer Charakterisierung der Verbindungsachsen zwischen den verschiedenen Kirchen und der Verkehrswege in Pistoia vgl. GAI 1993 S. 291.

<sup>70</sup> Vgl. RAUTY 1978 S. 8.

<sup>71</sup> Vgl. STOPANI 1988 FONTI S. 49; STOPANI 1991 S. 32-33.

<sup>72</sup> Vgl. CHIAPPELLI 1920 S. 28.

<sup>73</sup> Vgl. CHIAPPELLI 1920 S. 28 Anm. 2.

des bedenkt. Ausgehend von der Annahme, daß die Prozession ausschließlich innerhalb der Stadtmauern stattfand, so wie sich das übliche städtische Leben zu jener Zeit in diesen Grenzen abspielte, kann der Platz von San Francesco in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts nicht der Ausgangspunkt des Umzugs gewesen sein, da er sich außerhalb der Mauern befand. Der Platz muß diese Funktion erst nach dem Bau der dritten Stadtmauer um 1300<sup>74</sup> erhalten haben. Es erscheint folgerichtig, daß die Einführung dieses neuen Ausgangspunktes der Prozession doch der alten Tradition nicht ganz widersprechen wollte. So ist anzunehmen, daß der Ort des Prozessionsbeginns weiterhin im Nordwesten der Stadt liegen sollte. Man könnte sich also vorstellen, daß der Platz vor Sant'Andrea der ursprüngliche Versammlungsort für den Umzug - ebenfalls im Nordwesten der Stadt gelegen - war und die Prozession entlang der heutigen Via Sant'Andrea, Via de' Rossi und Via del Duca verlief, um dann in die Via degli Orafi einzubiegen und den Domplatz zu erreichen. Als die Stadt größer geworden und die dritte Stadtmauer entstanden war, muß sich der Platz vor Sant'Andrea als Ausgangspunkt für zu klein erwiesen haben. Man wählte also die am nächsten gelegene und mit einem größeren Platz versehene Kirche als Versammlungsort der Pilger - nämlich San Francesco - und ließ den Umzug von dort zur Kathedrale ziehen.

Es erscheint wahrscheinlich, daß der Zusammenhang zwischen den Heiligen Drei Königen auf dem Hauptportaltürsturz von Sant'Andrea und dem Beginn der Prozession am 24. Juli vor dieser Kirche ein kausaler gewesen ist. Die Festlegung jenes Ausgangspunktes für die Prozession und die Entscheidung für die Darstellungen auf dem Türsturz könnten sich gegenseitig bedingt haben.

Die Wahl der Magiergeschichte als zentrales Thema für die skulpturale Gestaltung der Fassade von Sant'Andrea wurde neben den Bezügen zum Kult des heiligen Jakobus sicherlich auch durch ein anderes Ereignis begünstigt, das die Magiergeschichte sehr aktuell hatte werden lassen. 1164, also erst zwei Jahre vor der Fertigstellung der Fassade von Sant'Andrea, hatte der Kölner Erzbischof und kaiserliche Kanzler Rainald von Dassel infolge der Belagerung Mailands durch die Truppen von Friedrich I. die Gebeine der Heiligen Drei Könige von der lombardischen Stadt in seine Heimatstadt Köln transportieren lassen<sup>75</sup>. Die Überführung der Reliquien hatte das Heiligtum der Weisen aus dem Morgenland unterstrichen. Ihre Geschichte und ihre theologische Bedeutung gewannen dadurch an Aufmerksamkeit. Die Tatsache dann, daß die Translation der Gebeine einen für Jahrhunderte anhaltenden Pilgerstrom nach Köln auslöste, trug mit Wahrscheinlichkeit dazu bei, daß man die biblischen Figuren der Heiligen Drei Könige in doppelter Hinsicht mit der Wallfahrt verband, einerseits als erste aktive Pilger, zum zweiten selbst als Objekt und Ziel von Wallfahrten.

<sup>74</sup> Vgl. CHIAPPELLI 1931 TOPOGRAFIA S. 83.

<sup>75</sup> Zur legendären Überführung der Magierreliquien von Konstantinopel nach Mailand im 4. Jahrhundert, ihrer Wiederentdeckung in Mailand im Jahr 1158, der Translation von Mailand nach Köln und zur Verehrung in jener deutschen Stadt vgl. KEHRER 1904 S. 16, 81; KEHRER 1908-09 I S. 81-82; VEZIN 1950 S. 34; LILL 1957 *passim*; REAU II,1 S. 239; TORSY 1964 S. 16-17; BS VIII Sp. 518-519; LCI I Sp. 539-540; HOFMANN 1975 S. 74-114; L'IMAGE DU NOIR II,2 S. 132; BORGER 1982 *passim*; ENGELS 1982 *passim*; SCHÄFKE 1982 *passim*; SCHULTEN 1982 *passim*; MELCZER 1988 S. 107; CARDINI 1991 S. 54.

Auf den zeitlichen Zusammenhang zwischen der Entstehung des Türsturzes von Sant'Andrea und der Translation der Gebeine der Heiligen Drei Könige wurde bereits von GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 196 hingewiesen.

## IV. Jerusalem in den Skulpturen von Biduinus

### 1. Biduinus *docte peregit*

#### a. Die Signaturen

Die Skulpturen der nordwestlichen Toskana in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zeigen neben bildnerischen Darstellungen viele Inschriften. Zum einen dienen diese zur Erläuterung der skulptierten Figuren und Szenen<sup>76</sup>, zum anderen zur Verkündung des Werkurhebers<sup>77</sup>. In einigen Fällen wurde auch das Jahr der Fertigstellung des Werks inschriftlich angegeben<sup>78</sup>.

Ein ästhetisches Vorbild für diese verbreitete Verzierung von Kunstwerken durch Schriftzüge könnte der Pisaner Dom geliefert haben. Die wiederverwendeten römischen Inschriftsfragmente und die neugeschaffenen Inschriften an seiner Fassade und seinen Außenmauern<sup>79</sup> prägten den Bau als eine Art Buchstabentätowierung. Diese Steine bemächtigten sich der menschlichen Sprache und schienen an Reiz, Wichtigkeit und Schönheit zu gewinnen, je mehr Schriftzeichen auf ihnen angebracht waren.

Biduinus fügte sich ohne zu zögern in diese Tendenz zur Kombination von Bild und Schriftzeichen ein<sup>80</sup>. Dabei spielte das Signieren seiner Werke eine wichtige Rolle. Viermal hinterließ er seinen Namen in Form einer Werksignatur, jedes Mal in einem unterschiedlichen Kontext.

Die Inschrift auf dem Türsturz in der Sammlung Mazzarosa<sup>81</sup> konzentriert sich auf die Bezeichnung des Werks, auf dem sie sich befindet und das *HOC OPUS* genannt wird, als ein Zeugnis von Biduinus. Dieser Bildhauer definiert sich durch die Inschrift als *MAGISTER*<sup>82</sup>.

Als *MAISTER* - vielleicht eine fehlerhafte schriftliche Übertragung des ersteren Titels oder eine mittellateinische Bezeichnung auf dem Weg zur vulgarisierten Form *maestro* - signierte Biduinus den Löwensarkophag, heute im Camposanto von Pisa<sup>83</sup>. Auf das Werk wird in dieser Inschrift mit einer Erklärung seiner Funktion Bezug genommen: *HANC TU(M)BAM*. Neben der Künstlersignatur enthält die obere Fronrahmenleiste eine Widmung an den Verstorbenen Girattus. Während die gesamte

<sup>76</sup> Die ehemalige Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5) zeigt aufgrund ihres großen Umfangs eine hohe Zahl an Inschriften. Diese wurden im Abschnitt II. 3. b. erörtert. Auch die Kanzel im Dom zu Volterra (Kat.-Nr. 30), die Kanzelfragmente in der Krypta des Doms zu Pistoia (Kat.-Nr. 26) und im Museo Villa Guinigi in Lucca (Kat.-Nr. 11) tragen Inschriften, die in Verbindung mit ihren Darstellungen stehen. Unter den Fassadenskulpturen des Korpus dieser Arbeit weisen die Pistoieser Türstürze von San Bartolomeo in Pantano (Kat.-Nr. 24 a), San Giovanni Fuorcivitas (Kat.-Nr. 25 a) und Sant'Andrea (Kat.-Nr. 27 a) sowie der Architrav auf der Südflanke von San Salvatore in Lucca (Kat.-Nr. 15 b) erläuternde Worte zu den Skulpturen auf. Der mittelalterliche Sarkophag im Pisaner Camposanto (Kat.-Nr. 17) trägt den Namen des Bestatteten und ein kurzes Gedicht über den Tod.

<sup>77</sup> Zu den signierten Werken des Korpus zählen die Kanzel von San Gennaro in Capannori (Kat.-Nr. 6), diejenige von San Michele in Gropoli (Kat.-Nr. 7) - diese allerdings mit einer nicht mehr in ihrer Vollständigkeit leserlichen Inschrift -, die ehemalige Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5), bei der die Inschrift jedoch nur literarisch überliefert ist, der Hauptportalsturz und die -kapitelle von Sant'Andrea (Kat.-Nr. 27 a-c) sowie das Portal von San Giovanni Fuorcivitas in Pistoia (Kat.-Nr. 25), die Werke des Biduinus, die im folgenden behandelt werden.

Einen guten Überblick über mittelalterliche Künstlerinschriften in der Toskana bietet VANNUCCI 1987 *passim*; viele dieser Inschriften werden auch bei DIETL 1987 *passim* und DIETL 1994 *passim* erörtert.

<sup>78</sup> 3 Vgl. die ehemalige Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5) mit der literarisch überlieferten Inschrift, die Kanzel von San Gennaro in Capannori (Kat.-Nr. 6), diejenige von San Michele in Gropoli (Kat.-Nr. 7), die Fassadenskulpturen von Sant'Andrea in Pistoia (Kat.-Nr. 27) sowie diejenigen von Santi Cassiano e Ippolito in San Casciano a Settimo (Kat.-Nr. 29).

<sup>79</sup> Vgl. Kataloganhang a-i und Abschnitt II. 5. a.

<sup>80</sup> Es sei auf die Komplementarität von schriftlicher sowie gesprochener Sprache und Skulptur bei der ehemaligen Pisaner Domkanzel in der Osterliturgie verwiesen (vgl. Abschnitt II. 2. c.).

<sup>81</sup> Vgl. Kat.-Nr. 12.

<sup>82</sup> Die gesamte Inschrift lautet: *HOC OP[US PERE]GIT MAGISTER BIDUINUS*; sie bedeutet: Dieses Werk errichtete *magister* Biduinus.

Zum *magister*-Titel bei italienischen Bildhauern sowie zu den antiken Wurzeln dieser Bezeichnung vgl. DIETL 1994 S. 181 sowie S. 188 Anm. 35-37 mit einer Zusammenstellung der wichtigsten Bibliographie zu diesem Forschungsgebiet.

<sup>83</sup> Vgl. Kat.-Nr. 17.

Schriftzeile auf dieser oberen Leiste auf Hochlatein geschrieben worden ist<sup>84</sup>, erscheint auf der unteren ein kurzes Gedicht in vulgarisiertem Latein<sup>85</sup>.

Diese frühe Form der italienischen Sprache benutzte Biduinus auch, um seinen Namen auf dem Architrav der Südflanke von San Salvatore in Mustiolo in Lucca<sup>86</sup> zu hinterlassen: *BIDVUINO*. Die Signaturformel<sup>87</sup> enthält dort ferner einen doppelten Bezug auf das Werk, einmal in der ersten Person, *ME*, einmal in der dritten Person singular, *HOC OPUS*. Biduinus konnte sich auch in diesem Fall nicht von der Formel der direkten Bezugnahme auf das Werk durch ein Demonstrativpronomen lösen, welche bei allen vier Signaturen des Biduinus festzustellen ist; andererseits ließ Biduinus seinen Architrav in erster Person sprechen. Die grammatikalische Unstimmigkeit, die sich daraus ergibt, könnte als ein Zugeständnis an die gesprochene Sprache verstanden werden, welche bereits durch die vulgarisierte Form des Künstlernamens zum Ausdruck kommt.

Die Signaturinschrift mit den meisten Attributen befindet sich auf dem Hauptportaltürsturz von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo<sup>88</sup>. In der Art, in der die Inschrift mit dem Künstlernamen auf dem Südflankenarchitrav von San Salvatore auf dem zentralen Element der Darstellung, dem Becken des badenden Nikolaus, angebracht ist, so befindet sich auch die Signatur von Biduinus in San Casciano auf dem Sarkophag des Lazarus<sup>89</sup>. Obwohl von der Mittelachse des Architravs nach links verschoben, bot die Frontseite des Sarkophags - abgesehen von möglichen Anspielungen auf antike Stücke dieser Art - ein Rechteck mit glatter Oberfläche, welches auf dem sonst mit Figuren gänzlich ausgefüllten Türsturz auffiel. Mit einer direkten Anrede - *HOC OPUS QUOD CERNIS* -, welche antiken Proömien und Grabinschriften entsprach<sup>90</sup>, lenkte Biduinus die Aufmerksamkeit der Betrachter auf ein Zeugnis seiner Produktion, das er nach der Inschrift *DOCTE*, im Sinne von erfahren, dementsprechend ausgebildet und kühn, hergestellt hatte. Mit dieser Inanspruchnahme einer Bezeichnung zur Wertung von künstlerischen Fähigkeiten, die seit der Antike zu den üblichen Künstlerattributen zählte<sup>91</sup>, zeigte Biduinus, welche Selbsteinschätzung er von sich hatte und nach außen ausstrahlen wollte<sup>92</sup>.

Und sicherlich erfüllte Biduinus sein Vorhaben, wenn er auch durch seine Inschriften für seine starke und wichtige Persönlichkeit Werbung machen wollte, denn nicht umsonst wird man ihn als

<sup>84</sup> Folgende Worte dienen als obere Inschrift auf dem Sarkophag des Biduinus: + *BIDUINUS MAISTER FECIT HANC TU(M)BAM A[D DOMI]N(U)M GIRATTUM*; zu Deutsch: Der Meister Biduinus hat dieses Grab für den Herrn Girattus geschaffen.

<sup>85</sup> Die zweite Inschrift auf dem Sarkophag ist folgende: + *HO(MO) KE VAI P(ER) VIA PREGA D(E)O DELL'ANIMA MIA S(I) COME TU S(EI) EGO FUI SICUS EGO SU(M) TU DEI ESSERE*; dies besagt: Mann, der du durch die Straße gehst, bete Gott für meine Seele an. So wie du bist, bin ich gewesen. So wie ich bin, wirst du sein.

Die Anbringung der erwähnten Inschriftszeilen als obere und untere Abgrenzung des Sarkophags beruht - wie die Konzeption des gesamten Stücks auch - auf antiken Modellen. Das Verhältnis von Biduinus zur Antike stellt einen umfangreichen Untersuchungsbereich dar, der hier jedoch nur als solcher erwähnt werden kann. Für einen anregenden Einstieg in diesen Themenkomplex empfehlen sich SETTIS 1986 *passim* und SETTIS 1988 *passim*; zum Löwensarkophag vgl. insbesondere SETTIS 1986 S. 400-401 und SETTIS 1994 S. 359 mit einer Definition dieses Werks von Biduinus als eines *spolium in se*, d. h. als eines *ex novo* geschaffenen Gegenstands, jedoch auf antiken Modellen basierend, im Gegensatz zu einem *spolium in re*, einem mittels des physischen Transports in einen neuen Kontext einbezogenen Gegenstand.

<sup>86</sup> Vgl. Kat.-Nr. 15 b.

<sup>87</sup> So lautet die Inschrift von San Salvatore: *BIDVUINO ME / FECIT HOC OP(US)*; auf deutsch: Biduvino hat mich, dieses Werk, geschaffen.

<sup>88</sup> Vgl. Kat.-Nr. 29 a.

<sup>89</sup> Diese Inschrift hat folgenden Wortlaut: *HOC OPUS QUOD CERNIS / BIDUINUS DOCTE PEREGIT*; ins Deutsche übersetzt: Das Werk, das du siehst, hat Biduinus auf erfahrene Weise geschaffen.

Auf demselben Architrav befindet sich auch eine lange Inschrift mit der Jahreszahl der Fertigstellung des Werks: *UNDECIES CENTUM ET OCTAGINTA POST ANNI TEMPORE QUO DEUS EST FLUXERUNT DE VIRGIN[E] NATUS* (1180 Jahre sind vergangen, seitdem Gott von der Jungfrau geboren wurde.)

<sup>90</sup> Vgl. DIETL 1987 S. 121.

<sup>91</sup> Vgl. WARNKE 1979 S. 131; DIETL 1987 S. 84.

<sup>92</sup> In diesem Zusammenhang sind die Veröffentlichungen von Cornelius Claussen zu erwähnen, die den Künstlerstolz im Mittelalter (vgl. CLAUSSEN 1981 *passim*), die Künstlerinschriften im allgemeinen (vgl. CLAUSSEN 1985 S. 270-271) sowie die Benutzung des Adjektivs *doctus* in den Inschriften der Kosmaten in Rom (vgl. CLAUSSEN 1987 *passim*) behandeln. Zur Verwendung des *docte* bei Biduinus vgl. auch DIETL 1987 S. 86.

Zeugen eines Grundstückskaufvertrags in Lucca herangezogen haben<sup>93</sup>. Biduinus war dieser Aufgabe gewachsen und übertraf sogar die üblichen Ansprüche, die man einem Vertragszeugen stellte. Während ein Zeuge in der Regel nur anwesend zu sein hatte, damit sein Name durch den Notar in das Schriftstück aufgenommen werden konnte, zeichnete Biduinus den Vertrag eigenhändig<sup>94</sup>.

## b. Der Stil

Biduinus hat nicht nur seine Spuren in Form von Unterzeichnungen auf Stein und Papier hinterlassen. Als Bildhauer hatte er bei der Bearbeitung des Steins zu Reliefdarstellungen eine Sprache entwickelt, die es ermöglicht, über die signierten Werke hinaus seine Tätigkeitssphäre sowie seinen Einfluß auf andere Künstler festzustellen. Anhand seiner signierten Arbeiten kann man zunächst eine Reihe von stilistischen Merkmalen identifizieren, die zu seinem skulpturalen Duktus gezählt werden können.

Angefangen mit den menschlichen Figuren ist zunächst zu bemerken, daß Biduinus sie hauptsächlich im Profil darstellt. Sie nehmen die gesamte Höhe der Türstürze ein und zeigen ihre Beine in schreitender Haltung mit vorderem gebeugtem Knie. Ihre Köpfe sind durch tief unter den Augenbrauen liegende Augäpfel, kleine Münder mit fleischigen Lippen, kräftige Unterkieferpartien und anliegende kleine Ohren charakterisiert. Die Haartrachten variieren von den Schneckenlocken bis zu den langen glatten Haaren, eine typische und oft auftretende Haargestaltung macht jedoch das in dicke, auf der Stirn spitz zulaufende Strähnen gelegte Haar aus. Auch die Bärte enden spitz, wenn sie vorhanden sind.

Diese anatomischen Merkmale der Figuren sind auf allen drei signierten Türstürzen zu finden. Die Gewänder unterscheiden sich hingegen von Werk zu Werk. In San Casciano sind sie wenig plastisch und flachen die Körperformen ab; in den Beinpartien verlaufen die Falten horizontal, und zur Trennung der Unterschenkel voneinander werden zwei Rohrfalten vertikal eingesetzt. Die Obergewänder sind ebenfalls in feine, dicht aneinanderliegende Falten gegliedert und von einem Wellensaum dekoriert. Mehr Bewegung erzielt Biduinus auf dem Türsturz der Sammlung Mazzarosa, indem er zwischen den Falten öfters größere glatte Partien einsetzt. Die Faltenausrichtung wird dort außerdem variiert, so daß der Eindruck einer zentrifugalen Anordnung um einen glatten Kreis oder Halbkreis in Hüfthöhe erweckt wird. Dadurch werden die einzelnen Gliedmaßen betont, was aber auch die Figuren unstabiler erscheinen läßt. Auf dem Seitentürsturz von San Salvatore ist die plastische Ausbildung der Stoffpartien noch ausgeprägter. Bei den Assistenzfiguren des Nikolaus umhüllen die Gewänder die Körperformen, ohne sie zu erschlagen; der Stoffcharakter des Gewands wird durch gebauschte, jedoch faltenfreie Partien erzielt.

Für die Charakterisierung vom Stil des Biduinus bei Tierdarstellungen bieten sich hauptsächlich die Nebentürstürze von San Casciano<sup>95</sup> an. Kompositorisch werden dort die Bildelemente zur gänzlichen Ausschöpfung des Raums miteinander kombiniert. Dies schließt ein, daß die Tiere übereinander hocken und im Körperkontakt zueinander stehen. Die Plastizität der Formen wird - in den Grenzen des Hochreliefs - durch eine akkurate Wölbung der Tierkörper erzielt, welche sich damit vom Hintergrund deutlich abgrenzen. Eine unterschiedliche Behandlung der Felle dient zur Hervorhebung der Tiergattungsvarietät. Der Löwe, der Hirsch, die Hunde und die Greifen weisen teilweise oder gänzlich glatt belassene Oberflächen auf, die Bären und die Widder besitzen ein Fell aus breiten, spitzen, in sich dreimal unterteilten, präzise voneinander abgegrenzten Haarsträhnen, bei den Drachen sind Schuppen und Federn einzeln gezeichnet, reliefiert und durch feine Ritzungen intern gegliedert, das Fell der Sau ist schließlich durch in regelmäßigen Abständen liegende Skalpellschläge gestaltet worden.

Der Portalarchitrav aus San Leonardo al Frigido, heute in The Cloisters von New York, zeigt eine so starke motivische und stilistische Verwandtschaft mit den Türstürzen von Biduinus am Hauptportal von San Casciano und in der Sammlung Mazzarosa, daß er ebenfalls als ein Werk dieses Meisters gelten kann<sup>96</sup>. Stilistisch am nächsten ist er dem Türsturz von San Casciano vor allem wegen der Ge-

<sup>93</sup> Archivio di Stato Lucca, San Ponziano, 1181 febbraio 27, zuerst veröffentlicht bei GUIDI 1919 S. 51, Nr. 2.

<sup>94</sup> Vgl. TIGLER 1987-88 S. 329 Anm. 1.

<sup>95</sup> Vgl. Kat.-Nr. 29 e, f.

<sup>96</sup> Vgl. Kat.-Nr. 16: Zuschreibung und Datierung.

staltung der Apostelköpfe und der Gewänder. Schließlich scheint die Hinzufügung des heiligen Leonhard in die Prozession der Apostel einen typischen Kunstgriff von Biduinus offenzulegen. Auch beim Türsturz der Sammlung Mazzarosa wurde der Erzengel Michael als Kirchenpatron in die Türsturzkombination eingebunden.

Auch das Relief auf der Fassade von Santi Maria Assunta e Iacopo in Lammari kann zu den Werken des Biduinus gezählt werden. Die schreitende Position, die eng gefalteten Gewänder sowie die Köpfe der Figuren mit kräftigen Kiefern und kleinen Mündern lassen eine solche Zuschreibung zu<sup>97</sup>. Das Vorscheinen von vielen Partien des glatten Hintergrunds findet sich auf dem signierten Architrav von San Salvatore wieder.

Der Monatszyklus und die Apostelfiguren auf dem kuppelartigen Aufsatz des Brunnens in San Frediano in Lucca entsprechen der Formsprache des Biduinus insofern, daß man auch dort die nunmehr bekannte enge Faltenführung mit Wellensäumen und doppelten Rohrfalten zwischen den schreitenden Unterschenkeln wiederfindet<sup>98</sup>. Bei den Figuren mit knielangem Gewand bauscht sich dieses faltenreich über Gesäß und Oberschenkeln so, wie es auch bei den Hirten auf dem linken Architrav von San Casciano a Settimo der Fall ist<sup>99</sup>.

Auf dem Pisaner Domareal hinterließ Biduinus verschiedene Werke. In den Tieren auf den Reliefs am Campanile<sup>100</sup> erkennt man die Formen und die Darstellungsmittel, die auch auf den Türstürzen der Nebenportale von San Casciano erscheinen: Die Figuren erheben sich nur leicht vom Hintergrund, nehmen ähnliche Posen ein, die Gestaltung ihrer Oberflächen erfolgt mit der gleichen Feingliedrigkeit und Sorgfältigkeit. Fremd im Vergleich mit San Casciano erscheint hingegen die Isolation der Tiere, die sich nur in einem Fall berühren und sonst durch große, glatt belassene Hintergrundsabstände voneinander getrennt werden. Diese Großzügigkeit im Hervortreten des Hintergrundes verweist auf das ähnliche Verhältnis zwischen diesem und den Figuren auf dem Südflankentürsturz von San Salvatore in Mustiolo in Lucca und auf dem Fassadenrelief von Lammari. Die Fragmente des Affenkapitells<sup>101</sup>, ebenfalls aus dem Pisaner Campanile, evozieren die Gestalten auf dem linken Kapitell des Portals aus San Leonardo al Frigido<sup>102</sup>.

Auf der Domfassade in Pisa kann zunächst der Erzengel aus der Giebelspitze der Produktion des Biduinus zugerechnet werden<sup>103</sup>. Sein spitzes Kinn sowie die weit geöffneten Augen bei beiden Skulpturen, welche dicht unter den Augenbrauen liegen und eine ausgeprägte obere Lidfalte aufweisen, deuten dezidiert auf die Apostel der Türstürze von Biduinus hin. Beim Tierfries der Pisaner Domfassade kann aufgrund der motivischen und stilistischen Nähe an den Nebenarchitraven von San Casciano a Settimo und an den Tierfriesen des Campanile eine Beteiligung von Biduinus angenommen werden<sup>104</sup>.

Wenn all das die Produktion von Biduinus und seiner Werkstatt darstellt, so gibt es auch eine Gruppe von Kunstwerken, die man nicht Biduinus zuschreibt, die jedoch unter seinem Einfluß entstanden sind und die Einschätzung beweisen, die dieser Künstler unter den heranwachsenden Kollegen genoß.

Auffallendstes Beispiel ist der Türsturz an der Nordflanke des Doms zu Barga<sup>105</sup>, dessen mittlerer Teil eine annähernde Kopie des Architravs am rechten Nebenportal von San Salvatore<sup>106</sup> ist. Man hat in Barga mit einem Bildhauer zu tun, der nicht die Erfahrung und die Fähigkeiten von Biduinus besitzt, ihn aber als Vorbild betrachtet. Das Ergebnis seiner Arbeit ist ein sehr abgeflachtes Relief, das

<sup>97</sup> Vgl. Kat.-Nr. 9: Zuschreibung und Datierung.

<sup>98</sup> Vgl. Kat.-Nr. 14: Zuschreibung und Datierung.

<sup>99</sup> Die Tätigkeit von Biduinus am Brunnen von San Frediano kann im Zusammenhang mit der seiner Arbeit für San Salvatore in Mustiolo gesehen werden, da diese beiden lucchesischen Kirchen in einem Abhängigkeitsverhältnis standen: San Salvatore war im Jahr 1140 durch Papst Innozenz II. den Kanonikern von San Frediano übergeben worden (vgl. NANNI 1948 S. 139; PUCCINELLI 1959 S. 118; GEHRT 1984 S. 48).

<sup>100</sup> Vgl. Kat.-Nr. 23 a, b.

<sup>101</sup> Vgl. Kat.-Nr. 4.

<sup>102</sup> Vgl. Kat.-Nr. 16 c.

<sup>103</sup> Vgl. Kat.-Nr. 18 d: Zuschreibung und Datierung.

<sup>104</sup> Vgl. Kat.-Nr. 21 d: Zuschreibung und Datierung..

<sup>105</sup> Vgl. Kat.-Nr. 3 f.

<sup>106</sup> Vgl. Kat.-Nr. 15 a.

kalligraphisch die Formen des Biduinus nachzeichnet, allerdings mit einem großen ikonographischen Übertragungsfehler. Das Relief in San Salvatore stellt in drei Episoden die Befreiung des Adeodatus von den Hagarenern durch den heiligen Nikolaus dar. Adeodatus, der den heidnischen König und seine Bankettgesellschaft bedient, wird durch Nikolaus an einem Haarschopf gepackt, zu seiner Mutter gebracht und bedient schließlich einen Tisch bei sich zu Hause. In Barga sitzt an beiden Tischen jeweils ein König, wodurch der Geschichte des Adeodatus widersprochen wird<sup>107</sup>.

Auf dem Türsturz des Seitenportals von San Michele in Lucca, demjenigen des Hauptportals des Doms zu Barga<sup>108</sup> sowie dem Dachgesims von Sant'Iacopo in Altopascio<sup>109</sup> befindet sich das Motiv einer in großen Kreisen angelegten Ranke, die am linken Ende von einem Menschen mittels einer Sichel angeschnitten wird. Diese Gestalten tragen ein knielanges Gewand, welches die Unterschenkel in schreitender Pose sichtbar werden läßt. Auch wenn in eine andere Komposition einbezogen, so tragen auch beide Hirten auf dem linken Türsturz von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo ein kurzes Gewand; außerdem stellen sie ebenfalls das rechte Bein vor das linke in der Bewegung eines gehenden Menschen. Bei der Übereinstimmung im Motiv ist bei den erwähnten Reliefs in San Michele, Barga und Altopascio eine unterschiedliche Ausführung festzustellen. In Lucca bemerkt man einen leichten Gegensatz zwischen dem über dem Gesäß dick gebauschten Gewand und den dünnen Unterschenkeln sowie zwischen dem langen Oberkörper mit ausgeprägtem Bauch und den kurzen Beinen. Diese Unstimmigkeiten in den Proportionen sind aber auch bei den Figuren unter der linken Architektur des Südflankentürsturzes von San Salvatore in Mustiolo in Lucca zu verzeichnen. In Barga und Altopascio entfernen sich hingegen die Reliefs von der Machart des Biduinus sehr, da sie sehr flach sind und dadurch wie gezeichnet und nicht wie modelliert wirken.

Zeugnisse des Einflusses von Biduinus stellen auch die Skulpturen aus San Michele in Gropoli dar. Die große vollplastische Figur des Erzengels Michael<sup>110</sup> fügt sich zusammen mit der Giebelfigur und dem Büstenfragment in Sant'Iacopo in Altopascio<sup>111</sup> in die Reihe der Nachfolge des Erzengels aus der Spitze des Pisaner Domgiebels. Sein Blick ist genauso hieratisch wie derjenige jener anderen Figuren, zwischen den Unterschenkeln verlaufen zwei Rohrfalten, so wie es bei Biduinus oft der Fall ist. Auf der Kanzel von Gropoli<sup>112</sup> erkennt man die Einflüsse dieses Künstlers vor allem in den stehenden Figuren des Zacharias bei der Heimsuchung und des Joseph bei der Flucht nach Ägypten. Beide Figuren weisen die bekannte schreitende Beinposition auf, Joseph erinnert mit seinem spitzen Kinnbart und den spitzen Haarsträhnen auf der Stirn außerdem an die Apostel auf den Türstürzen des erwähnten Meisters. Sein Gewand entwickelt sich schließlich wie dasjenige der Apostelfiguren auf dem Hauptportalarchitrav in San Casciano in horizontalen Falten über den Unterschenkeln - durch zwei Rohrfalten getrennt - und in Wellenfalten am Saum des Obergewands. Das Interessante an der Kanzel von Gropoli ist es, daß auch andere stilistische Einflüsse in ihren Darstellungen bemerkbar werden, denn bei den weiblichen Figuren sind auch Gestaltungselemente zu finden, wie die Profilverlängerungen und die Umhüllung der Frauen in langen Gewändern, welche auch für Guilielmus und Enrigus typisch sind. Das späte Entstehungsdatum der Kanzel (1193)<sup>113</sup> hat sehr wahrscheinlich ihrem Bildhauer ermöglicht, die Produktion seiner Vorgänger zu erleben und zu verinnerlichen, um dann verschiedene Anregungen zu einem eigenen Stil zu kombinieren.

Der Pistoieser Raum scheint in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts eine gewisse Begünstigung für die Vermischung unterschiedlicher Stilelemente angeboten zu haben, denn auch der Türsturz von San Bartolomeo in Pistoia zeigt verschiedene Handschriften, die es schwierig machen, seinen Bildhauer zu bestimmen<sup>114</sup>. Es finden sich dort auch Gestaltungsprinzipien, die man bei Biduinus kennengelernt hat, wie die schreitende Beinstellung (bei den Engeln sowie Bartholomäus und Thomas, beiden Aposteln links von Christus) und den spitzen Kinnbart (bei Thomas und Christus).

<sup>107</sup> Zur Nikolauslegende vgl. KRETZENBACHER 1983 S. 68-71.

<sup>108</sup> Vgl. Kat.-Nr. 3 a.

<sup>109</sup> Vgl. Kat.-Nr. 1 g.

<sup>110</sup> Vgl. Kat.-Nr. 8.

<sup>111</sup> Vgl. Kat.-Nr. 1 a, 2.

<sup>112</sup> Vgl. Kat.-Nr. 7.

<sup>113</sup> Vgl. Kat.-Nr. 7: Zuschreibung und Datierung.

<sup>114</sup> Vgl. Kat.-Nr. 24: Zuschreibung und Datierung.

### c. Die künstlerische Entwicklung

Die zum Oeuvre des Biduinus gehörigen Werke bezeugen diesen Bildhauer an verschiedenen Orten in der nordwestlichen Toskana: Pisa, Lucca, San Casciano a Settimo, San Leonardo al Frigido, Lammari. Die Präsenz von Biduinus in Lucca wird außerdem durch die bereits erwähnte Unterschrift als Vertragszeuge bestätigt<sup>115</sup>. Nur zwei all dieser Aufenthaltsorte können mit überlieferten Jahreszahlen in Verbindung gebracht werden: Der Hauptportaltürsturz der Pfarrkirche von San Casciano ist mit der Jahreszahl 1180 versehen, der Luccheser Kaufvertrag wurde am 27. Februar des darauffolgenden Jahres gezeichnet.

Von diesen geographischen und zeitlichen Eckdaten angeregt, hat die neuere Forschung sich bemüht, ein Entwicklungsmodell für Biduinus zu rekonstruieren. Auch wenn mit unterschiedlichen Lösungen entsprechen alle bis jetzt formulierten Deutungsansätze vom Werdegang dieses Künstlers einem linearen Schema. In diesem hat man versucht, die Werke von Biduinus in eine zeitliche Reihenfolge zu bringen, welche die geographischen Bewegungen des Künstlers von einem Ort zum anderen erklären, ohne jedoch eventuelle Kehrtwendungen für möglich zu halten. In dieser Diskussion hat die Entscheidung für den Ort der stilistischen Herkunft und der Ausbildung des Biduinus (Pisa oder Lucca) eine besondere Rolle gespielt. Zunächst wurde behauptet, daß Biduinus sich als Künstler in Lucca ausgebildet habe, um dann nach Pisa zu gehen, wo er als reife künstlerische Persönlichkeit der Werkstatt des Guilielmus begegnet sein soll<sup>116</sup>. Genau in die entgegengesetzte Richtung geht die Einschätzung, Biduinus habe sich in der Werkstatt des Guilielmus ausgebildet, um dann im lucchesischen Bereich als eigenständiger Künstler tätig zu werden<sup>117</sup>. Bei dieser letzten These werden die überlieferten Jahreszahlen 1180 (San Casciano bei Pisa) und 1181 (Lucca) als Zeitangabe für den vermuteten Standortwechsel von Biduinus angenommen<sup>118</sup>. Es ist jedoch nicht zwingend, diese Jahreszahlen als Beleg einer Zäsur zu verstehen, die Biduinus zwischen Pisa und Lucca als zwei getrennten künstlerischen Bereichen gezogen haben soll.

Die Tatsache, daß Biduinus im Februar 1181 in Lucca ein Dokument als Zeuge unterschrieb, scheint hingegen dafür zu stehen, daß er dort zu jenem Zeitpunkt schon eine bekannte Persönlichkeit war. Dies widerspricht der Vorstellung, daß dieser Bildhauer bis 1180 sich ausschließlich in Pisa und Umgebung aufgehalten habe, ohne jemals in Lucca gewesen zu sein. Abgesehen von der geographischen Nähe beider Städte, hat sich Biduinus ohnehin als ein sehr mobiler Künstler gezeigt, da er nicht nur in großen Zentren tätig gewesen ist, sondern auch in kleineren Ortschaften wie San Casciano a Settimo, Lammari und San Leonardo al Frigido seine künstlerischen Zeugnisse hinterlassen hat. Die räumliche Verteilung der Werke dieses Bildhauers und derjenigen, die unter seinem Einfluß entstanden, in einem groß angelegten Gebiet in der nordwestlichen Toskana spricht ferner dafür, daß Biduinus diesen geographischen Raum als ein einziges großes Tätigkeitsfeld auffaßte, in dem er sich frei bewegen konnte, ohne unbedingt eine einzige lineare Bewegungsrichtung zu verfolgen.

Auch stilistisch läßt sich die Entwicklung von Biduinus schwer in eine Linie hineinpressen. Die Zwietracht zwischen denjenigen Forschern, die es versucht haben, und die daraus resultierenden, gegensätzlichen Vorschläge stellen ein indirektes Indiz dafür dar<sup>119</sup>.

<sup>115</sup> Vgl. Abschnitt IV. 1. a.

<sup>116</sup> Zu dieser Meinung vgl. BARACCHINI U. A. 1978 S. 21; BARACCHINI U. A. 1982 S. 297-300; BARACCHINI/FILIERI 1992 GUGLIELMO S. 119.

<sup>117</sup> Vgl. TESTI CRISTIANI 1988 S. 75; MILONE 1989-90 S. 281-286. Die neuere deutsche Forschung hat sich zu dieser Problematik nicht geäußert. Sie hat sich darauf beschränkt zu behaupten, daß Biduinus aus der Toskana stamme (vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 160). Damit wurde indirekt die in der älteren Forschung erörterte Frage nach dem Geburtsort des Biduinus wieder aufgegriffen. Ausgehend von seinem Namen, der zu seiner Zeit in der Toskana nicht üblich gewesen sei, nimmt man Bidogno, im Tessarete-Tal, oberhalb von Lugano, als seinen Herkunftsort an (vgl. MERZARIO 1893 I S. 197; GÓMEZ-MORENO 1964-65 S. 356; GIORGI 1976 S. 19 Anm. 7).

Es muß präzisiert werden, daß die geographische und stilistische Herkunft von Biduinus zwei voneinander zu trennende Probleme darstellen. Ein fester Anhaltspunkt bezüglich der Persönlichkeit dieses Bildhauers ist sicherlich die stilistische Zugehörigkeit zur Toskana der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts und die Mitprägung ihrer künstlerischen Landschaft. Die Frage der geographischen Herkunft muß hingegen offenbleiben, da nur der Name kein zuverlässiger Hinweis für die Feststellung des Geburtsortes des Künstlers ist.

<sup>118</sup> Vgl. MILONE 1989-90 S. 283-284.

<sup>119</sup> Vgl. auch Kat.-Nr. 16: Zuschreibung und Datierung.

Eine mit der umstrittenen Chronologie der Produktion von Biduinus verknottete Frage ist diejenige der zeitlichen Reihenfolge der drei Türstürze mit dem Einzug Christi in Jerusalem, jeweils in San Casciano a Settimo, in der Sammlung Mazzarosa in Lucca und in The Cloisters von New York. Daß Biduinus nur ein Werk, den Architrav von San Casciano, datiert hat, erschwert sicherlich das Herstellen einer chronologischen Folge der Werke dieses Bildhauers. Was die größten Schwierigkeiten bereitet, scheint jedoch die Eigenschaft des Biduinus zu sein, sich auch stilistisch einem linearen Entwicklungsschema zu entziehen. Der Kern dieses Problems läßt sich in konzentrierter Form am signierten Architrav von San Salvatore in Mustiolo in Lucca wahrnehmen. Die dortige Darstellung des Bades des neugeborenen Nikolaus zwischen zwei Ammen und mit flankierenden Architekturen zeigt exemplarisch auf einer einzigen Arbeit verschiedene stilistische Mittel, deren sich Biduinus und seine Werkstatt gleichzeitig bedienen konnten. Die Figuren unter den Architekturen tragen dicke, eng gefaltete Gewänder; die Ammen zeigen bauschige, jedoch sehr faltenarme Kleider; Nikolaus ist nackt dargestellt worden. Ein Bildhauer, der in einem einzigen Werk die menschliche Figur in dreierlei Arten wiedergeben kann, muß experimentierfreudig sein. Die Veränderungen seiner Handschrift von Werk zu Werk dürfen demnach nicht in eine strenge, immer weiterschreitende, eingleisige Entwicklung hineingezwungen werden. Man muß hingegen mit Versuchen, die später aufgegeben werden, sowie mit alten Impulsen rechnen, die, erst nachdem neuere nachgeklungen sind, eine Wiederverwendung erfahren können.

Statt den stilistischen Werdegang des Biduinus als eine kontinuierliche Linie aufzufassen, die aus verschiedenen Segmenten besteht, welche als Phasen eines immer in eine Richtung strebenden Prozesses aneinander anschließen, müßte man sich die künstlerische Entwicklung dieses Bildhauers als verschiedene Fäden verbildlicht vorstellen, die miteinander - auch wenn nicht alle gleichzeitig mit allen - verknottet sind und aus denen einige vorzeitig enden und andere später dazukommen.

## 2. Der wiederholte Einzug Christi in Jerusalem

### a. Die Grundkomposition und ihre Varianten

Biduinus stellt nicht nur wegen der vierfachen schriftlichen Überlieferung seines Namens eine Ausnahme in der mittelalterlichen Kunstgeschichte dar, sondern auch wegen der Wiederholung eines ikonographischen Themas, des Einzugs Christi in Jerusalem, in drei seiner wichtigsten Werke, auf dem Türsturz in der Sammlung Mazzarosa<sup>120</sup>, auf demjenigen des Hauptportals von Santi Ippolito e Casiano in San Casciano a Settimo<sup>121</sup> und auf dem des Portals aus San Leonardo al Frigido<sup>122</sup>.

Die drei Türstürze weisen einige gemeinsame Merkmale ikonographischer und kompositorischer Art auf. Die Figuren nehmen die gesamte Höhe des Reliefs ein, dessen Leserichtung von links nach rechts geht, da die Figurenprozession, die aus Christus auf einem Esel und den Aposteln besteht, in diese Richtung schreitet. Alle Figuren schauen mit einer, auf dem Architrav der Sammlung Mazzarosa zwei Ausnahmen nach rechts. Die Apostel sind mit Tunica und Pallium bekleidet und tragen Palmzweige. Petrus ist durch das Schlüsselattribut deutlich erkennbar. Am rechten Rand aller drei Architrave steht jeweils ein Baum, auf den Kinder heraufgeklettert sind. Gewänder werden vor dem Esel ausgebreitet.

Die ikonographischen und kompositorischen Varianten, die die drei Türstürze voneinander unterscheiden, sind sowohl innerhalb der Figurenprozession als auch in der Hinzufügung von zusätzlichen Motiven festzustellen.

Die Dichte der Figuren im prozessionsähnlichen Einzug ist auf den Architraven unterschiedlich, je nach dem, wie ausgedehnt in der Breite die Komposition ist. Am dichtesten aneinander gereiht und mit drei Aposteln in einer hinteren Reihe sind die Figuren auf dem Türsturz aus San Leonardo angeordnet. Auf dem Türsturz der Sammlung Mazzarosa sind die Abstände zwischen den Aposteln im Vorder-

<sup>120</sup> Vgl. Kat.-Nr. 12.

<sup>121</sup> Vgl. Kat.-Nr. 29 a.

<sup>122</sup> Vgl. Kat.-Nr. 16 a.

grund größer, dafür stehen vier von ihnen in der hinteren Reihe. Die am wenigsten gedrängte Komposition ist diejenige in San Casciano.

Die Verteilung der Apostel vor und nach Christus unterscheidet sich insofern, daß auf dem Türsturz der Sammlung Mazzarosa Christus die Prozession anführt, auf demjenigen aus San Leonardo ein Apostel an der Seite des Esels läuft und ihn zieht, in San Casciano zwei Apostel vor Christus gehen.

Auf dem Türsturz der Sammlung Mazzarosa und auf demjenigen aus San Leonardo tragen die Apostel neben den Palmen zusätzliche Attribute, nämlich Bücher und Schriftrollen. Einer hält in seinen Händen ein rundes Gefäß.

Der Esel variiert auch. In San Casciano hat er als Sattel ein langärmeliges Kleid auf dem Rücken, ganz nach der Überlieferung der kanonisierten Evangelien<sup>123</sup>. Auf dem Architrav aus San Leonardo erscheint das im Matthäus-Evangelium erwähnte Fohlen<sup>124</sup>, das somit das Reittier Christi als Eselin spezifiziert.

Der Einzug in San Casciano erfährt schließlich eine Einbettung in landschaftliche Elemente. Dazu gehören das Laub auf dem Boden, auf dem die Prozession läuft, der Baum in der Mitte des Türsturzes und die Stadtkulisse ganz rechts.

Hinsichtlich der Motive, welche dem Einzug in Jerusalem hinzugefügt worden sind, ist der Türsturz aus San Leonardo am sparsamsten. Man muß bei dieser Feststellung jedoch berücksichtigen, daß der heutige Türsturz deutliche Hinweise einer Verkürzung in der Breite zeigt, da die seitlichen Rahmenleisten nicht vorhanden sind und die erste Figur links und der Baum am rechten Ende zum Teil abgeschnitten worden sind. Man kann deshalb nicht mit absoluter Sicherheit ausschließen, daß weitere Motive ursprünglich auf dem Architrav dargestellt waren. Die einzige, heute noch vorhandene ikonographische Hinzufügung besteht aus der kleinen gebückten Figur des heiligen Leonhard, der sich in Mönchskutte und mit Stock am Ende der Prozession zu den Aposteln gesellt.

Demselben Prinzip der Darstellung des Kirchenpatrons scheint auch der Türsturz der Sammlung Mazzarosa zu folgen, wenn man annehmen kann, daß er entweder aus Sant'Angelo in Campo bei Lucca oder aus San Micheletto in Lucca stammt<sup>125</sup>, denn der Erzengel Michael ist im Kampf mit dem Drachen am linken Türsturzende dargestellt worden. Im Unterschied zur Figur des heiligen Leonhard in San Leonardo erscheint der Erzengel auf dem Architrav der Sammlung Mazzarosa isoliert vom restlichen Geschehen: Er berührt nicht die Prozession und ist außerdem nach links gewandt, während die anderen Figuren mit zwei einzigen Ausnahmen nach rechts schauen.

Bei San Casciano werden viele Motive miteinander kombiniert. Zwischen Petrus, der die Prozession anführt, und dem Baum befindet sich eine Figur, die ein aufgeschlagenes Buch in den Händen hält<sup>126</sup>. Im selben Spiegel, links vom Einzug in Jerusalem erscheint die Auferweckung des Lazarus. Maria und Martha knien zu den Füßen Christi, der einer torartigen Architektur mit Türmchen - von drei Menschen besetzt - den Rücken wendet. Lazarus steht in seinem Sarkophag aufrecht und wird von einem Engel und einem Mann von seinen Bandagen befreit. Eine weitere dieser Szene zugehörige Figur zeigt zu Lazarus hin und bedeckt sich mit einer Hand das Gesicht. Die Architektur hinter Christus findet ihr Pendant in derjenigen am rechten Türsturzende, in der ebenfalls mehrere Figuren Platz finden. Ganz links einzeln eingerahmt ist schließlich eine rätselhafte Szene zu sehen, vielleicht eine Darstellung des Kirchenpatrons Kassian. Dieser erlitt den Tod als Lehrer, indem er von seinen Schülern erstochen wurde<sup>127</sup>. Verschiedene Bildelemente sprechen für die Identifizierung dieses Heiligen auf dem Türsturz von San Casciano a Settimo. Seine kurze Haartracht und der fehlende Nimbus unterscheiden ihn von Christus, der die Hauptfigur der übrigen Darstellungen ist. Seine beiden Assistenzfiguren sind Jugendliche, von denen der untere ein Buch in den Händen hält<sup>128</sup>. Damit wäre das bereits

<sup>123</sup> Vgl. Mt 21,7; Mk 11,7; Lk 19,35.

<sup>124</sup> Vgl. Mt 21,2 und 21,6.

<sup>125</sup> Vgl. Kat.-Nr. 12: Standort- und Funktionsveränderungen.

<sup>126</sup> An dieser Stelle verläuft auf dem Türsturz ein tiefer Riß, welcher eine weitere Identifizierung dieser Figur erschwert.

<sup>127</sup> Vgl. Bs III Sp. 911; LCI VII Sp. 285.

<sup>128</sup> Dieses Buch, der angesprochene Unterschied zwischen der Hauptfigur dieser Szene und Christus sowie die Tatsache, daß beide Begleitfiguren deutlich geöffnete Augen zeigen, sind Indizien, die gegen eine Deutung der Darstellung als eine Blindenheilung sprechen (zu dieser Interpretation vgl. CRICHTON 1954 S. 102; BARACCHINI U. A. 1982 S. 298; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 151-152). Wenn die Identifizierung von Kassian auf dem Türsturz in San Casciano zweifellos bestätigt

angesprochene Merkmal der Einzugsstürze des Biduinus bestätigt, bei jedem Werk den Schutzheiligen der betreffenden Kirche darzustellen<sup>129</sup>.

## b. Die Skulpturenensembles

Der Türsturz in der Sammlung Mazzarosa<sup>130</sup> ist unter den Architraven des Biduinus mit dem Einzug in Jerusalem der einzige, der wegen seines erratischen Zustands ohne jeglichen skulpturalen Kontext geblieben zu sein scheint. Die Kirche von Sant'Angelo in Campo, aus der er vermutet wurde, existiert nicht mehr, und keine anderen Skulpturen sind aus ihr erhalten. Wenn der Architrav jedoch aus der Fassade von San Michele in Lucca stammt, so war er an seinem ursprünglichen Standort vom bereits erwähnten skulptierten Kreisrangentürsturz auf der Nordflanke der Kirche begleitet<sup>131</sup>.

Außer dem in The Cloisters aufbewahrten Portal sind aus San Leonardo al Frigido<sup>132</sup> keine weiteren Skulpturen bekannt. Das Portal bietet aber bereits als solches eine reiche skulpturale Ausstattung, und der Türsturz ist dort in eine an ikonographischen Motiven reiche Struktur eingegliedert worden. Von der kleinen Figur des heiligen Leonhard auf dem Architrav löst sich die erste Querverbindung innerhalb des Portals zur Darstellung desselben Heiligen auf dem rechten Pfosten hin. Leonhard erscheint dort erneut mit Mönchskutte. Sein Abtstab hat einen auffallenden Schneckenabschluß. Die Besonderheit dieser Figur besteht darin, daß sie einen an Hand- und Fußgelenken gefesselten Mann in ihren Händen festhält. Diese Darstellung weist wohl auf das Gefangenenpatronat hin, das der heilige Leonhard innehat<sup>133</sup>. Das Motiv des Gebundenseins, diesmal in einem negativ konnotierten Kontext, ist auch auf dem linken Kapitell wiederzufinden, auf dessen Ecken affenähnliche Gestalten mit Doppelkörper einen Ring an der Taille tragen<sup>134</sup>. Auf dem anderen Kapitell wiederholen sich diese Wesen allerdings ohne Ringe, dafür aber mit einem Drachen, der eine der Bestien ins Ohr beißt<sup>135</sup>. Neben diesen apotropäischen Darstellungen bietet das Portal aus San Leonardo auf dem linken Pfosten zwei neutestamentliche Episoden, Verkündigung und Heimsuchung, beide als Anfangsszenen von christologischen Zyklen in der toskanischen Plastik des 12. Jahrhunderts sehr beliebt<sup>136</sup>. Auf dem Portal aus San Leonardo stehen diese Darstellungen thematisch gesehen jedoch isoliert da. Vielleicht sind sie als Versinnbildlichung der Inkarnation Christi und somit als Voraussetzung seines öffentlichen Lebens und seines Einzugs in Jerusalem gemeint. Die Pfostensockel sind wegen der Verwitterung leider nicht mehr deutlich entzifferbar und somit schlecht in Beziehung zum Türsturz zu setzen. Eine Besonderheit sei trotzdem hervorgehoben, nämlich die Präsenz eines Gebildes auf dem linken Sockel, das die Form einer Muschel hat.

In San Casciano a Settimo ist der Türsturz in einen größeren Skulpturenkontext eingebettet worden, welcher sich auf die gesamte Fassade erstreckt<sup>137</sup>. Wegen ihrer Lage über allen drei Eingängen und ihrer aufwendigen Anfertigung stehen die skulptierten Türstürze im Mittelpunkt dieser Fassadengestal-

---

werden könnte, bedeutete dies eine sehr frühe Erscheinung der Lehrerikonographie dieses Heiligen, welche bisher erst aus dem 14. Jahrhundert bekannt ist (vgl. Bs III Sp. 912; LCI VII Sp. 285).

<sup>129</sup> Vgl. Abschnitt IV. 1. b.

<sup>130</sup> Vgl. Kat.-Nr. 12.

<sup>131</sup> Zu den Herkunftshypothesen des Architravs in der Sammlung Mazzarosa vgl. Kat.-Nr. 12: Standort- und Funktionsveränderungen.

<sup>132</sup> Vgl. Kat.-Nr. 16.

<sup>133</sup> Vgl. KUNSTLE 1926 S. 402-404; REAU II,2 S. 800; Bs VII Sp. 1201; LCI VII Sp. 395; KÖSTER 1983 S. 23.

<sup>134</sup> Dieser Ring ist nicht weiter spezifiziert. Das gesamte Kapitell steht aber dem Affenkapitell aus dem Pisaner Campanile sehr nahe. Dort ist es sehr deutlich, daß die Ringe zur Befestigung der Wesen dienen, da sie an einer Kette hängen, die vom Schnabel eines Greifen festgehalten wird.

<sup>135</sup> Auf diesem Kapitell fügt der rechte Affe eine Vorderpfote zum Maul, so wie es sehr wahrscheinlich auch auf dem Kapitell aus dem Pisaner Campanile ursprünglich der Fall war. Bei den anderen Wesen sind die Vorderpfoten abgefallen, und man kann nicht mehr mit Sicherheit sagen, ob auch bei ihnen das gleiche Kompositionsschema einst vorhanden war. Zu den negativen Merkmalen des Affen, des Gefesseltheits und des Zum-Mund-Greifens vgl. Abschnitt II. 4. c.

<sup>136</sup> Vgl. die ehemalige Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5 a), die Kanzel von San Michele in Gropoli (Kat.-Nr. 7), die Kanzelreste in der Domkrypta von Pistoia (Kat.-Nr. 26 b), die Kapitelle von Sant'Andrea in Pistoia (Kat.-Nr. 27 b, c), die Domkanzel in Volterra (Kat.-Nr. 30).

<sup>137</sup> Vgl. Kat.-Nr. 29.

tung. Der Zusammenhang des Hauptportalarchitravs mit den Nebenportaltürstürzen und den übrigen Fassadenskulpturen gestaltet sich weder durch punktuelle motivische Querverbindungen, noch weil die Skulpturen in einer erzählerischen Reihenfolge stehen. Der mittlere Architrav ist mit der Auferweckung des Lazarus und dem Einzug in Jerusalem die einzige Skulptur mit einem direkten biblischen Bezug, während die anderen Stücke sich eher im Bereich des Apotropäischen und des Phantastischen ansiedeln. Die seitlichen Architrave bleiben in dieser Hinsicht schwer deutbar. Auf dem linken ist den Hirten eine Herde Tiere beigegeben, die allem anderen als friedlichen Lämmern gleichkommen. Man meint hier eine kompliziertere und kompaktere Darstellung des Motivs wiederzufinden, das auch auf den Nebenarchivolten von Sant'Andrea in Pistoia auftritt<sup>138</sup>. Diese Komplexität äußert sich in den außergewöhnlichen Posen der Tiere<sup>139</sup> und in der Verfremdung und Zuspitzung von bekannten Mustern. Die Hirten, die statt Lämmern kleine Bären tragen, widersprechen der gewöhnlichen ikonographischen Erwartung, die man mit diesen Figuren verbindet, und leiten in die phantastische Welt der ihnen beigegebenen Tierherde über. Bei dieser ist ein besonderer Akzent auf die Weiblichkeit einiger Tiere gesetzt. Das verwendete Darstellungsmittel dafür besteht in der Betonung der Euter bei der Sau, bei der sie stark ausgeprägt sind, und bei der Bärin, die einen Kleinen säugt<sup>140</sup>. Für den rechten Nebentürsturz lassen sich keine Besonderheiten hervorheben. Im Vergleich mit dem anderen Architrav überraschen hier die großen Dimensionen und die statischen Posen der Greifen und des Bären<sup>141</sup>. In der Gruppe der vollplastischen Tiere am Hauptportal und an den Fassadenkanten sondert sich der Ochse von den Löwen mit Beute ab. Abgesehen vom Gattungsunterschied nimmt er eine Sonderstellung ein, weil er an eins der Evangelistensymbole erinnert. Da er aber weder ein Buch noch Flügel trägt, bleibt das nur eine thematische Assoziation. Bei den Löwen mit Beute lassen sich hingegen interessante Beobachtungen machen. Es ist insbesondere die menschliche Beute, die wegen ihrer Charakterisierung und ihrer durchdachten Posen die Aufmerksamkeit fängt. Eindeutig hat man mit zwei Sorten von Beute zu tun, zweimal mit dem Typ des nackten Mannes, mit dicken Locken und Lippen sowie breiter Nase, welcher von den Löwenpfoten festgehalten wird (an der linken Fassadenkante und rechts über dem Hauptportal, einmal mit einem Bärtigen in langem Gewand, der nicht direkt vom Löwen angegriffen wird, sondern unter ihm kauert. Bei beiden ersten hat man mit einer Kampfsituation zu tun, deren Zuspitzung an der linken Fassadenkante mit dem Stechen des Löwen durch sein Opfer erreicht wird.

### c. Angebot und Nachfrage

Neben Guilielmus stellt Biduinus den zweiten Pol dar, nach dem sich die Skulptur der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in der nordwestlichen Toskana orientierte. Grundlegende Unterschiede charakterisieren die Tätigkeit beider Künstler.

<sup>138</sup> Vgl. Kat.-Nr. 27 j, k.

<sup>139</sup> Auf der Kanzel der Kathedrale zu Troia (laut Inschrift im Jahre 1169 geschaffen - vgl. dazu auch SCHÄFER-SCHUCHARDT 1972 S. 27) ist ein Relief zu sehen, das wegen der Pose der dargestellten Tiere in Verbindung mit dem Türsturz des linken Seitenportals in San Casciano gesehen werden kann. In Troia stehen von links nach rechts ein Panther, ein Löwe und ein Fuchs schräg übereinander und beißen das jeweils darunterliegende Tier. Obwohl Biduinus in San Casciano andere Tiere zusammenstellt und die vegetabilen Elemente nur im Hintergrund erscheinen läßt - in Troia sind die Tiere in diesen verstrickt - wendet auch er, allerdings in zwei Etappen, das Motiv der Dreier-Gruppe, die sich gegenseitig beißt (vgl. Hund, Bärin und Drache links im Türsturz) sowie die schräg übereinanderliegenden Tiere an (vgl. Hirsch, Drache und Wildsau auf der rechten Hälfte des Architravs).

<sup>140</sup> Eine Sau, die drei Kleine säugt, ist auf dem Tierfries der Pisaner Domfassade zu sehen (Kat.-Nr. 21 d).

<sup>141</sup> Es sei an dieser Stelle auf ein mögliches Vorbild für den Türsturz des rechten Nebenportals der Pfarrkirche von San Casciano a Settimo hingewiesen, welches bisher noch nicht als Vergleichsbeispiel für die Tierikonographie des Biduinus berücksichtigt wurde, den Architrav von San Giorgio in Argenta bei Ferrara. Dieses Werk, von Johannes da Mutiliano signiert und 1122 datiert (vgl. dazu auch VERZAR 1994 S. 497), zeigt zwei Greifen, welche die gesamte Höhe des Türsturzes einnehmen und sich gegenüberstehen. Abgesehen von dieser gemeinsamen Pose teilen die Greifen des Biduinus in San Casciano auch die gekurvten Schnäbel, die langen Ohren, die an den Vorderpfoten ansetzenden Flügel sowie den mehrmals geschwungenen Schwanz mit ihren Gattungsgleichen in Argenta. Durch die Hinzufügung des Bären zwischen die Greifen hat Biduinus die Mitte des Türsturzes gefüllt, welche in Argenta hingegen frei ist.

Guilielmus bekam im Laufe seiner Bildhauerkarriere wenige, aber wichtige Aufträge (die Kanzel und Teile der Domfassade) an einem einzigen Ort, Pisa, einem der Zentren der Toskana in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts<sup>142</sup>. Durch die Wichtigkeit seiner Werke rückte Guilielmus in den Mittelpunkt des künstlerischen Geschehens. Seine Kanzel trug dazu bei, eine ganze Generation von Bildhauern zu beeinflussen<sup>143</sup>.

Biduinus, der in Pisa, wenn nicht Guilielmus persönlich, so doch seine Arbeiten aus engster Nähe kennengelernt hatte, machte sich stilistisch selbständig, auch wenn er immer wieder den älteren Meister durch ein unauffälliges Zitieren der ehemaligen Kanzel des Doms zu Pisa ehrte<sup>144</sup>. Auch Biduinus gelang es, einen weiten Einflusbereich um sich zu bilden. Es ging dabei sicherlich nicht um die Prägung einer Künstlergeneration, die Formsprache und die ikonographischen Lösungen, die er entwickelte, imponierten jedoch vielen Bildhauern der "Provinz", die zu einer stilistischen und motivischen Anlehnung angeregt wurden<sup>145</sup>.

Die drei Architrave mit dem Einzug Christi in Jerusalem zeigen - exemplarisch für die übrigen Werke -, daß Biduinus sich gänzlich von den Arbeitsbedingungen löste, welche für Guilielmus maßgebend gewesen waren. Er pflegte Beziehungen zu zahlreichen Auftraggebern, die auf einem großen Gebiet verstreut waren und bewegte sich ständig, um seinen geschäftlichen Verpflichtungen gerecht zu werden<sup>146</sup>.

Daß Biduinus dreimal mit der Darstellung des Einzugs Christi in Jerusalem beauftragt wurde, scheint zu bedeuten, daß er mit dem ersten Architrav der Serie sein Publikum beeindruckte und damit weitere Kunden - also kirchliche Auftraggeber - gewann. Bei jeder dieser Themenwiederholungen paßte sich der Bildhauer den örtlichen Bedingungen an, für welche das Werk geschaffen werden mußte. Es fanden nicht nur kleine Detailveränderungen, sondern auch eine individuelle Anpassung des Einzugs Christi an die jeweilige Kirche durch die Darstellung des Kirchenpatrons statt.

Darüber hinaus wandte Biduinus auch unterschiedliche kompositorische und stilistische Kunstgriffe an. Für San Leonardo wählte er die Lösung des Portals mit figürlich skulptierten Pfosten, so wie es in der Poebene - in Piacenza, Nanantola und Modena - vertreten war. Beim Türsturz der Sammlung Mazzarosa gestaltete er die Figuren ähnlich, wie es der Meister des Brunnens von San Frediano in Lucca<sup>147</sup> tat, nämlich mit stark gebeugten Gelenken und Betonung der Hüften durch eine runde Fläche aus glattem Gewand.

In diesem wechselnden Stil ist einerseits die künstlerische Herausforderung zu sehen, die die Produktion von zeitgenössischen Kollegen auf Biduinus ausübte. Andererseits handelte es sich dabei sicherlich aber auch um eine Anpassung an die Ansprüche, die die Auftraggeber an den Bildhauer stellten. Für das bezahlte Honorar mögen sie nicht nur einen individualisierten Einzug Christi in Jerusalem verlangt haben, sondern auch daß die Darstellung nicht weniger "modern" als die neuen stilistischen Strömungen der Umgebung sein sollte.

<sup>142</sup> Vgl. Abschnitt II. 1. b.

<sup>143</sup> Vgl. Abschnitt II. 1. a.

<sup>144</sup> Zu den Guilielmus-Zitaten des Biduinus gehören die Ochsen mit herausgestreckter und zu einem Nasenloch hochgeführter Zunge auf dem linken Türsturz und am linken Archivoltensatz des Hauptportals in San Casciano sowie bei der Darstellung des Monats November auf dem Brunnen von San Frediano in Lucca. Die gleiche Haltung der Zunge zeigt der Ochse des Evangelienlesepulträgers der ehemaligen Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5 a). Die Stirnblume am Haaransatz des Erzengels auf dem Architrav in der Sammlung Mazzarosa (Kat.-Nr. 12) findet ihr Vorbild in den Stirnblumen der drei Engel auf der Lesepultplatte der heutigen Epistelkanzel in Cagliari (Kat.-Nr. 5 b). Gänzlich unbeachtet ist bisher die Tatsache geblieben, daß das mit Blumen besetzte Gewand eines Apostels auf dem Portalarchitrav aus San Leonardo al Frigido (Kat.-Nr. 16 a) sowie auf demjenigen der Hauptportale von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo (Kat.-Nr. 29 a) und von San Bartolomeo in Pantano in Pistoia (Kat.-Nr. 24 a) bereits im Abendmahl auf der Pisaner Kanzel des Guilielmus in Erscheinung tritt (Kat.-Nr. 5 a).

<sup>145</sup> Vgl. Abschnitt IV. 1. b.

<sup>146</sup> Zur Künstlermobilität in der Romanik vgl. BREDEKAMP 1992 S. 103-104; zur Freizügigkeit als Mittel für den sozialen Aufstieg in der mittelalterlichen Gesellschaft vgl. BOSL 1964 S. 177-179; zur Befreiung von den alltäglichen Pflichten und von bedrückenden sozialen und wirtschaftlichen Bedingungen durch das Reisen und die Wallfahrt vgl. SCHMUGGE 1979 *passim*, insbesondere S. 16-18, 31; SCHMUGGE 1988 S. 282-283; zur räumlichen Mobilität im Spätmittelalter vgl. MORAW 1985 *passim*, insbesondere die Textbeiträge zu den Pilgern (vgl. SCHMUGGE 1985 *passim*) und den Handwerksgelesen (vgl. SCHULZ 1985 *passim*).

<sup>147</sup> Vgl. Kat.-Nr. 14.

### 3. Über die Provence ins Heilige Land

Die dreifache Darstellung des Einzugs Christi in Jerusalem durch Biduinus ist in der Forschung unterschiedlich beurteilt worden. Das häufige Auftreten jenes Themas hat man durch die Hypothese einer ikonographischen Entnahme des Motivs aus klassischen Sarkophagen erklärt<sup>148</sup>. Dabei wurde eine eventuelle Verbindung der skulptierten Einzüge mit der realen Stadt Jerusalem als Ziel von Kreuzzügen und Wallfahrt abgestritten<sup>149</sup>, welche zuvor behauptet worden war<sup>150</sup>. Der theologische Wert des Einzugs Christi in Jerusalem sei schließlich der Auslöser seiner wiederholten Darstellung in der Skulptur von Biduinus gewesen<sup>151</sup>. Abgesehen von einem einzigen Verweis auf die Darstellung des Einzugs Christi auf einem der Türstürze aus dem Doppelportal des südlichen Querhauses der Grabeskirche in Jerusalem<sup>152</sup>, welcher allerdings nicht weiter verfolgt worden ist, sind in der Forschung der toskanischen Plastik die eventuellen Beziehungen zwischen den Türstürzen des Biduinus und demjenigen in Jerusalem, seit 1934 im Rockefeller Museum jener Stadt<sup>153</sup>, außer acht gelassen worden<sup>154</sup>.

Auf dem linken Architrav in Jerusalem erscheinen von links nach rechts sechs Szenen aus dem Leben Christi: die Auferweckung des Lazarus, Christus vor Maria und Martha, die Vorbereitung des Abendmahls, die Wahl des Esels, der Einzug in Jerusalem und schließlich das Abendmahl<sup>155</sup>. Der Architrav ist leider sehr verwittert, und ein großer Teil des Einzugs ist abgefallen.

Auf dem rechten Türsturz des Doppelportals ist ein Motiv aus Kreisranken verschiedener Größen einskulptiert, in denen nackte Menschen und Vögel miteingeflochten worden sind<sup>156</sup>.

In San Casciano a Settimo wird die ikonographische Parallele zum linken Architrav von Jerusalem durch die Darstellung der Auferweckung des Lazarus und von Christus vor Maria und Martha erweitert. Es ist außerdem zu unterstreichen, daß die Türstürze von Biduinus und der mit biblischen Darstellungen in Jerusalem auch durch eine funktionelle Gemeinsamkeit verbunden werden: Alle sind für den Eingang einer Kirche geplant worden. Damit ist in der jeweiligen skulptierten Prozession der Apostel, die in Jerusalem einzieht, eine Entsprechung der Kirchenbesucher zu sehen, die - unter dem Architrav hindurchschreitend - das jeweilige Gotteshaus betreten.

Die Jerusalemer Zusammenstellung des Einzugsarchitravs mit demjenigen aus Rankenmotiven läßt die Herkunftsfrage bezüglich des Türsturzes des Biduinus in der Sammlung Mazzarosa aufgreifen. Für dieses Werk scheint sich die Hypothese immer mehr zu bestätigen, daß es aus San Michele in Lucca stammt, wo ein Seitenportal mit dem bereits erwähnten Rankenarchitrav dekoriert worden ist.

Eine ähnliche Kombination des Einzugs Christi in Jerusalem mit Kreisranken erfolgt auch auf der Fassade der Abteikirche in Saint-Gilles-du-Gard<sup>157</sup>. Dort besteht der Architrav des Nordportals aus der Prozession der Apostel mit Palmzweigen, Schriftrollen und Büchern, an deren Spitze Christus auf ei-

<sup>148</sup> Vgl. BARACCHINI U. A. 1982 S. 298; MILONE 1989-90 S. 254; MILONE 1992 23 S. 150.

Der Einzug Christi in Jerusalem kommt auf frühchristlichen Sarkophagen oft vor (vgl. WILPERT 1929-32 Taf. CLI 1-2; CCXII 2; CCXXX 2, 3, 5-6; CCXXXV 2, 4-7); DINKLER 1970 *passim*.

<sup>149</sup> Vgl. MILONE 1989-90 S. 264; MILONE 1992 23 S. 150.

<sup>150</sup> Vgl. TIGLER 1987-88 S. 322-323, 323-324.

<sup>151</sup> Vgl. MILONE 1989-90 S. 264; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 154; MILONE 1992 23 S. 150.

<sup>152</sup> Vgl. MILONE 1989-90 S. 264.

<sup>153</sup> Vgl. KÜHNEL 1987 S. 87.

<sup>154</sup> Lediglich Alan Borg hat im Rahmen einer Untersuchung des Jerusalemer Architravs mit dem Einzug die enge Beziehung zu demjenigen von Biduinus unter besonderer Berücksichtigung der stilistischen Gemeinsamkeiten thematisiert (vgl. BORG 1969 S. 38-40). Die Wurzeln des Türsturzes von Jerusalem lägen nach Borg in der toskanischen Skulptur der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Das Entstehungsdatum jenes Werks sei laut diesem Autor außerdem zwischen 1149 (Weihe der Grabeskirche unter den Kreuzfahrern) und 1187 (Eroberung Jerusalems durch Saladin) zu setzen (vgl. BORG 1969 S. 40). Die ältere Forschung datierte den Architrav hingegen vor 1149 (vgl. BOASE 1977 S. 83 Anm. 6, dort auch weiterführende Literatur zum Türsturz von Jerusalem; jenen Angaben hinzuzufügen sind VINCENT 1949 S. 58; BORG 1972 *passim*; DESCHAMPS 1993 S. 287-288; KÜHNEL 1994 S. 42-43). Zur Kreuzfahrerskulptur im Heiligen Land vgl. außerdem KÜHNEL 1977 *passim*; JACOBY 1985 *passim*; KÜHNEL 1980 *passim*; DESCHAMPS 1992 *passim*; KÜHNEL 1994 *passim*.

<sup>155</sup> Vgl. DESCHAMPS 1964 S. 243-244; BORG 1969 S. 26; DESCHAMPS 1992 S. 287.

<sup>156</sup> Vgl. zu diesem Werk KÜHNEL 1987 *passim* und KÜHNEL 1992 S. 43-45.

<sup>157</sup> Für die umstrittene Datierung der Fassadenskulpturen von Saint-Gilles sei auf die Zusammenfassung der wichtigsten Datierungsvorschläge bei STODDARD 1973 S. 153-156 verwiesen. Vgl. auch RUPPRECHT 1975 S. 127 mit einer Datierung in das zweite Viertel des 12. Jahrhunderts.

ner Eselin - gefolgt von ihrem Fohlen - reitet. Vor dem Hintergrund einer Palme legen Menschen Kleider auf den Boden. Den rechten Abschluß des Türsturzes bildet eine Architektur als Versinnbildlichung der Heiligen Stadt. Über den Monumentalfiguren am Mittelportal verläuft außerdem ein Kreisrangenfries. Am rechten Portalgewände fängt dieses mit der Darstellung eines sitzenden Menschen an, der einen Teil des Gewächses abschneidet.

Der Rankenarchitrav von San Michele steht dem vegetabilen Fries in Saint-Gilles aufgrund des Motivs des Rankenschneiders sehr nah, welches hingegen in Jerusalem nicht vorkommt. Auch die Ausführung der skulptierten Vegetation entspricht sich: Sie besteht in beiden Fällen aus akanthusähnlichen Blättern in großen Kreisen; in deren Mitte befinden sich üppige Blumen mit gerippten, den übrigen Blättern gleichkommenden Kronen sowie Gewächse, die aus paarweise angeordneten Blättern bestehen, welche jeweils aus dem unteren Blätterpaar sprießen.

Die Auferweckung des Lazarus und die vor Christus knienden Maria und Martha, Szenen, die in San Casciano dem Einzug beigegeben wurden, sind in Saint-Gilles auch auf der Fassade zu sehen, die erste auf dem Gebälkfries des linken Mittelportalgewändes, die zweite auf demjenigen der nördlichen Zwischenwand.

Den Blick zur Toskana und zur dortigen Stellung des Biduinus zurückwendend, kann wohl vorausgesetzt werden, daß dieser Künstler mit dem Domareal sehr vertraut war, da er dort gearbeitet hatte<sup>158</sup>. Ihm müssen auch die Inschriften auf der Domfassade bekannt gewesen sein, die den Kampf der Stadt Pisa um seine Machtposition in Gebieten schilderten, die sonst in den Händen von Andersgläubigen waren<sup>159</sup>. Ohne Zweifel kannte er auch die ehemalige Pisaner Domkanzel, die auf ihre Weise einen Verweis auf Jerusalem in sich trug<sup>160</sup>. Schließlich konnte ihm das Baptisterium als architektonische Nachahmung der Rotunde der Grabeskirche<sup>161</sup> nicht entgangen sein.

Mit der dreifachen Darstellung des Einzugs Christi in Jerusalem versuchte Biduinus wahrscheinlich, seine künstlerische Heimat mit eigenen Zitaten der Heiligen Stadt zu besäen. Wenn er nicht persönlich nach Jerusalem gekommen war, mag es für ihn einfacher gewesen sein, die genannten Skulpturen in Saint-Gilles vor Ort kennenzulernen<sup>162</sup>. Durch sie und vielleicht auch durch spätantike Sarkophage dürfte er sich die Türstürze in Jerusalem vergegenwärtigt haben, die sicherlich unter Bildhauern durch Reiseberichte anderer bekannt waren.

Schon in sich enthielten die drei Einzugsstürze des Biduinus aufgrund ihrer Ikonographie einen direkten Bezug auf Jerusalem. So wie eine Reliquie Christi oder eines Heiligen in dem Ort, wo sie aufbewahrt wurde, eine weitere Verehrungsstätte außer dem eigentlichen Grab schuf und den Gläubigen einen Anbetungsersatz anbot<sup>163</sup>, so konnten auch die drei Türstürze des Biduinus ein Stück Jerusalem in die jeweilige Heimatkirche verpflanzen. Man wußte, daß man nicht in Jerusalem war, die Tatsache aber, daß man beim Betreten der Kirche unter einem Architrav mit der Prozession der Apostel hindurchging, die am Palmsonntag zusammen mit Christus auf dem Esel in Jerusalem einzogen, versetzte sicher in eine nähere Lage zur himmlischen und irdischen Heiligen Stadt. Daß in der Grabeskirche der Kreuzfahrer auch ein ähnlicher Architrav angebracht war, unter welchem man in einen der heiligsten christlichen Orte einschreiten konnte, mag diese Parallelität nur noch gesteigert haben.

Die Thematisierung von Fragenkomplexen, welche in enger Verbindung mit den Heiligen Stätten des Christentums und deren Bedrohung durch Andersgläubige standen, war Biduinus nicht fremd. Das zeigen neben den drei Einzügen auch seine weiteren Skulpturen. In San Casciano weisen die durch breite, flache Nasen, hervortretende Wangenknochen und dicke Lippen charakterisierten sowie durch lockige Haartrachten eingerahmten Gesichtszüge der menschlichen Opfer unter den Löwen eindeutig auf die afrikanische Herkunft dieser Gestalten hin, die sich als Verkörperung von Heiden oder An-

<sup>158</sup> Vgl. Kat.-Nr. 18 d, Kat.-Nr. 21 d.

<sup>159</sup> Vgl. Abschnitt II. 3. b.

<sup>160</sup> Vgl. Abschnitt II. 6.

<sup>161</sup> Vgl. Abschnitt II. 4. b.

<sup>162</sup> Im 12. Jahrhundert war die Verkehrsanbindung zwischen Pisa und Saint-Gilles aufgrund der regen ökonomischen Beziehungen zwischen beiden Zentren gut gewährleistet. Für Pisa war Saint-Gilles ein wichtiger Umschlagplatz für Waren, die aus dem Orient oder dem Mittelmeerraum zu den Messen der Champagne weitergeleitet werden mußten (vgl. KÖSTER 1983 S. 95). Zum Handel der Pisaner mit der Provence vgl. auch SCHAUBE 1906 S. 561; HEYWOOD 1921 S. 115.

<sup>163</sup> Vgl. die Jakobusrelieque in Pistoia (Abschnitt III. 2. c.).

dersgläubigen im Kampf mit den bösen Löwen befinden<sup>164</sup>. Auch die Zusammensetzung von Einzug in Jerusalem, Affenkapitellen und heiligem Leonhard auf dem Portal aus San Leonardo al Frigido zeigt, wie bereits von anderen auch vermerkt<sup>165</sup>, daß Biduinus bewußt zu der kriegerischen Auseinandersetzung, die sich mit den Andersgläubigen in und um Jerusalem während der Kreuzzüge entwickelte, Position bezog. Die Vorstellung, daß die Apostelprozession auf dem Türsturz im Begriff war, in die Heilige Stadt einzutreten, konnte sich mit dem Gedanken einer Kreuzfahrertruppe verbinden, die eine Stadt eroberte, um dort die christliche Religion zu verteidigen. In der Prozession läuft Leonhard mit, welcher auf dem rechten Pfosten als Patron der Gefangenen erscheint. Im Kontext der gedanklichen Assoziation mit den Kreuzzügen konnte der vom heiligen Leonhard geschätzte Gefangene eine stellvertretende Rolle aller christlichen Geiseln in der Gewalt von Muslimen annehmen, welche durch manche militärische Unternehmen im Mittelmeer befreit wurden<sup>166</sup>. Als Gegensatz zu den christlichen Gefangenen vergegenwärtigten die affenähnlichen Wesen, die - gebückt, zum Teil durch einen Ring um die Taille gefesselt, mit einem Doppelkörper und von einem Drachen gebissen - die Last der Abakusplatten tragen, die aus christlicher Sicht für die andersgläubigen Feinde gedachte Strafe.

Bei der großen Muschel auf dem linken Pfostensockel des Portals aus San Leonardo al Frigido bedauert man angesichts ihrer möglichen Zugehörigkeit zu einer Symbolik der Wallfahrt um so mehr den schlechten Erhaltungszustand des Stückes, welcher es nicht mehr ermöglicht, den genauen Zusammenhang festzustellen, in dem sich das Gebilde einst befand. Daher muß bei seiner Deutung als Wallfahrtsmuschel große Vorsicht geboten werden. Sie wäre als solche ein sehr frühes toskanisches Beispiel<sup>167</sup>. Ihre Erscheinung in San Leonardo würde auch nicht überraschen, da ein Pilgerhospital dieser Kirche angeschlossen war<sup>168</sup>.

Die Thematik der Errettung aus der Gefahr der Muslime, welche im Mittelpunkt des Portals aus San Leonardo al Frigido steht, kommt auch bei den Skulpturen von San Salvatore zum Ausdruck. Der höchsten Errettung war bei dieser Kirche durch die Weihe an den Erlöser Rechnung getragen worden. Der heilige Nikolaus, dem die Darstellungen beider skulptierter Türstürze gewidmet sind, wurde auf dem Fassadenarchitrav ebenfalls in der Rolle eines Erretters gezeigt. Dabei wurde auf den Kontrast zwischen Christen und Andersgläubigen Wert gelegt, da Nikolaus als der Befreier des christlichen Adeodatus von einem muslimischen Sarazenenkönig dargestellt worden ist<sup>169</sup>. Durch die Wahl von Episoden aus der Legende von Nikolaus für die Skulpturen von San Salvatore wurde außerdem auf die Stadt Bari hingewiesen, zu der wesentliche Pilgermassen für die Verehrung der Reliquien dieses Hei-

<sup>164</sup> Zu diesem Themenbereich vgl. auch Kap. VII.

In San Casciano weisen auch die Hirten auf dem linken Nebenportal dicke Locken und Lippen auf und wirken daher afrikanisch. Ihre sich aus dieser Charakterisierung ergebende, an ihr Heidentum oder ihren Andersglauben gebundene, negative, Konnotation ist im Kontext der gesamten Darstellung auf dem Türsturz wahrscheinlich so zu verstehen, daß es sich dabei um einen dämonischen Tierzug handeln könnte. Dafür würden die bereits erwähnten Verfremdungen sprechen, die auf dem Architrav vorkommen.

<sup>165</sup> Vgl. TIGLER 1987-88 S. 323-324. Für Guido Tigler ist auch die Darstellung des Erzengels Michael auf dem Türsturz der Sammlung Mazzarosa als ein Hinweis auf Ziele friedlicher Wallfahrt in Apulien und in der Normandie anzusehen (vgl. TIGLER 1987-88 S. 325).

<sup>166</sup> Vgl. die Schlacht der pisanischen Flotte gegen al-Mahdiya und Zawila im Jahre 1088 Abschnitt II. 5. b.

<sup>167</sup> Zur Wallfahrtsymbolik der Muschel vgl. KÖSTER 1983 S. 141-143 mit zahlreichen Quellenangaben.

<sup>168</sup> Von diesem Hospital ist schriftlich nur die Neugründung im Jahre 1211 unter der Obhut des Johanniterordens von Pisa dokumentiert (vgl. GIANPAOLI 1923 S. 113; MILONE 1989-90 S. 408).

An der Muschel des Portals aus San Leonardo al Frigido lassen sich die Fronten der Diskussion in der jüngsten italienischen Forschung um die Ikonographie von Biduinus deutlich zeigen. Einerseits behauptet Antonio Milone, der Biduinus mehr der Antike als den Ereignissen seiner Zeit verpflichtet wissen möchte, daß die Muschel eine ikonographische Anlehnung an antike Sarkophage sei, auf denen die Muscheln als Symbole des ewigen Lebens stünden (vgl. MILONE 1989-90 S. 408). Den Gegenpol zu dieser These stellt die Meinung Guido Tighlers dar, der ohne Vorbehalte auf dem Portal aus San Leonardo eine Jakobusmuschel erkennen möchte (vgl. TIGLER 1987-88 S. 386 Anm. 110).

<sup>169</sup> Antonio Milone hat richtigerweise darauf hingewiesen, daß die kontrastive Gegenüberstellung zwischen der Agarener und der christlichen Familie des Adeodatus auch durch die architektonischen Attribute der Darstellung, nämlich einen profanen Stadtturm für die ersteren und einen sakralen Glockenturm für die zweite, akzentuiert wird (vgl. MILONE 1989-90 S. 351-352).

ligen strömten und aus deren Hafen friedliche und bewaffnete Pilger in das Heilige Land hinaussegelten<sup>170</sup>.

---

<sup>170</sup> Vgl. SCHETTINI 1967 S. 14-15; APOLLONJ GHETTI 1972 S. 18-19; L'IMAGE DU NOIR II,1 S. 110; SCHMUGGE 1984 S. 18-19; TIGLER 1987-88 S. 324-325.

## V. Ein Brunnen für ein geistliches Publikum in San Frediano in Lucca

### 1. Die Einzigartigkeit des Objekts

#### a. Die Form

In der toskanischen Skulptur der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts lag der Produktionsschwerpunkt auf figürlich-erzählenden Türstürzen und Kanzeln. Der Brunnen von San Frediano in Lucca<sup>171</sup> gehört zu keiner dieser beiden Gruppen und nimmt eine Sonderstellung innerhalb der toskanischen Plastik ein, zuerst einmal wegen seiner Form.

Auffallende und konstituierende Eigenschaften des Brunnens sind die Erstreckung in die Breite und in die Höhe, der runde Grundriß, das Bestehen aus verschiedenen Stücken, die konzentrisch ineinandergebaut worden sind. Im großen runden Becken erhebt sich eine Säule, die eine annähernd eiförmige Struktur trägt. Diese besteht aus einer unteren Schale, über der - von Säulchen gestützt - eine Kuppel ruht. Zweimal verjüngt sich diese stufenweise nach oben. Auf dem höchsten Punkt ruht ein kleiner Kegelstumpf.

Die skulptierten Darstellungen befinden sich auf unterschiedlichen Strukturen. Den Bildhauern des Brunnens standen die Brüstung des Hauptbeckens für große Darstellungen und der Einsatz für kleinere Figuren zur Verfügung. Die Brüstung und die Säule boten sich als senkrechte Flächen an, die Schale und die Kuppel forderten hingegen die Künstler mit ihrer gekrümmten Struktur heraus.

Auch die Wahrnehmung der Darstellungen erfolgte - und erfolgt immer noch - auf unterschiedliche Weise. Die Figuren auf der Brüstung können aus unmittelbarer Nähe beobachtet werden. Der Betrachter wird mit ihnen *vis à vis* konfrontiert, läuft um den Brunnen herum und nimmt eine Szene nach der anderen wahr. Am Ende des ersten Rundgangs kann er in einem fließenden Übergang einen zweiten anfangen. Diese Nähe des Betrachters zu einigen seiner Skulpturen unterschied auch damals den Brunnen von der zeitgenössischen toskanischen Plastik. Die Darstellungszyklen sowohl auf den Kanzeln als auch auf den Fassaden wurden durch einen Blick von unten nach oben wahrgenommen, und die Distanz zum Zuschauer war beträchtlich. Beim Brunnen von San Frediano sind hingegen die großen Figuren auf der Brüstung ein direktes Gegenüber für die Rezipienten.

Für die Schale und die Kuppel des Einsatzes erfolgt die Wahrnehmung der Darstellungen auch beim Herumgehen, jedoch aus einer größeren Entfernung und in umgekehrter Richtung, da die Reihenfolge der Reliefs auf dem Einsatz dem Uhrzeigersinn entspricht, während diejenige der Beckenskulpturen nicht. Die Säule des Einsatzes sieht man in ihrer Vollständigkeit beim Hineinschauen über die Brüstung in das Becken. Stellt man sich den Brunnen in Funktion vor, so war die Säule zwischen den Wasserstrahlen, die von den Ausflüssen der Schale herunterflossen, sowie im Wasser des Hauptbeckens zu sehen.

#### b. Die Funktion und der Standort

Auch die Funktion des Brunnens, die mit dessen Form engstens verknüpft ist, stellt eine seiner weiteren Eigentümlichkeiten gegenüber den anderen Skulpturen der Zeit dar.

Der Einsatz blieb lange vom Hauptbecken getrennt. In San Frediano war nur dieses zu sehen, während man den Einsatz im privaten und dann öffentlichen Besitz vergab<sup>172</sup>. In Anbetracht des alleinigen Hauptbeckens sahen sich die Kritiker veranlaßt, dieses als Taufbecken anzusehen. Auch die Autoren, die den getrennten Einsatz mit den Wasserausflüssen<sup>173</sup> oder ihn sogar im Hauptbecken eingebaut kannten<sup>174</sup>, beharrten bei der Meinung, beim Kunstwerk in San Frediano handele es sich um ein Tauf-

<sup>171</sup> Vgl. Kat.-Nr. 14.

<sup>172</sup> Für die Geschichte der Zusammenfügung der Brunnenteile vgl. Kat.-Nr. 14: Standort- und Funktionsveränderungen.

<sup>173</sup> Vgl. CAMPETTI 1926-27 *passim*; PUDELKO 1932 S. 15.

<sup>174</sup> Vgl. ARRIGHI 1958 S. 19; SILVA 1973 S. 83-84; NORDSTRÖM 1984 S. 106.

becken<sup>175</sup>. Das Problem war dabei sicherlich die schwierige Vorstellung eines Brunnens mit laufendem Wasser in einer Kirche. In einem solchen sakralen Kontext schien die Benutzung des flüssigen Elements als zusätzliches Gestaltungsmittel neben der Skulptur nicht angebracht zu sein. Diese Betrachtungsweise war jedoch das Ergebnis einer Verachtung der Formgegebenheiten und einer zwanghaften Anpassung der Funktion des Objekts an einen Standort, der als sicher akzeptiert und nicht weiter überprüft wurde.

Die neuere Forschung hat im Hinblick auf die Feststellung des ursprünglichen Standorts des Brunnens gute Ergebnisse erzielt und als solchen den Kreuzgang von San Frediano vorgeschlagen<sup>176</sup>. Diese Hypothese findet in einem Testament des Jahres 1439<sup>177</sup> Bestätigung, in dem ein *lavatorium* aus Marmor im Kreuzgang von San Frediano erwähnt wird.

Solange die Annahme dieses Standorts für den Brunnen nicht widerlegt werden kann, ist festzuhalten, daß dieses Werk das einzige umfangreiche, figürliche Skulpturenensemble in der Toskana des 12. Jahrhunderts darstellt, das an einem Ort aufgestellt wurde, der nicht für die breite Masse der Kirchenbesucher zugänglich war.

### c. Der Entstehungsprozeß

Der große Umfang des Brunnens von San Frediano ist sicherlich eine der Ursachen für die Zusammenarbeit verschiedener Künstler an diesem Werk gewesen. Drei sind die Bildhauer, die skulpturale Beiträge zum Brunnen leisteten.

Einer von ihnen, Robertus, signierte mittels einer Inschrift<sup>178</sup> sein Werk, das aus zwei Brüstungsplatten mit Arkaden besteht. Die menschlichen Figuren - gemeint ist neben den sieben unter den Bögen auch die achte Gestalt äußerst links, die außerhalb der Arkaden steht - sind hier durch große Köpfe charakterisiert, bei denen insbesondere die Haartrachten wie aufgeblasen wirken. Füße und Fußgelenke sind kräftig gebaut, während die Arme dünn ausfallen. Der gesamte Zusammenhang der Körper ist unsicher, und unter den Gewändern verrät sich eine anatomisch unkorrekte Konzeption der Gliedmaßen. Der Stoff fällt entweder flach herunter und läßt brettartige Körper vermuten oder ist an Stellen erhoben, an denen keine entsprechende Körperform zu erwarten ist.

Die übrigen Brüstungsplatten, welche Episoden aus der Geschichte Moses darstellen, sind einem zweiten Bildhauer zuzuordnen. Dieser muß leider anonym bleiben, da er keinen Namen auf den von ihm skulptierten und heute noch existierenden Teilen des Brunnens hinterließ. Es konnten bis jetzt auch keine weiteren Werke festgestellt werden, die aufgrund stilistischer Gemeinsamkeiten ihm zugeschrieben werden können. Dieser namenlose Bildhauer zeichnet sich durch sichere und abwechslungsreiche Posen seiner Figuren aus, die von feinen, eng anliegenden Gewändern umhüllt sind. Er mag die Fülle und nutzt die gesamte, ihm zur Verfügung stehende Fläche durch das Einschachteln der Bildelemente ineinander.

Ein dritter Künstler, der im Zusammenhang mit den Brunnenskulpturen gesehen werden muß, ist Biduinus. Zwar hat er seinen Beitrag auf dem Brunnen nicht signiert, seine unverkennbare Art, schreitende Figuren darzustellen, ist bei den Monatsdarstellungen und den Apostelfiguren auf der Einsatzkuppel nichtsdestotrotz wiederzuerkennen. Nicht nur die Schrittpose, bei der ein Bein fast gerade steht und das andere bei gebeugtem Knie einen Schritt nach vorne macht, sondern auch die Faltenfüh-

<sup>175</sup> Vgl. dazu auch Kat.-Nr. 14: Standort- und Funktionsveränderungen.

<sup>176</sup> Vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 73; dort wird die These spezifiziert, die bereits bei BELLI 1950 S. 7 in Ansätzen geäußert worden war. Vom Kantharus von Sankt Peter in Rom angeregt, hatte Romano Silva zuvor alternativ vorgeschlagen, das Werk in San Frediano als Reinigungsbrunnen anzusehen, dessen Standort vor der Kirche gewesen sein sollte. Dort habe sich der Brunnen unter einer architektonischen Struktur in der Art eines Baldachins befunden. Beim Abbau wären dessen Säulen im Kircheninneren, nah dem Brunnen, als Abgrenzung der Nebenschiffe vom Hauptschiff aufgestellt worden (vgl. SILVA 1985 S. 54-55). Mit dieser Aussage korrigierte Silva die von ihm zwölf Jahre zuvor geäußerte Stellungnahme, das Werk in San Frediano habe immer als Taufbecken gedient (vgl. SILVA 1973 S. 83-84).

<sup>177</sup> Es handelt sich um das Testament von Lorenzo Trenta im Archivio di Stato Lucca, San Frediano, Nr. 7 f. 30. Vgl. BELLI BARSALI 1970 S. 194; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 73-74.

<sup>178</sup> Diese lautet: + ME [F]ECIT ROBERTUS MAGIST(ER) IN A(RT)E P(ER)ITUS, und bedeutet: Mich hat der in der Kunst erfahrene Meister Robertus geschaffen.

rung der Gewänder läßt eine Handschrift erkennen, die Berührungspunkte mit dem Türsturz von San Casciano a Settimo<sup>179</sup> sowie mit demjenigen in der Sammlung Mazzarosa<sup>180</sup> aufweist. Faltenreiche Gewänder umhüllen die Figuren; die Dicke des Stoffes ist insbesondere an den Stellen wahrzunehmen, an denen das Gewand kurz ist und die Unterschenkel freilegt. Die Falten sind sowohl in regelmäßigen Abständen und mit wenigen Überlappungen, konzentrisch angeordnet, wie in San Casciano, als auch in unruhigen Anhäufungen wiedergegeben, wie es auch auf dem Architrav der Sammlung Mazzarosa der Fall ist. Hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Gewand und Gliedmaßen entsprechen sich die Figuren auf der Kuppel und diejenigen des Mosezyklus aufgrund der plastischen Durchformung des Stoffes. Beide weisen betonte Hüften mit anschließenden langen Oberschenkeln auf<sup>181</sup>.

Zwischen den Arkadenfiguren und den anderen Brunnendarstellungen fallen hingegen keine großen stilistischen Gemeinsamkeiten auf. Ein Verbindungsglied zwischen ihnen und dem Mosezyklus ist lediglich der Fries aus glatten, gekrümmten Blättern, der die gesamte Brüstung am oberen Rand schmückt<sup>182</sup>.

Die erörterten stilistischen Gemeinsamkeiten zwischen dem Mosezyklus und der Einsatzkuppel, welche Biduinus zuzuschreiben ist, rücken diese Brunnenteile nah aneinander und situieren sie in die letzten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts. Die Arbeit von Robertus am Brunnen könnte aufgrund der wiederholten Verwendung des Spitzbogens später zu datieren sein<sup>183</sup>.

Auch in der Art der Zusammenarbeit der beteiligten Künstler erkennt man also beim Brunnen von San Frediano eine weitere Besonderheit im Vergleich mit den anderen Werken der toskanischen Skulptur des 12. Jahrhunderts. Die ehemalige Kanzel des Pisaner Doms war aus dem Zusammenwirken verschiedener ausführender Hände entstanden. Sie arbeiteten unter der Leitung von Guilielmus an einem gemeinsamen Konzept. Ihre stilistischen Eigenschaften unterschieden sich zwar voneinander, in der Komposition der Szenenfelder einigten sich die Bildhauer jedoch auf ein gemeinsames Schema, das ihnen ermöglichte, sogar auf einigen Relieffeldern miteinander zu arbeiten und eine Darstellung durch verschiedene Handschriften zu charakterisieren<sup>184</sup>. Auf der Fassade von Sant'Andrea in Pistoia sind durch Inschriften drei Künstler bezeugt. Gruamons und Adeodatus arbeiteten als Brüder sehr eng zusammen, Enrigus arbeitete allein, fügte sich jedoch formal und ikonographisch reibungslos in das Konzept beider anderen Bildhauer<sup>185</sup>.

Robertus leistete seinen Beitrag am Brunnen von San Frediano höchst wahrscheinlich, nachdem Biduinus und der Meister des Mosezyklus am Werk gewesen waren. Diese hatten wohl gleichzeitig gearbeitet, und aus diesem engen Kontakt hatte sich dann auch die stilistische Verwandtschaft zwischen den Brunnenteilen ergeben, die sie hergestellt hatten. Robertus kann Biduinus und dem Meister des Mosezyklus nicht persönlich begegnet sein, sondern sie nur durch die Arbeit kennengelernt haben, die sie hinterlassen hatten. Sie zu ergänzen, jedoch ohne ihr ikonographisch zu entsprechen, wurde seine Aufgabe.

<sup>179</sup> Vgl. Kat.-Nr. 29 a.

<sup>180</sup> Vgl. Kat.-Nr. 12.

<sup>181</sup> Die Beurteilung der stilistischen Verwandtschaft zwischen Biduinus und dem Meister des Mosezyklus hat in der Regel dazu geführt, ihr Verhältnis zueinander so zu verstehen, daß Biduinus dem zweiten Bildhauer begegnet sei und sich von ihm habe prägen lassen (vgl. MILONE 1989-90 S. 279; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 61, 163-164). Noch nicht hat man in Betracht gezogen, daß das umgekehrte Verhältnis zwischen beiden Künstlern geherrscht oder daß beide Künstler diesen stilistischen Duktus gemeinsam entwickelt haben könnten.

<sup>182</sup> Das äußerst rechte Blatt auf der Platte mit der Tochter des Pharaos auf dem Thron und das angrenzende äußerst linke Blatt auf der Brüstungsplatte mit den Wundern weisen zum Teil eine innere Ausarbeitung als Akanthusblätter auf.

<sup>183</sup> Vgl. dazu auch Kat.-Nr. 14: Zuschreibung und Datierung.

<sup>184</sup> Vgl. Kat.-Nr. 5: Zuschreibung und Datierung.

<sup>185</sup> Vgl. Abschnitt III. 1. b.

## 2. Die komplexe Ikonographie

### a. Apostel, Monate und Masken

Die Ikonographie des Brunnens von San Frediano erweist sich als komplex, weil die Darstellungen verschiedene inhaltliche Bereiche abdecken und sich in mehrere Gruppen aufteilen lassen. So sind die vielen Gestalten erst einzeln zu verstehen und dann einer Gruppe zuzuordnen, um schließlich die Zusammenhänge zwischen den Gruppen zu interpretieren.

Die Darstellungen sowohl auf dem oberen als auch auf dem unteren Register der Einsatzkuppel können ohne große Schwierigkeiten als zwei inhaltliche Darstellungseinheiten erkannt werden. Auf dem oberen Register sind die Figuren der zwölf Apostel zwar nicht einzeln identifizierbar<sup>186</sup>, es reicht aber ihre Anzahl und die Präsenz des Schlüsselattributs bei einem von ihnen - also bei Petrus -, um diese Figuren als Apostel zu erkennen.

Auf dem unteren Kuppelregister sind die Figuren auch einzeln als Monatsdarstellungen erkennbar, denn die meisten von ihnen fügen sich in die Tradition der mittelalterlichen Monatsdarstellungen ein<sup>187</sup>: so die doppelköpfige Januarfigur, der März als Dornauszieher, der April einst sehr wahrscheinlich mit einem Blumenstrauß in der Hand, der Mai als Reiter, der Juni als Mäher und der Juli als Drehscher. Weiterhin in dieser Tradition tritt der September Weintrauben zu Saft, der November pflügt mit zwei Ochsen, der Dezember tötet ein Schwein. Die Monatspersonifizierungen, die nicht den üblichen mittelalterlichen italienischen Darstellungsschemen entsprechen<sup>188</sup>, sind nur der August und der Oktober. Letzterer fügt sich als Pflöpfer jedoch reibungslos in die Reihe der Feldarbeiten ein, der August als Reiter scheint das Motiv des Mai zu wiederholen<sup>189</sup>.

Keine endgültige Interpretation kann man von den Tier- und Menschenköpfen geben, die sich um die Schale des Einsatzes befinden und die unter ihr als Abschluß der Einsatzsäule dienen.

Die Gebilde auf der Schale sind in ihrer Mehrheit phantastischer Art. Zwei von ihnen bestehen aus der Zusammensetzung gleichartiger Köpfe. Einmal handelt es sich um vier Löwenfratzen, die sich im Kreis gegenseitig beißen, einmal um die Kombination zweier menschlicher Gesichter im Profil mit einem in frontaler Pose. Zwei andere Köpfe haben Haare bzw. eine Mähne, die wie Flammen aussehen. Einzelne Löwenköpfe sind auch vorhanden. Daß die Masken zwölf sind, ist wahrscheinlich der Grund ihrer bei einigen Kritikern nicht weiter ausgeführten Deutung als Tierkreiszeichen<sup>190</sup>. Für eine solche Interpretation fehlen jedoch bestätigende Vergleichsbeispiele. Abgesehen von der Symbolik der Zahl Zwölf, erscheinen die Masken in dieser Anzahl sicherlich auch als Entsprechung der Apostel und der Monatsdarstellungen auf der Kuppel. Einzeln entziehen sich diese Gebilde einer weiteren Deutung<sup>191</sup>.

Auf der Säulenkrönung sind die menschlichen Köpfe in der Mehrheit. Sie stellen bärtige und bartlose Männer sowie Frauen dar. Die Tiere sind zwei Löwen und ein großer Hund. Das Element, das alle Gesichter vereinheitlicht und zu einem Ensemble macht, sind die seitlichen, mit Palmetten ausgearbeiteten Henkel.

Auf der Säule des Einsatzes beschränkte man sich auf die Darstellung von nur zwei Figuren. Ihre Komplementarität zeigt sich in ihrer Gegensätzlichkeit. Dem nackten Kind, möglichem Symbol der Unschuld eines Neugeborenen, steht ein geflügeltes Wesen an der Seite, dessen langer, in bewegte

<sup>186</sup> Die heute fehlenden Köpfe verhindern die Feststellung, ob und auf welche Weise Haar- und Barttrachten einst zur Individualisierung der Apostel beigetragen haben.

<sup>187</sup> Zu den Monatsdarstellungen vgl. D'ANCONA 1923 *passim*; KÜNSTLE 1928 I S. 142; KOSELEFF 1934 *passim*; WEBSTER 1938 *passim*; BOTTARI 1939 *passim*; BRESCIANI 1968 *passim*; QUINTAVALLE 1978 S. 80-100; QUINTAVALLE u. a. 1990 S. 359-362; GANDOLFO 1983 *passim*.

<sup>188</sup> Als zusammenfassender Vergleich wurden die tabellarischen Übersichtstabellen bei WEBSTER 1938 S. 175-176 genommen.

<sup>189</sup> Die Schäden an der Figur des Februars ermöglichen keine exakte Deutung dieser Monatsdarstellung (vgl. auch Kat.-Nr. 14: Motive und Inschriften (Kuppel).

<sup>190</sup> Vgl. MELI 1938 S. 15; NICOLAI 1980 S. 74.

<sup>191</sup> Den Masken wird auch eine dekorative Funktion zugeschrieben (vgl. PUDELKO 1932 S. 54; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 48).

Strähnen gelegter Bart in Verbindung mit den Flügeln den Eindruck eines dämonischen Mischwesens vermittelt<sup>192</sup>.

## b. Die Arkadenfiguren

In dieser Wanderung vom höchsten Punkt des Brunnens bis zu dessen Basis erreicht man schließlich die Brüstung des Hauptbeckens. Im Gegensatz zu den anderen Teilen des Brunnens weist diese in ihrem aktuellen Zustand kein durchgehendes ikonographisches Motiv und keinen einheitlichen inhaltlichen Schwerpunkt auf. Eine Teilung in zwei voneinander unabhängige Themenbereiche findet dort statt. Sie entspricht dem ebenfalls vorhandenen und bereits besprochenen stilistischen Bruch zwischen der Arbeit des Robertus und derjenigen des anonymen Meisters des Mosezyklus<sup>193</sup>.

Die kleinere ikonographische Einheit des Hauptbeckens bilden die zwei Brüstungsplatten des Robertus mit Figuren, die jeweils durch eine Säule voneinander getrennt werden. Sieben von ihnen sind durch Spitzbogen überspannt, die von den Säulen getragen werden. Eine achte Figur befindet sich links außerhalb der Arkaden und wendet den anderen den Rücken zu. Alle Figuren sind einzeln schwer zu deuten. Lediglich der Mann im kurzen Gewand und mit dem Lamm über den Schultern kann als der Gute Hirte identifiziert werden. Unter den anderen Figuren ist die letzte rechts auffällig individualisiert. Es handelt sich um einen bärtigen Mann, der einen Hasen vor sich herunterhängen läßt. Über seiner linken Schulter schwebt im Flachrelief eine Figur mit erhobener Hand.

Die übrigen Gestalten sind sonst Frauen und Männer in unterschiedlichen Posen. Ein Mann zeigt ein unbekleidetes Bein sowie einen unbekleideten Oberkörper. Eine weitere Figur stützt einen Ellenbogen auf eine Konsole, die aus dem Hintergrund herausragt.

Auch als Gruppe können die acht Figuren schwer gedeutet werden, denn es ist eigenartig, wie die erste linke Figur sich sowohl durch ihre Abwendung als auch durch ihren Ausschluß aus den Arkaden von den anderen sieben Figuren absondert. Stilistisch unterscheidet sich diese Figur jedoch nicht von den Figuren unter den Bogen, denn auch sie ist von einem Gewand umhüllt, dessen Falten eine Folge von breiten Kehlen und feinen, kantigen Wulsten bilden. Die Gewandärmel sind ferner - wie bei den Arkadenfiguren - horizontal in Falten gegliedert. Um den Hals hängt nach vorne eine Schärpe mit Schüsselfalten. Diese geht um den rechten Arm der Figur herum und wird von ihrer linken Hand gehalten, aus der ein langer Stoffzipfel herunterfällt. Eine fast identische Gewandgestaltung zeigt die Figur unter dem ersten Bogen rechts von der eben beschriebenen Gestalt. Daher müssen die Vorschläge zur Deutung der Arkadenfiguren kritisch beurteilt werden, die nur die sieben Gestalten unter den Bogen für eine ikonographische Einheit halten und die achte außerhalb der Arkaden als dem Mosezyklus zugehörig ansehen, ohne den stilistischen Unterschied zu diesem und die Stilähnlichkeit zu den anderen sieben Gestalten zu thematisieren<sup>194</sup>.

## c. Der unvollständige Mosezyklus

Die zweite ikonographische Einheit auf dem Hauptbecken des Brunnens besteht aus verschiedenen Episoden der Geschichte Moses. Fängt man mit den Darstellungen rechts von den Arkadenfiguren an, so erkennt man eine Figurengruppe, in der eine Frau sich in die Haare greift und zwei Männer mit langem Bart sich gegenüberstehen, der linke mit Stock und den Kopf auf eine Hand gestützt, der rechte mit einer erhobenen Hand. Die trauernde Gestik dieser Gestalten ist auch als Verzweigung der Juden

<sup>192</sup> Susanne Heydasch-Lehmann schreibt diesen Darstellungen eine rein dekorative Funktion zu (vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 47). Ohne weitere Erklärung sind sie auch als Symbol der Taufe angesehen worden (vgl. MELI 1938 S. 15; ARRIGHI 1962 S. 19), vielleicht von der falschen Annahme angeregt, beim Brunnen handele es sich um ein Taufbecken (vgl. dazu Abschnitt V. 1. b.).

<sup>193</sup> Vgl. Abschnitt V. 1. c

<sup>194</sup> So die Deutung der sieben Figuren als Wochentage (vgl. CAMPETTI 1926-27 S. 339) sowie als Gaben Gottes (vgl. SILVA 1973 S. 88-89; SILVA 1985 S. 58-59) und der achten Gestalt als Aaron (vgl. CAMPETTI 1926-27 S. 339; SILVA 1973 S. 86; SILVA 1985 S. 57).

bei dem Edikt des Pharaos gedeutet worden, alle ihre neugeborenen Söhne zu töten<sup>195</sup>. Auf diese Darstellung wird später zurückzukommen sein.

Diesen Trauernden schließt sich eine Episode am Hof des Pharaos an, die Darbringung des Moseknaben bei der Tochter des Pharaos durch eine Dienerin<sup>196</sup>. Diese hält einen Krug, auf dem ein großer Vogel postiert ist. Darunter sitzt ein Affe. Der thronenden Tochter des Pharaos sind zwei weitere Begleitfiguren beigegeben.

Es folgen die Darstellungen zweier Wunder. Beim ersten handelt es sich um dasjenige des Stabes, der sich in eine Schlange verwandelt und umgekehrt<sup>197</sup>, wobei ein großer Drache die Rolle der Schlange übernimmt. Das zweite dargestellte Wunder ist dasjenige der aussätzigen Hand<sup>198</sup>, bei dem die Figur des Mose in gebückter Haltung seinen rechten Arm zeigt, der von geplatzten Hautstellen geplagt ist.

Auf der nächsten Brüstungsplatte begegnet man einer eng besetzten Szene mit Pferden und Reitern in einem Wasserstrom. Im Wasser liegt die Leiche eines nackten Mannes, eins der Pferde tritt auf seinen Körper<sup>199</sup>. Auch Fische schauen aus den Wasserwogen heraus. Die Reiter unterscheiden sich in ihren Trachten, einige tragen Panzerhemden, in zwei Fällen bis über den Kopf, zwei andere tragen einen spitzen Helm. Der vordergründige Reiter in der Mitte der Platte wendet sich dem Betrachter zu und trägt ein langes Gewand und eine Krone.

Ikonomographisch läßt sich diese Gruppe im Zusammenhang des Mosezyklus auf dem Brunnen als das Heer des Pharaos identifizieren, das die Israeliten verfolgt und schließlich vom Roten Meer verschlungen wird<sup>200</sup>. Der Pharao ist durch die zentrale Figur mit Krone dargestellt worden. Verwunderlich ist es jedoch, daß die Israeliten nicht erscheinen.

Neben den fehlenden Israeliten ist es auch auffällig, daß die Reitrichtung des Heers von rechts nach links nicht der Leserichtung der anderen Reliefs entspricht. In der Chronologie folgen diese von links nach rechts aufeinander, und auch die Disposition der Figuren innerhalb der einzelnen Episoden entspricht ebenfalls dieser Richtung: Die Dienerin mit dem kleinen Mose schreitet von links nach rechts zu der Tochter des Pharaos heran, in den Wunderdarstellungen sowie in der noch nicht erwähnten Szene der Übergabe der Gesetzestafeln ist Mose ebenfalls nach rechts gewandt.

In ihrer ausführlichen Untersuchung des Brunnens hat Susanne Heydasch-Lehmann vorgeschlagen, die geretteten Israeliten auf einer heute nicht mehr existierenden Platte zu denken, die sich zwischen der Darstellung der Wunder und derjenigen der Soldaten befunden habe und später von einer der Platten mit Arkadenfiguren ersetzt worden sei. Sie möchte auf der linken Seite dieser Platte das gerettete Volk Israel und auf der rechten - als Anfang der Soldatenszene - einige zu Boden gefallene Pferde und Reiter dargestellt wissen, die eine Versinnbildlichung des Untergangs des Pharaos und seiner Soldaten sein sollte<sup>201</sup>.

Der Vorschlag, eine Platte mit den geretteten Israeliten als ursprünglich dem Brunnen zugehörig anzunehmen, erscheint plausibel. Was jedoch mit der Position dieser Platte zwischen den Wundern und dem pharaonischen Heer nicht gelöst wird, ist das Problem der entgegengesetzten Richtung, in die die Darstellungen verlaufen, denn Susanne Heydasch-Lehmann sieht auf der rekonstruierten Platte die geretteten Israeliten links in Sicherheit vor, als hätten sie den Wasserstrom von rechts nach links überquert, also entgegengesetzt zu der Leserichtung der anderen Episoden.

Diese Art der Darstellung würde auch mit dem biblischen Text kollidieren. Der Moment, in dem das Heer des Pharaos vom Wasser überrascht wird, ist im Buch des Exodus so beschrieben: "*Und Mose reckte die Hand aus über das Meer, und beim Anbruch des Morgens strömte das Meer in sein*

<sup>195</sup> Vgl. CAMPETTI 1926-27 S. 334; SALMI 1928-29 S. 88; PUCCINELLI 1950 S. 15; SILVA 1973 S. 84; SILVA 1985 S. 57. Die Episode der Trauer um das Edikt wird im Buch des Exodus (2 Mo 1,15-16) erzählt.

<sup>196</sup> Vgl. 2 Mo 2,10.

<sup>197</sup> Vgl. 2 Mo 4,3-4.

<sup>198</sup> Vgl. 2 Mo 4,6-7.

<sup>199</sup> Diese Gestalt ist in Anlehnung an spätantike Sarkophage auch als Meerespersionifikation gedeutet worden (vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 41).

<sup>200</sup> Vgl. 2 Mo 14,27.

<sup>201</sup> Vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 65.

Bette zurück, während die Ägypter ihm entgegenflohen, und der Herr trieb die Ägypter mitten ins Meer hinein."<sup>202</sup> Als die ägyptischen Soldaten ins Wasser geraten, fliehen sie also bereits zurück<sup>203</sup>.

Das pharaonische Heer, das auf dem Brunnen von San Frediano dargestellt ist und von rechts nach links reitet, müßte also die zurückfliehenden Ägypter darstellen, denn die Pferde stapfen schon im Wasser, was nach dem biblischen Bericht erst geschah, als der Pharao auf der Flucht war. Die Ergänzung dieser Szene mit den geretteten Israeliten und Mose, der auf Handzeichen das Wasser zurückweichen läßt, wäre also rechts von den Soldaten des Pharaos zu denken. Somit könnte man sich vorstellen, wie das Volk Israel von links nach rechts - im Einklang mit der Leserichtung der anderen Reliefs - marschiert wäre, um das Rote Meer hinter sich zu lassen, während das Heer von rechts nach links zurückflieht<sup>204</sup>.

Der Fluchtzustand des Heers erklärt auch die Pose des letzten Soldaten rechts, der zusammen mit einem anderen Soldaten auf einem Pferd reitet. Während jedoch der vordere Reiter in der Richtung sitzt, in die auch das Pferd vorangeht, sitzt der hintere Soldat mit seinem Rücken zu dem vorderen und dreht sich zu diesem um, damit er sich mit den Händen am ihm festhalten kann. Diese auffällige und eigenartige Pose scheint eine Notsituation darzustellen, als wäre der hintere Soldat auf das Pferd von seinem Kameraden gezogen worden, damit er vor dem Wasser gerettet werden konnte, das schon seine Opfer verlangt hat, wie die unter den Hufen des ersten Pferdes liegende Leiche zeigt.

Die letzte Brüstungsplatte des Mosezyklus zeigt zwei Episoden, die mit den Gesetzestafeln im Zusammenhang stehen. Die erste gibt die Übergabe der Tafeln wieder<sup>205</sup>. Die Figur des Gottvaters in einer großen Gloriole, der sich verbeugende Mose mit verhüllten Händen und zwei Erzengel gehören zu dieser Szene. Weiter rechts sitzt die letzte erhaltene Figur des Zyklus, Mose mit den Gesetzestafeln im Schoß.

Susanne Heydasch-Lehmann sieht die zweite durch die Arkadenfiguren ersetzte Platte an der Stelle zwischen jener Figur und der anfangs erwähnten Trauernden vor. Auf dieser Platte sei eine Ergänzung für den thronenden Mose in Form von Figuren als Darstellung des von ihm ermahnten Volks Israel zu denken<sup>206</sup>. Weiter rechts dann, als Vervollständigung der Trauernden, der Tod Moses<sup>207</sup>.

Da auch alle anderen skulptierten Szenen aus mehreren Figuren bestehen, erscheint wahrscheinlich, daß die Figur des thronenden Mose von anderen Gestalten begleitet worden ist. Auch die Darstellung des Todes Moses ist als Abschluß des Zyklus sehr sinnvoll, da dieser mit einer der ersten Episoden der Mosesgeschichte anfängt und mit der letzten enden würde. Die trauernden Figuren würden zu dieser Episode gehören. Susanne

Heydasch-Lehmann hat für diese eine Darstellung des Mose auf einem Bett mit weiteren Trauernden vorgeschlagen. In Übereinstimmung mit der Buchmalerei<sup>208</sup> wären auch andere Möglichkeiten

<sup>202</sup> 2 Mo 14,27 - zitiert nach ZÜRCHER BIBEL 1987 (Unterstreichung der Verfasserin), als Übersetzung des Textes der Vulgata: "*Cumque extendisset Moyses manum contra mare, reversum est primo diliculo ad priorem locum, fugientibusque Aegyptis occurrerunt aquae, et involvit eos Dominus in mediis fluctibus.*" (2 Mo 14,27 - zitiert nach BIBLIA SACRA; Unterstreichung der Verfasserin)

<sup>203</sup> Die Absicht der Flucht und des Zurückgehens kommt bereits einige Verse zuvor zum Ausdruck. Dort heißt es: "*Da sprachen die Ägypter: Lasst uns vor Israel fliehen; denn der Herr streitet für sie wider Ägypten.*" (2 Mo 14,25 - zitiert nach ZÜRCHER BIBEL 1987; Unterstreichung der Verfasserin), als Übersetzung des Textes der Vulgata: "*Et subvertit rotas currum, ferebanturque in profundum. Dixerunt ergo Aegyptii: Fugiamus Israel: Dominus enim pugnat pro eis contra nos.*" (2 Mo 14,25 - zitiert nach BIBLIA SACRA; Unterstreichung der Verfasserin).

<sup>204</sup> Auf der Holztür von Santa Sabina in Rom (vgl. dazu BERTHIER 1892 *passim*, insbesondere S. 66-70; BERTHIER 1910 S. 127-242, insbesondere S. 211-217; JEREMIAS 1980 *passim*, insbesondere S. 26-32) zeigt das Relief mit dem Untergang des pharaonischen Heers eine Anordnung der Bildelemente, welche - auch wenn bei einer vertikalen Überlagerung - die entgegengesetzte Ausrichtung vom Volk Israel und vom Heer Pharaos verdeutlicht. Dort ist die Darstellung auf zwei übereinanderliegende Register verteilt worden (auf einem unteren dritten Register erscheint eine weitere Episode aus der Mosegeschichte, das Schlangenvunder vor dem Pharao - vgl. JEREMIAS 1980 S. 26). Vom Heer sind in den Wasserwagen nur noch der Pharao auf seinem Wagen und die Köpfe dreier angespannter Pferde zu sehen. Sowohl der Mensch als auch die Tiere sind nach rechts gewandt. Auf dem oberen Register des Reliefs erscheinen die geretteten Israeliten. Ihr Zug erstreckt sich von rechts nach links und geht am linken Reliefrand nach oben, wo Mose mit erhobener Hand dargestellt wurde.

<sup>205</sup> Vgl. 2 Mo 31,18.

<sup>206</sup> In der Bibel nimmt die Beschreibung der Ermahnung Moses einen großen Einschnitt ein (vgl. 5 Mo 4-30).

<sup>207</sup> Vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 66-67. Vom Tod Moses berichtet 5 Mo 34.

<sup>208</sup> Einen guten Überblick über die Darstellung des Todes Moses in der Buchmalerei bietet HEIMANN 1978 S. 1-9.

denkbar: Mose, der von Engeln oder vom Gottvater begraben wird oder ebenfalls in Begleitung von Engeln auf einem Hügel in der Landschaft liegt.

Durch die vorgeschlagenen Ergänzungen würde auch das Hauptbecken des Brunnens dem Prinzip entsprechen, daß auf jedem Register - wenn man die auf verschiedenen Höhen, im Kreis verlaufenden Flächen des Brunnens so bezeichnen kann - thematisch verwandte und einen Zyklus bildende Darstellungen angebracht sind. Es bleibt jedoch die Frage offen, warum die Platten mit den Arkadenfiguren zu einem späteren Zeitpunkt die Platten des Mosezyklus ersetzten, die heute fehlen.

Es wurden diesbezüglich zwei Hypothesen geäußert: Beide fehlenden Platten wurden beschädigt und zerstört; der Brunnen war in seiner Ganzheit konzipiert worden, jedoch bis auf beide fehlende Platten skulptiert worden<sup>209</sup>. In dem einen oder in dem anderen Fall schob man - die Lücken schließend - die Platten mit Darstellungen aus der Mosegeschichte zusammen und beauftragte Robertus mit der Vervollständigung des Beckens. Trotz des thematischen Bruchs zu den vorhandenen Platten übernahm er aus diesen den Blätterfries am oberen Rand und bemühte sich um eine stilistische Nachempfindung der Figuren des Mosezyklus. Die Köpfe gerieten jedoch wie aufgeblasen, und die Füße, die im Mosezyklus kräftig waren, wurden bei den Arkadenfiguren so groß, daß sie nicht mehr den Proportionen der Figuren entsprachen. Trotz dieser Unstimmigkeiten hielt es Robertus für angebracht, sein Werk zu signieren.

### 3. Skulpturale Reflexe eines Kanonikerstifts

In den Darstellungen, die sich auf dem Brunnen befinden, lassen sich Hinweise konstatieren, die eng mit der Kirche San Frediano verknüpft sind. In Verbindung mit ihrem Schutzpatron können zunächst die Monatsdarstellungen gesehen werden. Diese geben in vielen Fällen eine Versinnbildlichung der Feldarbeiten wieder und können als eine Anspielung auf das Patronat des heiligen Fredianus als Beschützer der Ernten verstanden werden. Als Schutzheiligen gegen Überflutungen<sup>210</sup> kann auf Fredianus auch mit der Wiedergabe des bedrohlichen Wassers des Roten Meers Bezug genommen worden sein.

Aus der Szene des Durchzugs durch das Rote Meer geht sicherlich ein Verweis auf das Sakrament der Taufe hervor<sup>211</sup>. Es ist sehr wahrscheinlich, daß auch die Kombination von Affe, Krug und Vogel in der Szene der Darbringung des kleinen Mose an die Tochter des Pharaos in diesem Sinne zu interpretieren ist. Laut Romano Silva stellt der Krug das geweihte Wasser dar, der Affe versinnbildlicht den Zustand des Menschen vor der Taufe und dem Eintreten in die christliche Gemeinschaft, der Vogel steht für die mit der Taufe erreichte Erhabenheit über das Heidentum<sup>212</sup>.

Man möchte diese Verweise auf die Taufe nicht zwangsweise auf eine Funktion des Brunnens als Taufbecken beziehen<sup>213</sup>, sondern auf das Taufrecht, welches San Frediano im Jahre 1106 bestätigt wurde und bereits seit unbestimmter Zeit bestand<sup>214</sup>. Dieses Recht, das sonst nur für die Kathedrale San Martino vorgesehen war, stellte auch eine der Ursachen des herben Konkurrenzverhältnisses dar, das zwischen dem reformierten Kanonikerstift von San Frediano einerseits und dem Bischof sowie dem Domkapitel von Lucca andererseits herrschte. Papst Paschalis II. mußte bei der Bestätigung von 1106 ausdrücklich erwähnen, daß die Ausübung des Taufrechts seitens des Stifts von San Frediano

<sup>209</sup> Neben dem Umstand der Zerstörung beider Platten ist als wahrscheinliche Ursache für die Hinzufügung der Platten mit den Arkadenfiguren auch die Möglichkeit erwähnt worden, der Brunnen sei in seiner Gesamtheit zwar konzipiert, jedoch nicht ausgeführt worden (vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 68).

<sup>210</sup> Vgl. ZUCCONI 1962 S. 10. Die Patronate des heiligen Fredianus haben sich historisch entwickelt. Schon Gregorius Magnus schrieb Fredianus die tats.,chliche Umleitung des Flusses Serchio sowie die Urbarmachung vieler Ländereien um Lucca zu (vgl. BS V Sp. 1264). Für die Geschichte dieses Heiligen vgl. auch PEDEMONTE 1937 *passim*; GUIDI 1940 *passim*; ZACCAGNINI 1989 *passim*.

<sup>211</sup> Vgl. DÖLGER 1930 *passim* mit den relevanten patristischen Textstellen; REAU II,1 S. 193; LCI I Sp. 555.

<sup>212</sup> Vgl. SILVA 1973 S. 84.

<sup>213</sup> Vgl. Abschnitt V. 1. b.

<sup>214</sup> Vgl. GIUSTI 1948 S. 345 Anm. 57; NANNI 1948 S. 134-135; GEHRT 1984 S. 36. Das Taufrecht von San Frediano ließ auch diskutieren, ob diese Kirche ursprünglich die Kathedrale der Stadt Lucca gewesen war (vgl. GUIDI 1931 *passim*).

weder durch Rivalität noch durch Hinterlist verboten werden dürfte, sicherlich ein Hinweis auf die feindliche Einstellung der Kathedrale gegenüber der Gewährung jenes Rechts an San Frediano<sup>215</sup>.

Diese Kirche genoß im 12. Jahrhundert eine außergewöhnliche Gunst bei den jeweiligen Päpsten und erhielt viele Privilegien. Von 1099 bis 1198 sind 121 päpstliche Briefe und Privilegien bezeugt, die direkt an die Kanoniker von San Frediano oder sie betreffend und zu ihrem Vorteil an andere Institutionen geschrieben wurden<sup>216</sup>. Neben den Privilegien mußten die Päpste in vielen Fällen den Bischof und das Domkapitel in Lucca auf die Unterstützung verweisen, die sie San Frediano entgegenbringen sollten, welche anscheinend nicht freiwillig gewährt wurde<sup>217</sup>. Die finanzielle Stärke von San Frediano äußerte sich auch in der Kontrolle über fast zwei Dutzend Kirchen und Hospitale, hauptsächlich im Norden von Lucca<sup>218</sup>.

Nicht zuletzt fand die Rivalität zwischen dem Domkapitel und dem Stift einen Grund in der Tatsache, daß San Frediano bis zum Aufkommen der Verehrung des Volto Santo in der Kathedrale gegen Ende des 11. Jahrhunderts<sup>219</sup> die wichtigsten Reliquien in der Stadt Lucca, die Gebeine des heiligen Fredianus, besaß<sup>220</sup>.

Die gesicherten Finanzen und die wichtige Stellung von San Frediano ermöglichten dem Stift die Anschaffung des aufwendigen Brunnens. Dieser wurde zunächst im Kreuzgang aufgestellt und war somit nicht für die laikalen Kirchenbesucher zugänglich, sondern für die Stiftskanoniker als bevorzugte Rezipienten konzipiert. Die inhaltliche Bezugnahme des Brunnens auf den Gründer der Kirche, den heiligen Fredianus, und auf die Taufe, scheint darauf bedacht gewesen zu sein, dem auf eine lange Tradition zurückreichenden Bewußtsein der Stiftsmitglieder auch angesichts der konfliktgeladenen Auseinandersetzung mit der Kathedrale ein skulpturales Zeugnis zu geben.

Schon lange bevor der Brunnen entstand, befand sich dort, wo heute San Frediano steht, ein Benediktinerkloster. Es ist vom ausgehenden 7. Jahrhundert die Rede<sup>221</sup>. Die geistliche Gemeinschaft erlebte jedoch Höhen und Tiefen. In diesem Sinne ließ das Klosterleben schon 754 nach, da San Frediano zu diesem Zeitpunkt zu einer bischöflichen Säkularkirche wurde<sup>222</sup>. Die Bedeutung des Klosters nahm immer mehr ab, so daß es ab 838 in den verbliebenen Urkunden lange Zeit nicht mehr erwähnt wird<sup>223</sup>. Erst mit dem 11. Jahrhundert und der gregorianischen Reform, welche die Verbreitung und Unterstützung des gemeinschaftlichen Lebens der Geistlichen zur Verstärkung ihres Glaubens und zur Bekämpfung der Unsitten in ihr Programm aufgenommen hatte<sup>224</sup>, blühte das gemeinsame Leben der Geistlichen im Vorbau von San Frediano wieder auf und zwar in Form eines Kanonikerstifts<sup>225</sup>. Im Jahre 1068 nahm Papst Alexander II. das Kloster unter seine Obhut<sup>226</sup>. Bis zum 13. Jahrhundert erfolgte eine lebendige Phase, begleitet auch von einer regen Bautätigkeit. Während der Amtszeit des Kloostervorstehers Rotho wurde im Jahre 1112 an derselben Stelle eine neue Kirche gegründet<sup>227</sup>, sie

<sup>215</sup> Vgl. GEHRT 1984 S. 36.

<sup>216</sup> Vgl. GEHRT 1984 S. 74.

<sup>217</sup> Vgl. GEHRT 1984 S. 55.

<sup>218</sup> Für eine Liste der einundzwanzig zwischen 1099 und 1204 an San Frediano konzidierten und assoziierten Kirchen und Hospitale vgl. GEHRT 1984 S. 175-176.

<sup>219</sup> Zum Volto Santo vgl. SCHWARZMAIER 1972 S. 338-353, S. 338 Anm. 9 mit ausführlicher Bibliographie; BARACCHINI/FILIERI 1982 *passim*; BERTINI 1982 *passim*; VOLTO SANTO E CIVILTA' 1984 *passim*; MANSELLI 1986 S. 15-17.

<sup>220</sup> Vgl. GEHRT 1984 S. 17.

<sup>221</sup> Im Jahre 685 stiftete der *maiordomus* zweier Langobardenkönige die Wiederherstellung des Klosters (vgl. SCHNEIDER 1914 S. 310).

<sup>222</sup> Vgl. SCHNEIDER 1914 S. 310 Anm. 7. Zu dieser ersten Krise des klösterlichen Lebens vgl. auch GEHRT 1984 S. 16.

<sup>223</sup> Vgl. SCHNEIDER 1914 S. 310.

<sup>224</sup> Zu den Reformbestrebungen in und um Lucca vgl. SCHWARZMAIER 1972 S. 409-410. Zur Klerikerreform und zur Einführung der *vita communis* im allgemeinen vgl. GEHRT 1984 S. 2-5, S. 3 Anm. 7 mit weiterführender Bibliographie.

<sup>225</sup> Zum Kanonikerstift von San Frediano vgl. GIUSTI 1948 S. 346; NANNI 1948 S. 134-135; PUCCINELLI 1950 S. 113; GIUSTI 1962 S. 447; COTURRI 1974 *passim*; NICOLAI 1974 S. 5. GIUSTI 1948 *passim*; GIUSTI 1962 *passim* und GEHRT 1984 S. 20-32 bieten auch allgemeine Informationen über das Phänomen der Gründung von Kanonikerstiften in und um Lucca und sehen dies als Ergebnis der lokalen Reformbestrebungen an.

<sup>226</sup> Vgl. KEHR 1908 III S. 414 Nr. 1.

<sup>227</sup> Vgl. Biblioteca Statale Lucca Ms 927, f. 2r und Ms. 896 f. 135v; RIDOLFI 1899 S. 122; LUNARDI 1931 S. 19; GEHRT 1984 S. 46 Anm. 1; SILVA 1985 S. 32, 41.

wurde 1147 von Papst Eugen II. dem heiligen Fredianus geweiht<sup>228</sup>. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts und um den Anfang des folgenden wurden im Süden die Kapelle Santa Croce und im Norden die Kapelle San Biagio gebaut; letztere wurde im 13. Jahrhundert zum Kircheninneren geöffnet<sup>229</sup>. Dort befindet sich heute der Brunnen. Nach dem 13. Jahrhundert ging es mit dem Kanonikerleben nur abwärts, bis 1780 das Kloster aufgelöst wurde<sup>230</sup>.

Eine Versetzung des Brunnens bei der Auflösung des Klosters wäre denkbar. Mit dem Wichtigkeitsverlust des Klosters mag der Brunnen nicht mehr im ideellen Mittelpunkt des Kreuzgangs gestanden haben und von jenem Standort in die nach innen geöffnete Kapelle San Biagio gebracht worden sein. Es ist nicht auszuschließen, daß der Einsatz zu diesem Zeitpunkt vom Hauptbecken getrennt wurde, um dem Brunnen eine Form zu verleihen - nämlich diejenige eines Taufbeckens -, die dem Kircheninneren passender erschien. Ob eine andere, heute nicht mehr erhaltene Taufeinrichtung damit ersetzt wurde, kann nicht bewiesen werden. Es erscheint jedoch sehr logisch, daß es ein Taufbecken seit der weit zurückliegenden Erteilung des Taufrechts an San Frediano gegeben hatte.

Die Konzeption des Brunnens für ein geistliches Publikum, das sich im Mittelpunkt einer stadinternen, klerikalen Auseinandersetzung um die Vorrangstellung in Lucca befand, sondert den Brunnen von San Frediano auch inhaltlich von seinen wichtigsten zeitgenössischen Skulpturen in der Toskana ab. Während diese, jede auf ihre Art unterschiedlich, durch die friedliche und bewaffnete Wallfahrt mitgeprägt worden sind, scheint sich der Brunnen aus diesen Gedanken seiner Zeit herauszuhalten, als wäre der Kreuzgang von San Frediano für sie unerreichbar gewesen.

---

<sup>228</sup> Vgl. RIDOLFI 1899 S. 124; TOESCA 1927 S. 561; LUNARDI 1931 S. 19; ZUCCONI 1962 S. 7; TIGLER 1987-88 S. 158; BELLI BARSALI 1988 S. 222. Für den Vorbau ist die Widmung an seinen Gründer Fredianus bereits im 8. Jahrhundert bezeugt (vgl. GEHRT 1984 S. 15).

<sup>229</sup> Vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 18.

<sup>230</sup> Vgl. ZUCCONI 1962 S. 46.

## VI. Die Skulpturen von Sant'Iacopo in Altopascio zwischen Hospitalitern und Pilgern

### 1. Skulptierte Schutzpatrone und beliebte Heilige

Die heutige Kirche von Sant'Iacopo in Altopascio ist das Ergebnis einer modernen Erweiterung von einem einschiffigen romanischen Bau<sup>1</sup>. Dabei wurde der ursprüngliche Bau als Querhaus der neu errichteten Kirche umfunktioniert. Die einstige Fassade dient heute daher als äußerer Abschluß des westlichen Querarms. Sie wird an den Seiten durch zwei Pilaster und unten durch einen hohen Sockel eingerahmt und besteht bis über die Portallünette aus grauem Stein. Ihre obere Partie, schwarz-weiß gestreift, ist durch eine Rundbogengalerie und eine Säulenreihe besetzt, die das Giebelgesims trägt.

Verschiedene Skulpturen betonen die Architektur der Fassade<sup>2</sup>. Das Portal besitzt eine geräumige Lünette, die mit konzentrischen Halbkreisen aus Rauten und Dreiecken und einer inkrustierten Darstellung von zwei Vierfüßlern mit verzweigtem Schwanz dekoriert ist. Die Archivolt besteht aus alternierenden schwarzen und weißen Keilen, gerahmt durch ein vegetables Motiv. An den Ansätzen der Archivolt befinden sich zwei Löwen. Einst hielten sie wahrscheinlich eine Beute zwischen den Vorderpfoten<sup>3</sup>. Zwei Löwen - einer über einem Drachen, der andere über einem Soldaten - dienen auch als oberer Abschluß der Fassadeneckpilaster.

In der oberen Giebelpartie konzentrieren sich die figürlichen Skulpturen der Fassade. Das Giebelgesims zeigt an seinen Enden einen Menschen, der im Begriff ist, eine Ranke zu schneiden, bzw. einen Drachen, aus dessen Mund ein vegetabler Stiel sprießt. Die Kapitelle darunter weisen sowohl Tierdarstellungen wie Widderköpfe und Greifvögel mit Beute in den Krallen als auch menschliche Gesichter in verschiedenen Variationen auf: mit und ohne Bart, mit offenem oder geschlossenem Mund. Bei den zwei Menschenköpfen auf dem zweiten Kapitell von links hält sich an einem Ohr eines Jünglings und eines bärtigen Mannes mit strengem Blick jeweils ein Vogel mit seinen Krallen und seinem Schnabel fest. Auf dem zweiten Kapitell von rechts kann die Individualisierung der Gesichter als ein beabsichtigter Hinweis auf die geographische Herkunft der dargestellten Menschen deuten. Der linke Kopf mit Adlernase, niedriger Stirn, tief liegenden Augen, hohem Bartansatz könnte als Sinnbild der arabischen Völker des Nahen und des Mittleren Ostens gemeint worden sein. Beim anderen Kopf, der an einem Ohr von einer Schlange gebissen wird, deuten das lockige Haar, die dicken Lippen, die flache Nase und die breiten Wangenknochen auf die schwarzafrikanische Herkunft dieses Mannes mit dem starren Blick und dem geöffneten Mund<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. Kat.-Nr. I: Standort- und Funktionsveränderungen.

Man vermutet Reste eines dritten Kirchenbaus - des ersten in chronologischer Reihenfolge - westlich vom Glockenturm (vgl. ALTOPASCIO 1982 S. 99; MORETTI 1992 S. 41 Anm. 59). Die zu einer Bestätigung dieser Hypothese notwendigen Grabungsarbeiten sind noch nicht durchgeführt worden.

<sup>2</sup> Vgl. Kat.-Nr. I a-j.

<sup>3</sup> Die heutigen Kapitelle des Portals sind Ersatzstücke aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg (vgl. TIGLER 1990 S. 127).

<sup>4</sup> Dieses Kapitell scheint eine Vorstufe zweier Kapitelle aus Troia zu sein. Eins von ihnen wurde in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts im Glockenturm der Kathedrale jener Stadt in Apulien gefunden, wo es als Baumaterial wiederverwendet worden war (vgl. OSTOIA 1964-65 S. 370); lange Zeit nicht beachtet, wurde es von Hans Wentzel neu entdeckt und veröffentlicht (vgl. WENTZEL 1954 *passim*). Das zweite Kapitell kam 1955 in die Sammlung von The Cloisters in New York (vgl. OSTOIA 1964-65 S. 368). Beide Kapitelle zeigen jeweils vier große Menschenköpfe anstelle der Eckvoluten. Einer der Köpfe stellt auf jedem Kapitell einen Mann mit gelocktem Haar, breiter, flacher Nase, hervortretenden Wangenknochen und dicken Lippen dar. Auf dem Kapitell in Troia trägt der Mann zusätzlich einen Bart. An den anderen Kapitellecken dieses Exemplars befinden sich außerdem zwei Frauenköpfe mit gewelltem Haar und der Kopf eines Mannes mit durchfurchtem Gesicht und Kapuze. Auf dem Kapitell in New York werden die übrigen Kapitellecken durch den Kopf einer Frau und denjenigen eines Mannes, beide mit rundlichem Gesicht, sowie vom Porträt eines älteren Mannes mit faltigem Gesicht und Turban besetzt. In dieser Gestalt ist ein Araber erkannt worden (vgl. OSTOIA 1964-65 S. 370). Beide Kapitelle werden in die zwanziger Jahre des 13. Jahrhunderts datiert (vgl. WENTZEL 1954 S. 186, 187). Für eine Betrachtung dieser Kapitelle im Zusammenhang mit den künstlerischen Darstellungen von Einwohnern Schwarzafrikas im Mittelalter vgl. L'IMAGE DU NOIR II, I S. 117.

Eine Versinnbildlichung verschiedener Ethnien ist auch bei den Atlanten des Bischofsthrons von San Nicola in Bari angenommen worden. Die Sitzplatte des Throns wird auf der Frontseite von drei Männern getragen. Der linke und der rechte sind durch ein Lententuch bekleidet und stützen den Sitz, der auf ihren Schultern lastet, mit ihren beiden Händen.

Den skulpturalen Höhepunkt der heutigen Fassade bildet die Figur eines Bärtigen in der Mitte des oberen Giebelbereichs. Er befindet sich - angesichts der verkürzten Oberschenkel wohl in sitzender Pose - in einer Nische aus Platten mit vegetabilen Motiven, ebenfalls von zwei Rankensäulen flankiert. Auszeichnende Merkmale dieser Figur sind die erhobene rechte Hand im Segensgestus, ein aufgeschlagenes Buch in der anderen Hand, der Nimbus und der starre Blick. In dieser Figur, welche sonst als *Salvator mundi* bezeichnet wurde<sup>5</sup>, hat die neuere Forschung eine Darstellung von Jakobus d. Ä. erkannt<sup>6</sup>. Für diese These sind Siegel des Hospitaliterordens von Altopascio<sup>7</sup> - allerdings erst aus dem 13. Jahrhundert - herangezogen worden, in denen dieser Apostel mit einem Buch und mit erhobener Hand dargestellt worden ist.

Diese Identifizierungsmöglichkeit gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man eine Initiale des *Codex Calixtinus*<sup>8</sup> mit der Plastik in Altopascio vergleicht, eine Gegenüberstellung, die in diesem Zusammenhang noch keine Berücksichtigung gefunden hat. Die Miniatur gibt Jakobus d. Ä. mit Buch in der Linken (jedoch nicht aufgeschlagen), segnender Rechter und Nimbus wieder. Sowohl dort als auch in Altopascio ist die Ähnlichkeit der Figur zu einem segnenden Christus sehr groß. Im Falle der Buchillumination wird die Identifizierung der Figur mit dem Apostel dadurch bestätigt, daß sie als Initiale seines Namens dient und keinen Kreuznimbus trägt<sup>9</sup>. Auch in Altopascio scheint der Nimbus kein Kreuz zu besitzen<sup>10</sup>, das Jakobuspatrozinium der Kirche legt außerdem eine Darstellung von Jakobus d. Ä. auf der Kirchenfassade nahe.

Drei weitere Monumentalskulpturen sind mit Sant'Iacopo in Altopascio in Verbindung zu bringen. Die erste ist ein Fragment, das heute im Kircheninneren aufbewahrt wird und aus derselben Werkstatt wie die Giebelfigur stammen könnte<sup>11</sup>. Die bruchstückhafte Büste zeigt noch einen senkrecht erhobenen Arm, eine Hand, die einen Stock hält und einen Umhang über einem gegürteten Untergewand. Es könnte sich dabei um eine Darstellung des heiligen Christophorus handeln<sup>12</sup>. Dafür sprechen der Stock, der erhobene Arm, der einst das Christuskind gehalten haben könnte, die großen Dimensionen der Figur<sup>13</sup> und schließlich die Tatsache, daß dieser Heilige neben Jakobus d. Ä. und Egidius seit der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts als Schutzpatron des Hospitals von Altopascio<sup>14</sup> erwähnt wird<sup>15</sup>.

Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis nach dem Zweiten Weltkrieg sind auf der Fassade von Sant'Iacopo von Altopascio zwei Reliefplatten dokumentiert, die sich heute im Museo Nazionale Villa

---

Ihr Gesicht verzehrt sich bei diesem Kraftakt: Die Augen sind weit geöffnet, der breite Mund ist tief ausgehöhlt und erhält dadurch einen ähnlichen Ausdruck wie der rechte Kopf auf dem Kapitell von Altopascio. Der linke Mann trägt in Bari gewellte Haare, der rechte voluminöse Locken. Der mittlere Mann unterscheidet sich von den anderen beiden Gestalten durch sein knielanges Kleid, die spitzen Schuhe, die gerippte Kappe und den Stock. Diese Dreier-Gruppe hat André Grabar als Sklavenfiguren gedeutet, von denen der mittlere der Anführer sein könne und wahrscheinlich als Araber oder Türke gemeint sei, während die anderen zwei Männer Äthiopier im mittelalterlichen Sinne des Wortes (vgl. Abschnitt VII. 2. c) darstellten (vgl. GRABAR 1954 S. 12; für einen Kommentar zu Grabars Ausführungen vgl. auch L'IMAGE DU NOIR II,1 S. 113-114; HEARN 1981 S. 81-82; CLAUSBERG 1994 S. 478-479). Der Bischofsthron wird vor 1089 (vgl. LAVAGNINO 1936 S. 314; SCHETTINI 1967 S. 65 mit dem Jahr 1078 als *terminus post quem*; SCHÄFER-SCHUCHARDT 1987 I,1 S. 72) oder 1098 datiert (vgl. HEARN 1981 S. 81).

Zur arabischen Konnotation von menschlichen Figuren in der romanischen Plastik vgl. auch WILLIAMS 1977 S. 6-8 und GOSS 1990 S. 535-536 mit einer Erörterung der Figuren von Ismael und Hagar am südlichen Tympanon von San Isidoro in León.

<sup>5</sup> Vgl. SALMI 1928-29 S. 84.

<sup>6</sup> Vgl. TIGLER 1990 S. 129.

<sup>7</sup> Zum Orden von Altopascio vgl. Abschnitt VI. 2. b.

<sup>8</sup> Für die Edition des Manuskriptes vgl. WHITEHILL 1944 *passim*, für eine deutsche Übersetzung in Auszügen vgl. HERBERS 1986 S. 57-162, für eine spanische Übersetzung vgl. MORALEJO ALVAREZ U. A. 1951 *passim*.

<sup>9</sup> Vgl. MORALEJO ALVAREZ 1984 S. 264.

<sup>10</sup> Der Nimbus der Figur auf der Fassade von Altopascio ist rechts abgebrochen, oben und unten vom Kopf bzw. vom Hals der Figur bedeckt, links kann kein Balken festgestellt werden.

<sup>11</sup> Vgl. Kat.-Nr. 2.

<sup>12</sup> Zu dieser ikonographischen Deutung vgl. auch TIGLER 1990 S. 128.

<sup>13</sup> Zu den Attributen des heiligen Christophorus vgl. PFLEIDERER 1920 S. 77, 157.

<sup>14</sup> Zum Hospital vgl. Abschnitt VI. 2.

<sup>15</sup> Zur dreifachen Widmung des Hospitals vgl. LAMI 1754 XVI S. 1346; KEHR 1908 III S. 470; GRAVINA 1942 S. 15; BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 38.

Guinigi in Lucca befinden<sup>16</sup>. Eine von ihnen zeigt in einer Nische den nimbierten Petrus auf einem Sitz mit Löwenköpfen. Von seiner linken Hand hängen zwei große Schlüssel an einem Band, seine Rechte ist erhoben. Auf der zweiten Platte befindet sich in einer ähnlicher Nische ein auf einem hohen Thron sitzender Heiliger mit Nimbus, welcher eine beschriftete Rolle vor sich hält. Der Text der Inschrift lautet: *IACO/BUS DE/I ET D(OMI)NI / N(OST)RI IH(ES)U / XR(IST)I SER/VUS*<sup>17</sup>. Bei diesen Worten handelt es sich um den Anfang des Jakobusbriefes<sup>18</sup>. Die Differenzierung zwischen Jakobus dem Herrenbruder (Sohn von Maria und Joseph, Bruder Jesu<sup>19</sup> und angeblichem Verfasser des erwähnten Briefes<sup>20</sup>), Jakobus d. J. (Sohn des Alphäus<sup>21</sup>) und Jakobus d. Ä. (Sohn des Zebedäus und älterem Bruder des Evangelisten Johannes<sup>22</sup>) ist im Mittelalter nicht immer deutlich gewesen. Jakobus d. J. ist oft dem Herrenbruder gleichgesetzt worden<sup>23</sup>; das Incipit des Briefes von Jakobus bildet auch den Anfang des ersten Kapitels des ersten Buches vom *Liber Sancti Iacobi* laut dem *Codex Calixtinus* in Santiago de Compostela<sup>24</sup>, dessen Inhalt sich um Jakobus d. Ä. und seine Reliquien dreht. Im Fall der Platte aus Sant'Iacopo in Altopascio könnte das Kirchenpatrozinium eine Bestätigung für die Identifizierung der Jakobusfigur als Jakobus d. Ä. darstellen.

Die Platten mit Petrus und Jakobus sondern sich stilistisch von den Skulpturen von Sant'Iacopo und von der nordwestlichen toskanischen Produktion des 12. Jahrhunderts ab<sup>25</sup>. Es ist unbekannt, unter welchen Umständen sie an die Fassade in Altopascio angebracht wurden. Vielleicht wurden sie von auswärtigen Bildhauern als Teile der Innenausstattung der Kirche geschaffen<sup>26</sup> und erst nachträglich an die Fassade versetzt. Es ist nicht auszuschließen, daß ihre dortige Anbringung als Ersetzung der Skulptur des heiligen Christophorus geschah. Die unbearbeitete hintere Partie dieses Figurenfragments weist auf einen Standort der Plastik an einer Wand hin.

Den Patrozinien des Hospitals (Jakobus d. Ä., Christophorus und Egidius)<sup>27</sup> entsprechend und den früheren Standort der Platten mit Petrus und Jakobus in der unteren Galerie der Fassade berücksichtigend, wäre es denkbar, daß diese Reliefs nicht nur die Plastik des heiligen Christophorus ersetzt haben, sondern - da zwei an der Zahl - auch den Platz einer verlorenen Darstellung des heiligen Egidius eingenommen haben könnten.

## 2. Das Hospital

### a. Die Entstehung

Altopascio lag im 12. Jahrhundert an einer der wichtigsten Verkehrsarterien der italienischen Halbinsel, der *via francigena*<sup>28</sup>, circa zwanzig Kilometer westlich von Lucca. Das Gebiet um Altopascio herum war durch unzählige kleine Flüsse und Bäche durchlaufen, die ab und an wegen natürlicher

<sup>16</sup> Vgl. Kat.-Nr. 10 a, b..

<sup>17</sup> Zu deutsch: Jakobus, Diener Gottes und unseres Herrn Jesus Christus.

<sup>18</sup> Vgl. Jak 1,1.

<sup>19</sup> Vgl. Mt 13,55; Mk 6,3; Gal 1,19.

<sup>20</sup> Vgl. LTHK V Sp. 862; TRE XVI S. 492; NCE VII S. 817.

<sup>21</sup> Vgl. Mk 3,18.

<sup>22</sup> Vgl. Mt 4,21.

<sup>23</sup> Vgl. LTHK V Sp. 834, 837; NCE VII S. 805.

<sup>24</sup> Vgl. GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 202 Anm. 216. Für die Edition des Manuskriptes vgl. WHITEHILL 1944 *passim*, für eine deutsche Übersetzung in Auszügen vgl. HERBERS 1986 S. 57-162, für eine spanische Übersetzung vgl. MORALES ALVAREZ U. A. 1951 *passim*.

<sup>25</sup> Vgl. Kat.-Nr. 10: Zuschreibung und Datierung.

<sup>26</sup> Vgl. die Meinung von Emanuele Repetti, die Platten hätten sich ursprünglich an den Seiten des Altars befunden (vgl. REPETTI 1833 I S.76).

<sup>27</sup> Vgl. LAMI 1754 XVI S. 1346; KEHR 1908 III S. 470; GRAVINA 1942 S. 15; BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 38.

<sup>28</sup> Vgl. LERA 1993 S. 132; CENCI 1993 S. 29. Zu den schriftlichen Quellen über diese mittelalterliche Straße vgl. STOPANI 1985 S. 9-16; STOPANI 1988 VIA S. 43-70.

Stauungen und Bodenvertiefungen Seen bildeten<sup>29</sup>. Ein Überrest dieser landschaftlichen Gegebenheiten stellt heute noch der *Padule* von Fucecchio dar, ein Sumpf nicht mehr als zehn Kilometer westlich von Altopascio entfernt.

In dieser feuchten Moorlandschaft befand sich auf einer leichten Erhebung das Hospital von Altopascio, in dessen Komplex sich auch die Kirche von Sant'Iacopo befand.

Eine offizielle Urkunde der Hospitalgründung existiert nicht. Sie könnte verlorengegangen sein, genauso wie auch möglich ist, daß das Hospital von einer kleinen unbedeutenden Struktur mit beschränkter Aufnahmefähigkeit und sehr wenig Personal sich nach und nach zu einer Institution gewandelt haben könnte, die mehrere Aufgaben verwaltete und durchführte, ohne daß aber eine offizielle Gründung zu einem bestimmten Zeitpunkt geschehen sei<sup>30</sup>.

Inzwischen gilt als gesichert, daß das Hospital von Altopascio zum ersten Mal in einer Schenkung vom Jahre 1084 erwähnt worden ist<sup>31</sup>. Als falsch hat sich hingegen die ältere Annahme erwiesen, das Hospital sei bereits in einem Dokument vom Jahr 952 genannt worden<sup>32</sup>. Dort ist nur vom Toponymen *Teupascio* die Rede, was nicht voraussetzt, daß auch das Hospital damit gemeint war. Ähnliches kann auch über eine Schenkung aus dem Jahr 1056 gesagt werden, in der die zweifache Erwähnung eines Bachs namens Teupascio erfolgt, der als Grenze zwischen unterschiedlichen Grundstücken diene<sup>33</sup>.

Mit der Gründungsurkunde, wenn es eine gegeben hat, sind auch die Namen der Gründer verlorengegangen. Einen einzigen diesbezüglichen Hinweis findet man in der Regel der Hospitaliter von Altopascio<sup>34</sup>. Dort wird eine Gruppe von zwölf Menschen erwähnt, welche die Hospitalgründer gewesen sein könnten<sup>35</sup>.

Man hat sich oft gefragt, welche übergeordnete Instanz die Hospitalentstehung begünstigt oder gar vorangetrieben haben mag. Aus der Beschreibung einer Reise des Dänen Nikulas von Munkathvera, Abt von Thingeynar, entlang der *via francigena* hat man aufgrund der Erwähnung eines *hospitium Matildis*<sup>36</sup> da, wo Altopascio lag, entnehmen wollen, daß Mathilde, die Markgräfin Tusciens, das Hospital gegründet habe<sup>37</sup>. Dem wird entgegengehalten, daß die Markgräfin erst 1076 diesen Titel erhielt, als das Hospital womöglich schon gegründet war<sup>38</sup>.

<sup>29</sup> Vgl. BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 13-16.

<sup>30</sup> Bezüglich des Zeitpunktes der Hospitalentstehung sind in der Geschichtsschreibung unterschiedliche Meinungen geäußert worden: Ende des 10. Jahrhunderts (vgl. BIAGIOTTI 1942 S. 256), Anfang des 11. Jahrhunderts (vgl. ANZILLOTTI 1846 S. 64), Mitte des 11. Jahrhunderts (vgl. MUCIACCIA 1897 S. 37; BERTELLI 1964 S. 3; LAZZARINI 1974 II S. 408; MORETTI 1992 S. 33), letztes Drittel des 11. Jahrhunderts (vgl. ANDREUCCI/LERA 1970 S. 10, 73; SPICCIANI 1992 S. 151), um 1080 (vgl. SCHMUGGE 1984 S. 17 in Anlehnung an SCHNEIDER 1914 S. 39, 56-57, 70).

<sup>31</sup> Vgl. Archivio di Stato Lucca, Diplomatico, Altopascio, 1084 agosto 2. Zu der Aufnahme dieses Datums in die Forschungsliteratur und in die lokale Historiographie vgl. MUCIACCIA 1897 S. 36; STIAVELLI 1903 S. 9; LORENZI 1904 S. 47; GUERRA/GUIDI 1924 S. 171; BERTELLI 1932 S. 62-63; COTURRI 1955 S. 7; COTURRI 1960 S. 713; ANDREUCCI 1965 CAVALIERI S. 47; BERTELLI 1965 S. 39; LERA 1968 S. 175; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 10; SCHNEIDER 1974 S. 406; MORETTI 1992 S. 32; SPICCIANI 1992 S. 150. Dadurch wurde die These überholt, das Hospital sei 1087 zum ersten Mal erwähnt worden (Archivio di Stato Lucca, Diplomatico, Altopascio, 1087 marzo 12) (vgl. BIAGIOTTI 1942 S. 252-253).

<sup>32</sup> Vgl. Archivio di Stato Lucca, Diplomatico, Altopascio, 952 maggio 7; ANSALDI 1879 II S. 268.

<sup>33</sup> Vgl. Archivio Arcivescovile Lucca, Signatur 0-145; BERTELLI 1932 S. 61-62, BERTELLI 1964 S. 4.

Unüberprüfbar, weil ohne Quellenangabe, ist die Behauptung Giovanni Lamis, die erste ihm bekannte Erwähnung des Hospitals stamme aus dem Jahre 1061 oder um 1073 (vgl. LAMI 1754 XVI S. 1356).

<sup>34</sup> Vgl. Abschnitt VI. 2. b.

<sup>35</sup> Die gemeinten Worte sind: "*la qual Casa sia quella dello spitale / la quale incominciò lo choro duodenale.*" (vgl. REGHOLA S. 88); zu deutsch: ... dieses Haus soll dasjenige des Hospitals sein, welches von einem zwölfer Chor begonnen wurde.

Es wäre zu fragen, ob mit dieser zwölfer Gruppe nicht das Gremium der zwölf Ordensbrüder gemeint ist, das nach der Regel den Magister, das Hospitaloberhaupt, wählte (vgl. REGHOLA S. 85).

In einem Empfehlungsbrief des Rats der älteren von Lucca aus dem Jahre 1449 an den Hospitalmagister von Altopascio, Giovanni Capponi, werden die Gründer des Hospitals als Luccheser bezeichnet (vgl. Archivio di Stato Lucca, Anziani al tempo della libertà, R. 532 Nr. 31 II f. 75, publiziert in REGESTI ASL IV S. 211, Nr. 1208). Vgl. dazu auch MUCIACCIA 1897 S. 38-39; STIAVELLI 1903 S. 9; BERTELLI 1964 S. 9; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 12, 78; COTURRI 1984 S. 335.

<sup>36</sup> Die Reisebeschreibung des Nikulas von Munkathvera ist nachzulesen bei WERLAUFF 1821 S. 19-21; für die erwähnte Textstelle vgl. MANGOUN 1944 S. 350; ANDREUCCI 1971 S. 81-16.

<sup>37</sup> Zu dieser These vgl. ANDREUCCI/LERA 1970 S. 79-80.

<sup>38</sup> Vgl. MUCIACCIA 1897 S. 40; STIAVELLI 1903 S. 10; LORENZI 1904 S. 45; BERTELLI 1932 S. 64; BERTELLI 1964 S. 9; COTURRI 1984 S. 334; BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 33-34.

Andere Autoren möchten in Johannes II., Bischof von Lucca von 1023 bis 1056, die auslösende Kraft für die Hospitalentstehung sehen. Aus reformatorischen Ansichten, die sich auch in der Durchsetzung von klerikalen Gemeinschaften vielerorts in seiner Diözese äußerten, habe er sich auch für die Schaffung des Hospitaliterordens in Altopascio eingesetzt, dem das Hospital unterlag<sup>39</sup>.

## b. Der Hospitaliterorden

Wesentliche Bestandteile des Hospitals von Altopascio waren eine Organisation von Menschen mit verschiedenen Aufgaben sowie räumliche Strukturen, in denen diese Tätigkeiten geleistet wurden. An der Spitze der personellen Organisation stand ein sogenannter *magister*. Dieser Titel ist bereits aus der älteren Geschichte des Hospitals im ausgehenden 11. Jahrhundert überliefert<sup>40</sup>.

Im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts begann das Hospital von Altopascio seine Kontrolle über andere, kleinere Hospitäler in seiner Umgebung auszuüben<sup>41</sup>. Die Erweiterung des Einflusses des Hospitals über andere Häuser, die Einbeziehung weiterer Personen in die Organisationsstrukturen sowie der daraus entstehende Wunsch, die Leitung des Magisters über das gesamte Personal durch eine Festlegung der einzelnen Aufgaben und Pflichten einfacher zu machen, führten zur Annahme einer Regel im Sinne eines kirchlichen Ordens. Bereits 1160 erwähnt Papst Clemens III. in einer Bulle die *regularem vitam*, die die Hospitaliter führen sollten<sup>42</sup>. Aus dem Jahre 1239 ist eine schriftliche Fassung der Regel überliefert<sup>43</sup>. Diese wurde vom Hospitaliter Gallicus verfaßt und von Papst Gregor IX. gewährt<sup>44</sup>. Sie lehnte sich stark an die Regel der Johanneshospitaliter von Jerusalem an<sup>45</sup>. Wahrscheinlich stellt die Regel von 1239 die schriftliche Fixierung dessen dar, was bereits zu den Gebräuchen des Hospitals gehörte.

Die Regel beschrieb sehr ausführlich einzelne Bereiche des Hospitallebens. Der Zutritt neuer Adepten war in seinen Einzelheiten verordnet und mit bestimmten Zeremonien verbunden<sup>46</sup>, so auch die Zusammenkunft des Kapitels<sup>47</sup> und das Wahlverfahren im Todesfall des Magisters<sup>48</sup>. Die Festlegung der Mahlzeiten, zweimal am Tag und in absoluter Stille eingenommen<sup>49</sup>, der Fastenzeit<sup>50</sup>, der Festtage und der entsprechenden Gottesdienste<sup>51</sup> bis hin zur detaillierten Strafverordnung<sup>52</sup> bei Verstößen gegen die drei Gelübde des Ordens, Keuschheit, Gehorsamkeit und Ehrfurcht<sup>53</sup>, dienten zur Gewährleistung einer reibungsarmen Abwicklung der Tätigkeiten des Hospitals. Im Mittelpunkt dieser stand die medizinische Versorgung der Kranken, welche durch vier Ärzte und zwei Chirurgen geleistet

<sup>39</sup> Vgl. COTURRI 1984 S. 337-338; BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 36-38.

<sup>40</sup> Für eine Auflistung der Magister von Altopascio von den Anfängen bis zur Abschaffung des Hospitals im Jahre 1587 vgl. MUCIACCIA 1898 S. 218-220; MUCIACCIA 1899 S. 373; STIAVELLI 1903 S. 17; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 29-35; BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 83-128 mit Dokumentenangaben und entsprechendem Kommentar. Für eine Beschreibung des Amtes des Magisters vgl. auch LORENZI 1904 S. 75-76; BERTELLI 1932 S. 65-66; BERTELLI 1964 S. 10-11.

<sup>41</sup> Für eine ausführliche Analyse der Dokumente bezüglich der Hospitäler unter der Kontrolle desjenigen von Altopascio vgl. MALVOLTI/MORELLI 1992 S. 76-86 und insbesondere S. 81-84 für die Einverleibungen des Hospitals von Fucecchio und von Pozzo in den siebziger Jahren des 12. Jahrhunderts.

<sup>42</sup> Die Bulle ist veröffentlicht bei LAMI 1737 IV S. 1287.

<sup>43</sup> Im Fondo Altopascio des Archivio di Stato Lucca werden sowohl die lateinische Fassung der Regel (Kodex Nr. 2) als auch eine zeitgleiche Übersetzung ins Altitalienische (Kodex Nr. 3) aufbewahrt. Eine sorgfältige Veröffentlichung des Kodex Nr. 3 hat Annamaria Santangelo im Jahr 1988 herausgegeben (vgl. REGHOLA). Zur Ordensregel von Altopascio vgl. auch LORENZI 1904 S. 82-85; ANDREUCCI 1965 CAVALIERI S. 51, 54 Anm. 13; BERTELLI 1965 S. 45; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 52-56; BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 39-48.

<sup>44</sup> Vgl. REGHOLA S. 71.

<sup>45</sup> Vgl. LORENZI 1904 S. 64-65; CENCETTI 1994 S. 97.

<sup>46</sup> Vgl. REGHOLA S. 79-80.

<sup>47</sup> Vgl. REGHOLA S. 84.

<sup>48</sup> Vgl. REGHOLA S. 85.

<sup>49</sup> Vgl. REGHOLA S. 73.

<sup>50</sup> Vgl. REGHOLA S. 75.

<sup>51</sup> Vgl. REGHOLA S. 75.

<sup>52</sup> Vgl. REGHOLA S. 73-74, 80-83.

<sup>53</sup> Vgl. REGHOLA S. 71.

wurde<sup>54</sup>. Die Regel schrieb diesbezüglich vor, wie die Kranken untergebracht und gepflegt werden sollten<sup>55</sup>. Auch Pilger gehörten zu den gewöhnlichen Gästen des Hospitals. Im Falle ihres Todes verordnete die Regel ein genaues Bestattungsverfahren<sup>56</sup>.

Neben diesem Tätigkeitsbereich der Dienstleistungen an bedürftige Reisende, sei es, weil sie krank waren oder eine Unterkunft suchten, waren die Hospitaliter von Altopascio auch für den Bau und die Wartung von Brücken und Straßen zuständig<sup>57</sup>. Infolge des Zusammenbruchs der Brücke über dem Arno in der Nähe von Fucecchio in den fünfziger Jahren des 12. Jahrhunderts beauftragte Papst Adrian IV. die Hospitaliter von Altopascio mit deren Wiederaufbau<sup>58</sup>. Diese Brücke gehörte zum Verlauf der *via francigena*, auf der sich auch das Hospital befand.

Die Hospitaliter zeichneten sich als ein Orden aus, der die Gründe seiner Existenz in der Verbesserung der Reisemöglichkeiten fand. Die Lage des Hospitals an der erwähnten Straße, in einer aufgrund der Sümpfe beschwerlichen Gegend, unterstreicht die Merkmale dieser Einrichtung als Anlaufstation für Reisende auf der Suche nach ärztlicher Versorgung, Rast und Verpflegung.

Die Angehörigen des Ordens teilten sich in die Gruppe der Kleriker und in diejenige mit laikalem Status<sup>59</sup>. Mit letzteren waren die *servientes* gemeint, deren Pflichten und Strafen ebenfalls von der Regel sehr genau beschrieben wurden<sup>60</sup>. Unter der Gruppe der Kleriker ragten die Persönlichkeiten des Priesters, des Diakons und des Subdiakons hervor<sup>61</sup>. Für die Adligen, die dem Orden angehörten, bestand die Möglichkeit, nach Rücksprache mit dem Magister und dem Kapitel des Hospitals Ritter zu werden<sup>62</sup>. Alle Ordensangehörigen trugen auf Hüten und Mänteln das Zeichen eines Taus<sup>63</sup>.

### c. Die wirtschaftliche Kraft des Hospitals

Die architektonischen Strukturen, die sich heute auf einem großen Areal um die Kirche von Sant'Iacopo befinden und einst wahrscheinlich das Hospital bildeten, weisen eine große Heterogenität bezüglich Baumaterialien und -formen auf. Die Aufteilung des Geländes in gebaute und freie Flächen besitzt keine Symmetrieachse, die Gebäude und die zwischen ihnen entstandenen Plätze sind in den meisten Fällen nicht rechtwinklig. Diese Eigenschaften deuten darauf hin, daß die heutige Anlage, in der man das damalige Hospital vermutet, das Ergebnis eines Bauprozesses ist, der sich in verschiedenen Etap-

<sup>54</sup> Vgl. REGHOLA S. 77.

<sup>55</sup> Vgl. REGHOLA S. 77-78.

<sup>56</sup> Vgl. REGHOLA S. 76.

<sup>57</sup> Vgl. BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 68-70 und MALVOLTI/MORELLI 1992 S. 74-76 mit einem Überblick über die vom Hospital von Altopascio kontrollierten Brücken und Straßen.

<sup>58</sup> Vgl. MALVOLTI/MORELLI 1992 S. 98. Für eine ausführliche Beschreibung des Wiederaufbaus der Brücke über den Arno bei Fucecchio durch die Hospitaliter von Altopascio vgl. BERTELLI 1932 S. 68-69; MALVOLTI/MORELLI 1992 S. 95-103.

<sup>59</sup> Vgl. REGHOLA S. 71.

<sup>60</sup> Vgl. REGHOLA S. 82.

<sup>61</sup> Vgl. REGHOLA S. 71.

<sup>62</sup> Vgl. REGHOLA S. 87.

Die Präsenz von Rittern unter den Hospitalitern hat oft dazu geführt, daß der gesamte Orden von Altopascio als ein Ritterorden bezeichnet wurde (vgl. MUCIACCIA 1897 *passim*; MUCIACCIA 1898 *passim*; MUCIACCIA 1899 *passim*; STIAVELLI 1903 *passim*; BIAGIOTTI 1942 *passim*; BERTELLI 1964 *passim*; ANDREUCCI 1965 CAVALIERI *passim*; BERTELLI 1965 *passim*; COL. 1965 *passim*; LERA 1965 *passim*; GIUSTINIANI 1992 *passim*). Dem Text der Regel entnimmt man jedoch, daß der Ritterstatus der Ordensangehörigen eher eine Ausnahme darstellte und daß man ihn nur unter besonderen Voraussetzungen erhalten konnte: Den Anwärtern sollte der Ritterschaftstitel schon vor Eintritt in den Orden versprochen worden sein; der Magister und das Kapitalkapitel sollten ferner der Titelverleihung zustimmen (vgl. REGHOLA S. 87). Für eine ähnliche Schlußfolgerung vgl. LOTTI 1981 S. 94-102.

<sup>63</sup> Vgl. REGHOLA S. 74.

Das Tau-Zeichen der Hospitaliter von Altopascio hat man unterschiedlich interpretieren wollen. Die älteste Deutung ist diejenige eines besonders geformten Hammers für den Bau von Brücken und Straßen (vgl. LAMI 1737 IV S. 1348-1350). Neuere Autoren erklären das Tau-Zeichen als eine Mischung zwischen einem Arbeitsinstrument und einem Kreuz (vgl. ANDREUCCI/LERA 1970 S. 18). In diesem Zusammenhang ist auch auf eine Bulle von Papst Innocenz III. vom Jahre 1198 hingewiesen worden, in der dieser Papst neben der Bestätigung der Besitztümer des Hospitals den Hospitalitern, die auf Reisen immer ein Kreuz mit sich trugen, gestattete, das Kreuz bequemer zu tragen, womit wahrscheinlich das Tragen eines Tau-Zeichens auf ihrer Kleidung gemeint war (vgl. BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 50). Zum Tau-Zeichen vgl. ferner LTHK IX Sp. 1306-1307.

pen mit immer neuen Anbauten abgespielt hat<sup>64</sup>. Man muß dabei auch mit modernen Umbaumaßnahmen der ursprünglichen Bausubstanz rechnen, da die meisten Gebäude inzwischen als Wohnhäuser dienen.

Sicherlich hing die Bautätigkeit am Hospital auch von der finanziellen Lage dieser Institution ab. Die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts stellt in dieser Hinsicht einen günstigen Zeitraum dar, da die Grundstücksschenkungen, die seit der ersten Erwähnung des Hospitals immer wieder erfolgten, eine Konzentration unter Magister Guido erfuhren<sup>65</sup>, dessen Amt von 1152-1160 dokumentiert ist<sup>66</sup>. Diese Schenkungen waren aber nicht die einzige Quelle für die Ansammlung großer Besitztümer und für die gesteigerte wirtschaftliche Kraft des Hospitals. Die Hospitaliter betrieben auch eine gezielte Ankaufstrategie von Grundstücken<sup>67</sup>. Aus den Jahren zwischen 1120 und 1187 sind vierzig Kaufverträge überliefert, die alle von den Hospitalitern bar ausgeglichen wurden<sup>68</sup>. Diese finanzielle Liquidität, die Anhäufung von Grundstücken sowie die Kontrolle über andere Hospitale<sup>69</sup> läßt auf eine blühende wirtschaftliche Lage von Altopascio in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts schließen<sup>70</sup>. Sie ist ferner durch drei päpstliche Bullen bestätigt, mit denen die Päpste Anastasius II. (1154), Alexander III. (1169) und Innocenz III. (1198) dem Hospital die bis dahin erlangten Besitztümer zusprachen und nach dem kirchlichen Recht anerkannten<sup>71</sup>. Diese günstige ökonomische Situation, die sicherlich auch durch den durchziehenden Pilgerverkehr unterstützt wurde<sup>72</sup>, könnte der Auslöser für eine der Erweiterungen des Hospitals einschließlich des Baus der Kirche gewesen sein. Im Jahre 1180 teilte Guglielmus, Bischof von Lucca, dem Hospital von Altopascio die Steuern von fünf Pfarrkirchen in der Umgebung zu<sup>73</sup>. Diese Maßnahme wird auch als eine finanzielle Unterstützung des begonnenen Kirchenbaus angesehen<sup>74</sup>.

### 3. Skulpturen als Sinnbild von Wallfahrtszielen

Die Kirche von Sant'Iacopo in Altopascio bildete einen untrennbaren Bestandteil des Hospitals, dem sie angeschlossen war. Der Orden, der im Hospital tätig war, sah sich zu Diensten von Reisenden und Pilgern geschaffen, eine Bestimmung, die mit der Lage von Altopascio an der *via francigena* zusammenhing. Diese Straße bedeutete für die italienische Halbinsel die Verbindung zu den *perigraciones maiores*.

Schon in der Langobardenzeit wurde die *via francigena* als direkter Weg zwischen den jenseits der Alpen liegenden Ländern mit der Stadt der Gräber von Petrus und Paulus benutzt. Man verfügt über Reiseberichte von Wallfahrern aus dem 10. Jahrhundert, die aus Nordeuropa kamen und entlang dieser Straße Rom erreichten<sup>75</sup>. In ihrer Eigenschaft als von Norden nach Süden führender Weg bot sich die *via francigena* auch jenen mittel- und nordeuropäischen Pilgern an, deren Ziel Jerusalem war. Sie führte sie bis nach Rom, von wo sie mittels Straßen aus der altrömischen Zeit zu den Adria-Häfen in

<sup>64</sup> Zu den verschiedenen Funktionen der Hospitalgebäude vgl. LERA 1964 *DOMUS passim*; LERA 1969 *PEREGRINARIO passim*.

<sup>65</sup> Zu den Schenkungen an das Hospital von Altopascio vgl. auch SCHNEIDER 1974 S. 406-407.

<sup>66</sup> Vgl. BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 85-88.

<sup>67</sup> Vgl. MALVOLTI/MORELLI 1992 S. 86-95, insbesondere S. 88; SPICCIANI 1992 *passim*, insbesondere S. 155, 169.

<sup>68</sup> Vgl. SPICCIANI 1992 S. 155.

<sup>69</sup> Vgl. MALVOLTI/MORELLI 1992 S. 76-86.

<sup>70</sup> Das Hospital von Altopascio betätigte sich auch in der Vergabe von Krediten, so mindestens nach der Interpretation von einem Dokument aus dem Jahr 1159 (Archivio di Stato Lucca, Diplomatico, Altopascio, 1159 gennaio 1) laut TIRELLI 1982 S. 201.

<sup>71</sup> Vgl. KEHR 1908 III S. 471-472; SPICCIANI 1992 S. 149-154.

<sup>72</sup> Zu den wirtschaftlichen Implikationen der Wallfahrt vgl. HERBERS 1984 S. 181-192.

<sup>73</sup> Vgl. Archivio Arivescovile Lucca, ++13. Für einen Kommentar zu diesem Dokument vgl. SPICCIANI 1992 S. 153-154.

<sup>74</sup> Vgl. NELLI 1992 S. 145.

<sup>75</sup> Am ausführlichsten ist der Reisebericht von Sigeric, Erzbischof von Canterbury, aus den Jahren 990-994. Das Manuskript ist im British Museum in London aufbewahrt, seine erste Transkription ist bei STUBBS 1874 LVIII Kap. 7 S. 391-395 erschienen.

Apulien kamen<sup>76</sup>. Den gleichen Weg dürften auch die Soldaten aus der Normandie genommen haben, die am ersten Kreuzzug beteiligt waren<sup>77</sup>. Für die italienischen Pilger bedeutete die *via francigena* die optimalste Anbindung an den *camino* nach Santiago de Compostela, denn jenseits des Alpenpasses von Mont Cenis - wohin die *via francigena* führte - konnte man dann Anschluß an die *via tolosana* finden<sup>78</sup>. Der bereits erwähnte Nikulas von Munkathvera schrieb in seinem Reisebericht von 1154, daß Luni, eine Ortschaft auf der *via francigena* an der heutigen Grenze zwischen der Toskana und Ligurien, mit den Straßen aus Spanien und Santiago de Compostela verbunden war<sup>79</sup>.

Die Wahl von Jakobus d. Ä., Christophorus und Egidius als Schutzheiligen des Hospitals spiegelte die Rolle dieser Einrichtung als Stützpunkt für diejenigen wider, die sich auf der *via francigena* unterwegs fanden. Jakobus d. Ä., der die ideelle Verbindung nach Santiago de Compostela darstellte, stand den Hospitalitern von Altopascio durch die Reliquie dieses Heiligen in Pistoia<sup>80</sup> auch aus der Perspektive einer lokalen Verehrung sehr nah. Künstlerisch fühlte sich Altopascio ebenfalls Pistoia verbunden. Das bezeugt die erratische Reliefplatte mit der Verkündigung an Zacharias<sup>81</sup>, einst wahrscheinlich Teil einer Kanzel in Sant'Iacopo und stilistisch den Kapitellen von Meister Enrigus am Hauptportal von Sant'Andrea in Pistoia<sup>82</sup> so verwandt, daß man in Altopascio ein Mitglied der Werkstatt jenes Pistoieser Künstlers vermuten könnte.

Christophorus, als Heiliger, der sich am Ufer eines Flusses mit der Aufgabe niedergelassen hatte, die Reisenden über den Wasserstrom zu befördern<sup>83</sup>, können die Hospitaliter von Altopascio als Versinnbildlichung ihrer Bau- und Wartungstätigkeit an Brücken angesehen haben. Ähnliches kann vom heiligen Egidius gesagt werden, der in der Nähe von Nîmes (dem späteren Wallfahrtsort Saint-Gilles-du-Gard) ein Kloster gründete, wo eine Gruppe Benediktiner sich ansiedelte und sich mit der Bebauung der Ländereien des Klosters, der Eindämmung von Flüssen sowie dem Bau von Straßen beschäftigte<sup>84</sup>. Den heiligen Egidius rief man im Mittelalter außerdem zu Hilfe, um von hohem Fieber befreit zu werden<sup>85</sup>. Damit war auch den Kranken des Hospitals ein Schutzheiliger gegeben.

Die Skulpturen der Kirche standen im Einklang mit den Patrozinien des Hospitals und gaben in bildlicher Form die inhaltliche Vernetzung wieder, in der sich das Hospital befand. Jakobus d. Ä. erhielt auf der Fassade die höchste Stelle, Christophorus wurde ebenfalls eine monumentale Plastik gewidmet. Die heute erratischen Platten mit Jakobus und Petrus griffen einerseits noch einmal die Verbindung zu Santiago de Compostela auf und verwiesen zum anderen nach Rom. Die Pilger, die in Altopascio Rast machten, fanden somit in diesen Skulpturen eine bildliche Darstellung der Fäden wieder, die in Altopascio zusammenkamen.

Der breite Horizont an menschlichen Erfahrungen, auf den das Hospital von Altopascio wegen seiner Lage auf einer der wichtigsten Straßen des Mittelalters zurückgreifen konnte, zeigt sich nicht zu-

<sup>76</sup> Vgl. STOPANI 1991 S. 24-27.

<sup>77</sup> Einige Autoren nehmen an, daß Kreuzfahrer das Hospital von Altopascio als Unterbringungsort besuchten (vgl. BERTELLI 1932 S. 67-68; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 11; BERTELLI 1992 S. 9, der auch eine Beteiligung der Hospitalritter von Altopascio an den Kreuzzügen vermutet).

<sup>78</sup> Vgl. CAUCCI VON SAUCKEN 1989 S. 61; STOPANI 1991 S. 33. Zum Verlauf der *via tolosana* vgl. BOTTINEAU 1964 S. 71-78.

Die italienische Beteiligung an den ersten Reliquienverehrungen in Santiago wird dadurch bestätigt, daß vier der zweiundzwanzig Wunder, die im zweiten Buch des *Codex Calixtinus* beschrieben wurden, italienische Pilger betrafen (vgl. CAUCCI VON SAUCKEN 1989 S. 59; CAUCCI VON SAUCKEN 1990 S. 119).

Im 13. und 14. Jahrhundert werden die Hospitaliter von Altopascio im Rahmen der Erweiterung ihres Ordens eigene Häuser auf der spanischen Strecke des *camino* gründen (vgl. ANDREUCCI 1965 CAMMINO S. 56-57; STOPANI 1988 VIA S. 78 Anm. 22; CAUCCI VON SAUCKEN 1992 S. 25-30).

<sup>79</sup> Vgl. MANGOUN 1944 S. 350; ANDREUCCI 1971 S. 81 Anm. 16.

<sup>80</sup> Vgl. Abschnitt III. 2. c.

<sup>81</sup> Vgl. Kat.-Nr. 11.

<sup>82</sup> Vgl. Kat.-Nr. 27 b, c.

<sup>83</sup> Vgl. BERTELLI 1932 S. 67; BS IV Sp. 353.

<sup>84</sup> Vgl. BERTELLI 1932 S. 67.

<sup>85</sup> Vgl. BS IV Sp. 958.

letzt im Kapitell mit dem Abbild des Arabers und des Schwarzafrikaners. Es beweist, daß auch in Altopascio eine skulpturale Auseinandersetzung mit der Thematik der Andersgläubigen stattfand<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Die Erörterung dieses Themenbereichs in bezug auf den gesamten Skulpturenkorpus der Arbeit findet sich im Abschnitt VII. 3.

## VII. Das Bild der Fremden in den Löwenplastiken

### 1. Die Löwen des Guten und des Bösen

Die toskanischen Kirchenfassaden und Kanzeln des 12. Jahrhunderts haben als häufige Begleiter Löwen, die in der Regel eine Beute zwischen den vorderen Pfoten halten. An den Fassaden befinden sich diese Plastiken über dem Türsturz oder den Säulen des Hauptportals und zeigen sich entweder von der Seite oder frontal. Auch an den Kanten der Fassaden an den Stellen, wo die Schräge des Giebels anfängt, oder in der Höhe, in der die Kolossalordnung endet, wurden Löwen angebracht. Bei den Kanzeln dienen diese Skulpturen als Basis für die Säulen, die den Kanzelkasten stützen.

Der Löwe, der den Bewohnern Europas im Mittelalter in der Natur nicht bekannt war, erhielt gerade dadurch eine sehr starke symbolische Kraft. Da man ihn nicht mit seinen realen Eigenschaften persönlich kannte, verband man mit ihm um so einfacher phantastische Vorstellungen.

In der Bibel wird der Löwe circa 150 Male erwähnt<sup>87</sup>, und die Zusammenhänge, in denen er erscheint, sind sehr unterschiedlich<sup>88</sup>. In einigen dieser Bibelpassagen ist die Stärke des Löwen betont<sup>89</sup>, die sich in seinem Brüllen<sup>90</sup> sowie darin äußert, daß er seine Beute reißt<sup>91</sup>. Er fällt auch Menschen an und tötet sie<sup>92</sup>. Die Stärke des Löwen zeigt also Entschlossenheit, aber auch Brutalität und Heimtücke, daher auch die biblische Gleichsetzung dieses Tiers sowohl mit dem Teufel<sup>93</sup> als auch mit Gott und Christus<sup>94</sup>. Wie Gott, der richtet und rächt, die Knochen eines Menschen wie ein Löwe zermahlen kann, so kann auch Gott den Menschen aus dem Rachen des dämonischen Löwen retten<sup>95</sup>.

Der Physiologus schreibt dem Löwen drei Naturen zu, die Parallelen zu Christus bilden. In seiner ersten Eigenschaft ähnelt der Löwe, der seine Spuren mit dem Schweif verwischt, Christus, der auf der Erde seine Gottheit versteckte. Zum zweiten schläft der Löwe mit offenen Augen und versinnbildlicht damit den Tod Christi, dessen Leiblichkeit am Kreuz schlief, während seine Göttlichkeit wachte. Er erweckt schließlich drei Tage nach ihrer Geburt seine totgeborenen Jungen, in dem er sie anbläst, so wie Christus drei Tage nach der Kreuzigung auferstand<sup>96</sup>.

Angesichts der Zweideutigkeit des Löwen ist richtig darauf hingewiesen worden<sup>97</sup>, daß man die Löwenplastiken mit Beute in keine enge Deutung hineinzwingen sollte, wenn sie sich nicht durch formale Gegebenheiten deutlich interpretieren lassen. Es ist der Zusammenhang von Löwe und Opfer, der Hinweise über ihre Bedeutung geben soll<sup>98</sup>. In den Fällen, in denen der Kontext mit den heutigen Erkenntnissen nicht erklärbar ist, bleibt die innerste Absicht der Plastiken unbekannt.

<sup>87</sup> Vgl. LTHK VI Sp. 1161-1162.

<sup>88</sup> Vgl. dazu auch OHLY 1977 S. 9-10. Zur Mehrdeutigkeit der mittelalterlichen Tierdarstellungen vgl. BLANKENBURG 1943 S. 73-74.

<sup>89</sup> Vgl. Ri 14,18 und Spr 30,29-30.

<sup>90</sup> Vgl. Ps 22,14 und Jes 5,29.

<sup>91</sup> Vgl. 1 Sam 17,34.

<sup>92</sup> Vgl. 1 Kö 13,24; 20,36; Ps 7,3; Ez 19,3.

<sup>93</sup> Vgl. 1 Pe 5,8.

<sup>94</sup> Vgl. Jes 31,4, 38,13; Hos 5,14, 13,7. Vgl. auch 1 Mo 49,9, wo der Stamm Juda, dem Jesus angehörte, als junger Löwe charakterisiert wird, und Off 5,5, wo Christus als der Löwe von Juda bezeichnet wird.

<sup>95</sup> Vgl. Jes 38,13 bzw. 2 Tim 4,17; Ps 22,22.

<sup>96</sup> Vgl. PHYSIOLOGUS S. 3-4 und auch ROSENBERG 1967 S. 178; LCI III Sp. 112.

Es ist bereits behauptet worden, daß der Glaube, der Löwe schliefe mit offenen Augen, zu der Verwendung von Löwen aus Stein als Dekoration von Kirchenportalen geführt habe, weil man die Löwen für geeignete Kirchenwächter gehalten haben soll (vgl. EVANS 1896 S. 86-87). Was man mit großer Sicherheit behaupten kann, ist, daß der Löwe als Symbol des Guten, aber auch mit apotropäischer Funktion als Versinnbildlichung des Bösen an den Kirchenfassaden eine schätzende Rolle für Kirche und Kirchenbesucher spielte. Zur Rolle des Löwen als Vernichtungsinstanz seiner Beute vgl. GRABAR 1954 S. 13.

Zu der Löwensymbolik vgl. auch RECA II S. 343, 857; EVANS 1896 S. 82-92; MOLSDORF 1926 S. 130; BERNHEIMER 1931 S. 109-111; DEONNA 1950 *passim*; SAUSER 1950 S. 84; LTHK VI Sp. 1161-1162; SCHADE 1962 S. 45-47; BALTL 1963 S. 210-212; ROSENBERG 1967 S. 176-178; GÖTZ 1971 S. 400-401; HEINZ-MOHR 1971 S. 191-192; LCI III Sp. 112-116; COOPER 1978 S. 99; LURKER 1985 S. 411; CHIPELLINI NARI 1989 S. 106-107.

<sup>97</sup> Vgl. TORI 1987-88 S. 23-24.

## 2. Die Löwenopfer

### a. Die Tiere

Die Kanzel- und Fassadenlöwen des 12. Jahrhunderts in der nordwestlichen Toskana zeigen sich in unterschiedlichen Kombinationen mit Tieren oder Menschen, die unter ihnen liegen. Aus der Gruppe der Tiere ist der Drache das Wesen, das sich am häufigsten unter einem Löwen befindet. Von den einunddreißig Löwenplastiken, die hier analysiert wurden<sup>99</sup>, bestehen zwölf aus der Zusammensetzung von einem Löwen mit einem anderen Tier. Dieses ist in sechs Fällen ein Drache<sup>100</sup>.

Diese letztgenannten Plastiken sind nach demselben kampfbetonten Schema entwickelt worden: Der Löwe kauert über dem Drachen, fletscht die Zähne und hält die Beute mit seinen Vordertatzen fest<sup>101</sup>. Der Drache ist nur in der Lage, den Hals zurückzubiegen und zu versuchen, den Löwen am Kopf zu beißen.

Auch die Gestaltung der Tiere ist allen diesen Skulpturen gemeinsam. Die Löwen tragen eine strahlenreiche Mähne, ihre Stirn ist gerunzelt, ihr Mund geöffnet, die Eckzähne schauen spitz heraus. Die Krallen sind ausgestreckt, die Vordertatzen angespannt. In den Fällen, in denen sich die Löwen in ihrer Ganzheit zeigen, ist auch ihr Schwanz zu sehen<sup>102</sup>. Er geht durch die Hinterbeine durch und kommt am Schenkel hoch, während der Quast auf dem Löwenrücken liegt. Die Drachen sind durch einen geschuppten Körper sowie Flügel mit Federn charakterisiert.

Der Schlange gleichgesetzt, wird der Drache in der Bibel als Verkörperung des Teufels angesehen<sup>103</sup>. Der Löwe, der mit dem Drachen kämpft, kann selbst das Böse und das Teuflische darstellen, das mit seinesgleichen für die Ewigkeit kämpft, oder auch den Glauben, der die bösen Kräfte vertreibt<sup>104</sup>.

Dreimal erscheinen unter den Löwen Bären<sup>105</sup>. Diese liegen auf dem Rücken unter den Löwen, die über ihnen stehen, und strecken ihre Viere nach oben, sie gegen den Löwenkörper stemmend. In Santa Maria in Borgo Strada in Pistoia beißt der Bär den Löwen ins Bein<sup>106</sup>.

<sup>98</sup> Vgl. OHLY 1977 S. 10.

<sup>99</sup> Zu der Gruppe der analysierten Löwenplastiken gehören: die vier Löwen an der Fassade von Sant'Iacopo in Altopascio, zwei über dem Portaltürsturz, die aber sehr beschädigt sind und nicht mehr erkennen lassen, welche Beute sie einst zwischen den Vordertatzen hielten, zwei an den Fassadenkanten (Kat.-Nr. 1 e, f, i, j); beide Löwen über den Säulen des Hauptportals des Doms zu Barga (Kat.-Nr. 3 b, c); die vier Löwen der ehemaligen Pisaner Domkanzel, heute an der Chortreppe des Doms zu Cagliari (Kat.-Nr. 5 c, f); beide Löwen unter der Kanzel von San Michele in Gropoli (Kat.-Nr. 7); beide Löwen am Hauptportal des Doms zu Pisa, an der heutigen Fassade in Form von Kopien aus dem 19. Jahrhundert, von denen ein fragmentarisches Original im Museo dell'Opera derselben Stadt aufbewahrt wird, dieses allerdings wegen der Beschädigungen ohne Beute (Kat.-Nr. 18 a); beide Löwen über den Säulen an den Seiten des Hauptportals von San Paolo all'Orto in Pisa (Kat.-Nr. 20 a, b); jeweils beide Löwen über den Türstürzen der Hauptportale der Pistoieser Kirchen von San Bartolomeo in Pantano (Kat.-Nr. 24 c, d - von dieser Kirche auch beide Löwen an den Fassadenkanten, Kat.-Nr. 24 d, e), San Giovanni Fuorcivitas (Kat.-Nr. 25 b, c), Sant'Andrea (Kat.-Nr. 27 d, e), Santa Maria in Borgo Strada (Kat.-Nr. 28 a, b); der eine Löwe auf dem Türsturz des Hauptportals (die andere Plastik auf dem Türsturz stellt einen Ochsen da) sowie beide Löwen an den Fassadenkanten von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo (Kat.-Nr. 29 c, g, h); zwei der vier Plastiken, auf denen die Kanzel im Dom zu Volterra ruht (Kat.-Nr. 30 - neben beiden Löwen tragen ein Ochse und ein kauender Kentaur mit einem Frauenkopf vor der Brust die Kanzel).

<sup>100</sup> Vgl. Kat.-Nr. 1 e; Kat.-Nr. 5 f; Kat.-Nr. 7; Kat.-Nr. 20 b; Kat.-Nr. 24 b; Kat.-Nr. 27 d.

<sup>101</sup> Bei der rechten Löwenplastik auf dem Türsturz von San Bartolomeo in Pantano in Pistoia (Kat.-Nr. 24) steht der Löwe, und seine Vorderpfoten berühren nicht den Drachen.

<sup>102</sup> Vgl. Kat.-Nr. 7; Kat.-Nr. 24 b; Kat.-Nr. 27 d.

<sup>103</sup> Der Drache erfährt eine häufige Erwähnung in der Bibel, insbesondere in der Offenbarung des Johannes. Zwei Textstellen haben den meisten Ikonographen zufolge (vgl. LTHK III Sp. 539; RAC IV Sp. 239; COOPER 1978 S. 56; MICHEL 1979 S. 66; LURKER 1985 S. 601) die Deutung des Drachen im Mittelalter bestimmt, nämlich die Verse der Offenbarung, die den Drachen der Schlange, dem Teufel und dem Satan gleichsetzen (vgl. Off 12,9 und 20,2). Diese aus der Bibel stammende Symbolik machte den Drachen zu einem Symbol dämonischer Mächte (vgl. TRE VIII S. 280) und des Bösen überhaupt (vgl. LCI I Sp. 516; LCI IV Sp. 298; RAC IV Sp. 277, 240). Zur Gleichsetzung des Drachen mit der Schlange und dem Teufel vgl. auch HEINZ-MOHR 1971 S. 288; COOPER 1978 S. 149; LURKER 1979 S. 139, 689.

<sup>104</sup> Vgl. auch Abschnitt VII. 1.

<sup>105</sup> Vgl. Kat.-Nr. 5 e; Kat.-Nr. 25 b; Kat.-Nr. 28 a.

<sup>106</sup> Vgl. Kat.-Nr. 28 a.

Wie der Drache gehörte auch der Bär im mittelalterlichen Christentum zu den schlechten und bösen Tieren<sup>107</sup>. Auch wenn der Kampf zwischen Löwe und Bär nicht ausgesprochen offensichtlich ist wie bei den Plastiken mit dem Drachen, ist es demnach also anzunehmen, daß die Kombination von Löwe und Bär eine ähnliche Bedeutung wie diejenige von Löwe und Drache haben kann.

Widder sind als Beute unter den Löwen zweimal dargestellt worden. Unter der Domkanzel von Volterra scheint es sich um ein Fell mit Kopf zu handeln, denn die Löwenbeute ruht sehr flach auf der Basisplatte<sup>108</sup>. Der Löwe liegt mit seinem ganzen Gewicht und demjenigen der Säule darauf. In San Bartolomeo in Pantano in Pistoia kauert der Widder unter dem stehenden Löwen und schaut geradeaus, während der Löwe seinen Kopf nach rechts gerichtet hat<sup>109</sup>.

Der Widder ist in der Bibel das Tier mit dem feinen Gang<sup>110</sup> und auch dasjenige, das häufig geopfert wird<sup>111</sup>. Diese letzte Eigenschaft macht ihn zum Symbol Christi und seines Opfertodes<sup>112</sup>. Diese Symbolik könnte bei beiden hier erwähnten Skulpturen gemeint sein, auch wenn in unterschiedlichen Zusammenhängen. In Volterra ruft das Fell des erschlagenen Widders eine vorausgegangene Kampfsituation hervor. In Pistoia steht der friedliche Löwe hingegen über dem lebenden Widder als Schutz.

Lediglich einmal wurde der Löwe mit einem Ochsen kombiniert<sup>113</sup>. Seine langen Hörner berühren den Löwen am Hals, während beide Tiere den Kopf leicht nach links drehen. Der Löwe scheint in einer schützenden Rolle dargestellt worden zu sein. Er greift den Ochsen nicht an, dieser ist seinerseits sehr friedlich. Dies entspricht der biblischen Vorstellung dieses Tiers bei der Feldarbeit<sup>114</sup> und so auch seiner Symbolik für Ruhe, Geduld, Opfertum und friedliche Kraft<sup>115</sup>.

Nur in einem Fall besteht die Löwenbeute aus zwei Figuren, einem kauernenden, durch die Beschädigungen nicht mehr genau zu erkennenden Vierfüßler und einem zum Teil darunterliegenden nackten Mann, der am Oberkörper von einer Löwentatze angefallen worden ist und den Löwen mit einem Dolch ersticht<sup>116</sup>. Der nicht mehr vorhandene Kopf dieser Beute läßt nicht feststellen, ob bei ihr eine ethnische Differenzierung beabsichtigt wurde, wie es bei anderen menschlichen Löwenopfern der Fall ist<sup>117</sup>.

## b. Soldaten und Menschen im Gewand

Eine beträchtlich große Gruppe von Löwenopfern - vierzehn von einunddreißig - besteht aus menschlichen Figuren. Diese können zunächst in zwei Gruppen aufgeteilt werden, in eine der Bekleideten und eine der Unbekleideten.

In der kleineren Gruppe der Bekleideten ist die Plastik, die am meisten beschädigt ist, diejenige, die man am leichtesten identifizieren kann. Es ist die Figur unter dem Löwen an der rechten Fassadenkante von Sant'Iacopo in Altopascio<sup>118</sup>. Die Beschaffenheit ihrer Oberfläche gibt einen guten Deutungshinweis. Sie ist durch winzige Skalpellschläge wie ein Panzerhemd gestaltet. Daß der Kopf der Figur nicht mehr existiert und ihre Arme nur noch in Ansätzen vorhanden sind, hindert nicht daran, in

<sup>107</sup> In der Bibel wird der Bär im Zusammenhang mit Gewalt, Gefahr und Bedrohung (vgl. 1 Sam 17,34-36; 2 Kö 2,24; Dan 7,5; Am 5,19), Stärke und Zorn (vgl. 2 Sam 17,8), Gier (vgl. Spr 28,15) sowie Hinterhältigkeit (vgl. Klag 3,10) erwähnt. Die Verallgemeinerung dieser Eigenschaften machen den Bären zum Symbol für böse Mächte (vgl. RAC I Sp. 1145; LCI I Sp. 2424; LCI IV Sp. 298), für den Teufel (vgl. RAC I Sp. 1145; RDK I Sp. 1442; COOPER 1978 S. 18; LURKER 1985 S. 68), Ira, Violentia und Luxuria (vgl. RDK I Sp. 1446; COOPER 1978 S. 18).

<sup>108</sup> Vgl. Kat.-Nr. 30.

<sup>109</sup> Vgl. Kat.-Nr. 24 d.

<sup>110</sup> Vgl. Spr 30,29-31.

<sup>111</sup> Vgl. 1 Mo 15,9; 22,13; 2 Mo 29,1; 3 Mo 5,15; 5,25; 16,5; 4 Mo 5,8.

<sup>112</sup> Vgl. RECA II S. 987 - hier wird der Widder auch als Symbol der Apostel, ihrer Nachfolger und der Gläubigen bezeichnet; HEINZ-MOHR 1971 S. 191-192; LCI IV Sp. 527.

<sup>113</sup> Vgl. Kat.-Nr. 5 d.

<sup>114</sup> Vgl. 5 Mo 10,11; 22,10; 1 Kö 19,19.

<sup>115</sup> Zu der Ochsenymbolik vgl. auch HEINZ-MOHR 1971 S. 223; COOPER 1978 S. 124.

<sup>116</sup> Vgl. Kat.-Nr. 5 c.

<sup>117</sup> Vgl. Abschnitt VII. 2. c.

<sup>118</sup> Vgl. Kat.-Nr. f.

dieser Figur einen Soldaten zu erkennen. Ein weiteres kämpferisches Element der Skulptur äußert sich in dem Dolch, das der Soldat in die Rippen des Löwen einsticht<sup>119</sup>.

Die gleiche Verteidigungsgeste ist auch den Figuren unter den Löwen über den Hauptportalsäulen vom Dom zu Barga eigen<sup>120</sup>. In einer symmetrischen Komposition wird der linke Löwe von links erstochen, der rechte von rechts. Die Figur, die dies tut, ist jeweils ein auf dem Rücken liegender Mann mit großen Ohren und in große flache Spiralen gelegtem Haar. Der linke Mann hält den Mund offen. Beide Figuren tragen ein Gewand mit langen Ärmeln, welches bis zur Kniehöhe zu gehen scheint. Beide Männer sind nicht weiter identifizierbar. Zu verzeichnen ist die Kombination des aggressiven Einstechens der Löwen durch die Männer mit dem friedlichen Lecken der Menschengesichter durch die Tiere, die ihre Zungen zwischen den Eckzähnen herausgleiten lassen.

Ebenfalls ein Gewand, diesmal an der Taille gegürtet, trägt der bärtige Mann unter dem Löwen an der rechten Fassadenkante von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo<sup>121</sup>. Seine Pose unterscheidet sich allerdings von derjenigen der Figuren in Barga, da er kauert. Er berührt den Boden mit seinen Unterschenkeln und -armen. In der Frontalansicht scheint sich sein Kopf mit dem des Löwen zu vereinigen. Die offenen Münder beider mit der sichtbaren oberen Zahnreihe bilden eine beabsichtigte Wiederholung.

### c. Die Äthiopier

Die nackten menschlichen Löwenopfer, zehn von vierzehn erbeuteten Menschen, weisen einige gemeinsame Merkmale auf. Als erstes fällt ihre absolute Nacktheit auf<sup>122</sup>. Des weiteren stellt man eine werkübergreifende Physiognomie der Männer fest: Ihr Haar ist in große Locken gelegt, ihre Nase ist flach, ihre Lippen dick geformt. Diese Charakteristika sind in den Skulpturen unterschiedlich betont und unterstrichen, jedoch in allen vorhanden. Die Steigerung geht von den Plastiken von Santa Maria in Borgo Strada<sup>123</sup> und San Bartolomeo in Pantano<sup>124</sup> in Pistoia über diejenigen vom Hauptportal von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo<sup>125</sup>, von Sant'Andrea in Pistoia<sup>126</sup> und von der Domkanzel von Volterra<sup>127</sup>, bei denen die Locken stärker herausgearbeitet worden sind, bis hin zu den Plastiken von der Kanzel von San Michele in Gropoli<sup>128</sup>, von San Giovanni Fuorcivitas in Pistoia<sup>129</sup>, von San Paolo all'Orto in Pisa<sup>130</sup> und an der linken Fassadenkante in San Casciano a Settimo<sup>131</sup>, bei welchen die Männer ausgesprochen dicke Lippen, eine sehr flache Nase sowie betonte Wangenknochen zeigen. Durch diese Merkmale werden die unbedeckten menschlichen Löwenopfer als Fremde, noch genauer als Äthiopier charakterisiert<sup>132</sup>.

<sup>119</sup> Der Kampf eines Löwen mit einem Soldaten im Panzerhemd ist auch das Thema von drei toskanischen Plastiken des frühen 13. Jahrhunderts. Es handelt sich um einen Löwen auf der Fassade von Santa Maria Forisportam in Lucca (vgl. BARACCHINI U. A. 1978 Abb. XXVIIb), um einen unter der Kanzel der Pfarrkirche von Brancoli (vgl. SALVINI/BORSIG 1982 Abb. 81) und um einen erratischen Trägerlöwen im Museum Bardini in Florenz (vgl. NERI LUSANNA/FAEDO 1986 Abb. 92). Vgl. dazu auch die Löwen mit Soldaten unterhalb des *pontile* im Dom zu Modena (ATLANTE 1985 S. 875 Abb. 10-16; S. 876 Abb. 9-12).

<sup>120</sup> Vgl. Kat.-Nr. 3 b, c.

<sup>121</sup> Vgl. Kat.-Nr. 29 h.

<sup>122</sup> Bei der Skulptur an der linken Fassadenkante von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo trägt der Mann unter dem Löwen ein Seil um die Taille (Kat.-Nr. 29 g).

<sup>123</sup> Vgl. Kat.-Nr. 28 b.

<sup>124</sup> Vgl. Kat.-Nr. 24 e.

<sup>125</sup> Vgl. Kat.-Nr. 29 c.

<sup>126</sup> Vgl. Kat.-Nr. 27 e.

<sup>127</sup> Vgl. Kat.-Nr. 30.

<sup>128</sup> Vgl. Kat.-Nr. 7.

<sup>129</sup> Vgl. Kat.-Nr. 25 c.

<sup>130</sup> Vgl. Kat.-Nr. 20 a.

<sup>131</sup> Vgl. Kat.-Nr. 29 g.

<sup>132</sup> Der Begriff "Äthiopier" stützte sich im Mittelalter auf die altgriechische Etymologie des Wortes im Sinne von "verbranntes Gesicht"; Äthiopien entsprach keinem genauen geographischen Ort und wurde sowohl in Afrika als auch in Asien lokalisiert (vgl. FRIEDMAN 1981 S. 15). Zum Symbolwert von Äthiopien in der Patristik vgl. COURTÉS 1979

Gekennzeichnet werden diese Skulpturen auch durch die sich steigernde Aggressivität, die die Löwen gegenüber ihrer menschlichen Beute zeigen, und durch die Reaktion der Männer gegen die Löwen. Am ruhigsten erscheint die Löwenplastik auf dem Türsturz von San Bartolomeo in Pistoia, bei welcher der nackte Mann unter einem stehenden Löwen liegt. Der einzige Berührungspunkt zwischen Tier und Mensch entsteht dort, wo der Mann eine Hand auf eine der Löwentatzen legt. An der rechten Fassadenkante derselben Kirche, an den Portalen von Sant'Andrea und von San Giovanni Fuorcivitas in Pistoia sowie an der Kanzel von San Michele in Groppoli spitzt sich die Situation zu: Der Löwe steht bzw. kauert über seinem Opfer, das sich mit einem Dolch wehrt. In Sant'Andrea wirkt der Ausdruck des Löwen durch die mit Kraft gefletschten Zähne und die stark gerunzelte Stirn sehr bedrohlich.

An der linken Fassadenkante in San Casciano a Settimo wiederholt sich die gleiche Szene, nur daß der Mann nicht auf dem Rücken, sondern auf dem Bauch liegt, der sichtbar wird, weil der Mann außerhalb der Basisplatte der Plastik liegt. Der Löwe faßt den Mann am Kopf. Dieser Griff sowie der offene Mund des Mannes und seine hervortretenden Augäpfel mit starrendem, aufgeschrecktem Blick verleihen der Plastik eine starke Dramatik.

An der Domkanzel von Volterra setzt der Löwe seine Vordertatzen ebenfalls an den Kopf des Mannes. Neben dem nach hinten gebeugten Menschenkopf, den zusammengezogenen dicken Augenbrauen sowie den gefletschten Zähnen des Löwen ist dies ein Mittel für die Darstellung des schmerz- und gewaltgeladenen Ausdrucks der Plastik.

Am brutalsten erscheint die Löwenplastik von San Paolo all'Orto in Pisa. Der Grund dafür liegt auch in der Pose des Mannes. Er liegt auf der Seite und scheint seine Arme unter dem Gewicht des Löwen nicht bewegen zu können. Der Löwe hält ihn mit einer Tatze an der Brust, mit der anderen am Kopf, an dem er zieht. Er zwingt den Mann, sein Haupt extrem nach hinten zu biegen. Diese äußerste Position und der gegen die Löwentatze auf der Brust sich auswirkende Gegendruck des Mannes lassen auf seinem Hals angespannte Muskeln und Sehnen erkennen. Die Krallen des Löwen sind deutlich ausgestreckt. Auf der Brust des Mannes haben sie bereits sichtbare Verletzungen in Form von tiefen Kratzern hinterlassen. Der Mann hat den Mund geöffnet.

Auf der Seite - allerdings mit einem in einem Bogen nach vorne gelegten Arm - zeigt sich auch der Mann unter dem Löwen auf dem Türsturz von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo.

### 3. Die Nähe der Feinde

In Pisa befanden sich schon seit dem 11. Jahrhundert viele Fremde. Die regen kaufmännischen Unternehmungen, welche die pisanischen Händler im Mittelmeerraum durchführten, zogen ihre Geschäftspartner auch nach Pisa hin. Die Präsenz der Fremden in der Stadt muß unterschiedlich aufgenommen worden sein. Auch damals fehlten nicht diejenigen, die in diesen neuen Gästen oder Stadtbewohnern eine Bedrohung sahen oder ihnen gegenüber Empörung empfanden. Einer von ihnen war Donizo, der die *Vita Mathildis* schrieb<sup>133</sup>. Als er den Tod der Mutter der Markgräfin von Tuscanen beschrieb, kommentierte er das Ereignis so, daß er es für die Ehre der Toten für eine Beleidigung hielt, daß sie in einer Stadt voller Heiden, Türken, Lybier, Parther und Chaldäer bestattet werden mußte<sup>134</sup>.

---

S. 10; zur Charakterisierung der Äthiopier bei Homer und Herodot vgl. MC GRATH 1992 S. 2 Ann. 10. In der vorliegenden Arbeit wird die Bezeichnung "Äthiopier" als mittelalterlicher Sammelbegriff für die Völker aus Nord- und Schwarzafrika verwendet.

<sup>133</sup> Donizo trat im Jahre 1090 in das Benediktinerkloster von Canossa ein, von dem er später Abt wurde, und schrieb die *Vita* der Gräfin Mathilde (+1115) während ihrer letzten Lebensjahre (vgl. DONIZO); das Originalmanuskript befindet sich in der Biblioteca Vaticana, Ms. 4922 (vgl. EISLA XIII S. 145-146; ORNAMENTA ECCLESIAE II S. 56-57). Für eine kritische Ausgabe der *Vita* mit italienischer Übersetzung vgl. GRIMALDI 1928.

<sup>134</sup> Die Verse des Donizo lauten: "*Qui pergit Pisas, videt illic monstra marina; / Haec urbs paganis, Turclis, Libicis quoque Parthis / sordida, Chaldei sua lustrant litora tetri.*" (vgl. DONIZO Sp. 335, V. 1370-1372). Zu deutsch: Wer nach Pisa fährt, erblickt dort Meeresungeheuer. Diese Stadt wird durch Heiden, Türken, Lybier und Parther beschmutzt; häßliche Chaldäer besuchen ihre Ufer.

Der Weg des Handels war aber nicht die einzige Möglichkeit des Kontakts zu den Bewohnern des anderen Ufers des Mittelmeers. Die Pisaner hatten bereits ab der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts mehrere militärische Auseinandersetzungen mit Sarazenen in Süditalien und auf der nordafrikanischen Küste zu verzeichnen<sup>135</sup>. Wenn also Fremde einerseits Geschäftspartner waren und so zum Reichtum der Stadt beitrugen, stellten sie andererseits Feinde dar. In wirtschaftlicher Hinsicht konnte ihre Rolle als diejenigen, die an den Geschäften mit den Pisanern beteiligt waren, in eine negative Richtung gedeutet werden. Plötzlich konnten sie Konkurrenten werden, die der Stadt Pisa Geschäfte wegnahmen und sie daran hinderten den eigenen ökonomischen Einflußraum zu expandieren.

Mit dieser durch wirtschaftliche Aspekte geprägten Wahrnehmung der Fremden verbanden sich auch religiöse Momente des pisanischen Bewußtseins. Sie gingen von der kämpferischen Verpflichtung aus, die Pisa im Laufe seiner gewonnenen Schlachten gegen Andersgläubige entwickelt hatte<sup>136</sup>. Daß der pisanische Bischof Daibertus im Rahmen des ersten Kreuzzugs an der Eroberung von Jerusalem im Jahre 1099 teilgenommen hatte<sup>137</sup>, trug auch dazu bei, daß sich die Pisaner in der Rolle der Verteidiger des Christentums sahen.

Pisa stellte sicherlich durch seine Öffnung nach außen mittels seines Hafens und seines Handels eine zugespitzte Situation hinsichtlich der Beziehungen zu den Fremden dar. San Casciano a Settimo, Pistoia, Groppoli, Altopascio und Volterra waren jedoch nicht weit von Pisa. Der Pilgerverkehr nach Pistoia<sup>138</sup> sowie die *via francigena*, die durch Altopascio führte<sup>139</sup>, dienten außerdem zum Erfahrungsaustausch in der Region. Darüber hinaus waren die Künstler da, durch die Formen und Inhalte transferiert werden konnten. Es gab Biduinus, der in Pisa gewesen war und mit dem Ambiente dieser Stadt vertraut war. Wenn er in San Casciano a Settimo arbeitete, verwundert es nicht, daß dort Löwen- und Skulpturen zu finden sind, die genauso in Pisa hätten aufgestellt werden können. Es gab aber auch Gruamons, Adeodatus und Enrigus, die, in Pistoia tätig, nach Pisa schielten, dorthin, wo sich die Kanzel des Meisters befand, der ihren Stil und ihre Ikonographie prägen würde. Sie waren auf diesem Wege mit Pisa verbunden. Den Bildhauer der Kanzel von Groppoli verband die räumliche Nähe zu Pistoia und die stilistische zu Biduinus. Volterra, zwar räumlich weiter von Pisa entfernt, war mit dieser Stadt künstlerisch verbunden, weil ihre Kanzel sich in die toskanische Landschaft der nordwestlichen Toskana des 12. Jahrhunderts formal, funktionell, ikonographisch und stilistisch eingliederte.

In diesen historischen und künstlerischen Zusammenhängen erscheinen die hier erörterten Plastiken nicht zufällig. Die Löwen im Kampf mit nackten Menschen, welche durch afrikanische Gesichtszüge charakterisiert sind, spiegeln die Haltung der Menschen gegenüber Fremden anderer Religionen wider<sup>140</sup>. In dem Moment, in dem solche Plastiken als kirchliche Ausstattung genommen und neben andere gesetzt wurden, die das Böse mit phantastischen Mitteln darstellen - wie durch die Löwen im Kampf mit einem Drachen<sup>141</sup> - lösten sie sich von den konkreten Zusammenhängen, aus denen sie entstanden waren, um eine verallgemeinerte Bedeutung zu erhalten. In diesem Prozeß wurden die skulptierten Menschen mit afrikanischen Zügen dem Bösen schlechthin gleichgesetzt<sup>142</sup>. Bei ihrem Anblick im Kampf mit dem Löwen an den Kirchenfassaden oder unter den Kanzeln vergaß man für einen Augenblick das Hier und Jetzt und betrachtete diese Figuren als einfache Versinnbildlichung der Laster, der Sünden und der Hölle. Wenn man dann zurück in die eigene Realität trat, in der reale Menschen anderer Religionen tatsächlich vorhanden waren, übertrug man das, was man den Skulpturen als Symbol zugeschrieben hatte, auf die Fremden, die aufgrund ihres äußeren den Plastiken entsprachen. Dadurch konnte der Haß gegenüber Sarazenen, Türken und Mauren steigen. Er konnte sich wieder auf die Skulpturen verlagern, die in ihrer symbolischen Funktion als noch furchterregender empfunden

<sup>135</sup> Vgl. auch Abschnitt II. 5. a. und Abschnitt II. 5. b.

<sup>136</sup> Vgl. Abschnitt II. 5. a. und Abschnitt II. 5. b.

<sup>137</sup> Vgl. GESTA S. 89; CHRONICON BREVE Sp. 118.

<sup>138</sup> Vgl. Abschnitt III. 2. c.

<sup>139</sup> Vgl. Vgl. Abschnitt VI. 2. a.

<sup>140</sup> Zur Gleichsetzung von Äthiopiern und Muslimen im vom Kreuzzugsgedanken geprägten Europa des 12. Jahrhunderts vgl. L'IMAGE DU NOIR II,1 S. 119.

<sup>141</sup> Es sei an die Textstelle aus dem *Carmen in victoria pisanorum* (vgl. Abschnitt II. 5. b) erinnert, in der eine ausdrückliche Gleichsetzung von Sarazenen und Drachen stattfindet (vgl. und TORI 1987-88 S. 312).

<sup>142</sup> Für die Entsprechung von schlechten moralischen Qualitäten durch die schwarze Hautfarbe und die äußeren afrikanischen Merkmale bei mittelalterlichen Schriftstellern vgl. FRIEDMANN 1981 S. 54-55, 64-65.

wurden, um dann - in einem Teufelskreis ohne Ende - noch einmal mit den realen Menschen verbunden zu werden.

Vielleicht wurden diese Plastiken in Hinblick auf die Möglichkeit geschaffen, die Menschen zwischen real vorhandenen Zusammenhängen und verallgemeinerten, symbolischen Situationen hin und zurück zu befördern, wobei die Abgrenzung von den Feinden des Christentums immer weiter gesteigert wurde. Mit Sicherheit sind diese Skulpturen eine plastische Wiedergabe des Gedankenguts, welches Donizo in poetischer Form bereits zum Ausdruck gebracht hatte.

## VIII. Bilanz

In der toskanischen Skulptur des 12. Jahrhunderts, welche zur Produktion von Guilielmus und Biduinus sowie von ihren Nachfolgern gezählt werden kann, hat die friedliche und bewaffnete Wallfahrt Zeichen unterschiedlicher Art und Intensität hinterlassen.

Die ehemalige Pisaner Domkanzel des Guilielmus fügte sich mit ihrem umfangreichen christologischen Programm<sup>143</sup> und ihrer wichtigen Funktion<sup>144</sup> in einen Zusammenhang ein, das Domareal von Pisa, in dem Zeugnisse der engen Verbundenheit der Stadt mit dem Gedankengut der friedlichen und bewaffneten Wallfahrt bereits vorhanden waren. Diese bestanden aus dem Baptisterium als Kopie der Rotunde der Grabeskirche in Jerusalem<sup>145</sup> und den Inschriften der Domfassade als Verherrlichung der pisanischen militärischen Unternehmungen im Mittelmeer<sup>146</sup>. In diesem vorgeprägten Ambiente äußerte sich die Kanzel mittels der Darstellung der von einem Dämon überraschten Grabwächter mit einer Warnung vor dem Abschwächen der in der Dichtung gelobten Soldatentugenden und vor der Vernachlässigung der Verteidigung der heiligen Stätten des Christentums<sup>147</sup>.

Gruamons, Adeodatus und Enrigus, unter chronologischen, stilistischen und ikonographischen Gesichtspunkten unmittelbare Nachfolger des Guilielmus<sup>148</sup>, wurden in Pistoia mit einem prägenden Faktor des Stadtlebens konfrontiert, dem Jakobuskult<sup>149</sup>. Die Pilger, die nach Pistoia kamen, die stattfindenden Prozessionen, die Verehrung der Reliquie von Jakobus d.Ä. in der Kathedrale erhielten durch die Darstellung der Reise der Heiligen Drei Könige und ihrer Anbetung des Christuskindes ein Abbild auf dem Türsturz von Sant'Andrea<sup>150</sup>.

Nach Guilielmus erreichte die toskanische Skulptur des 12. Jahrhunderts einen zweiten Höhepunkt mit Biduinus. Die unterschiedliche Vermarktungsstrategie dieses Künstlers im Vergleich mit dem älteren Meister ermöglichte ihm, durch variierende Wiederholungen des Einzugs Christi in Jerusalem<sup>151</sup> dem verbreiteten Wunsch einer ideellen Verbindung mit diesem Zentrum der christlichen Religion zu entsprechen. Die ikonographischen Ansprüche der jeweiligen Auftraggeber erfüllend, gelang ihm auch eine Bezugnahme auf Skulpturen der Jerusalemer Grabeskirche<sup>152</sup>.

Die Innovationskraft des Biduinus fand in San Frediano in Lucca einen Halt. Trotz seiner Beteiligung am Brunnen jener Kirche<sup>153</sup> blieb dieses Kunstwerk von einem direkten Einfluß der friedlichen und bewaffneten Wallfahrt fern. Der ursprüngliche Standort des Brunnens im Kreuzgang des Kanonikerstifts von San Frediano sowie seine Schaffung für ein geistliches Publikum<sup>154</sup> mögen die Ursachen dieser Haltung gewesen sein. Im Mittelpunkt der Brunnenaussage stand eine Vergegenwärtigung der grundlegenden Elemente des Stifts. In erster Linie wurde mit der Darstellung des Durchzugs durch das Rote Meer auf das Taufrecht der Kirche hingewiesen<sup>155</sup>.

Aus der Perspektive der räumlichen Bewegung waren die Skulpturen in Sant'Iacopo in Altopascio entstanden. Das der Kirche angeschlossene Hospital<sup>156</sup> als Infrastruktur zur Unterbringung und Versorgung von Reisen verkörperte die Verpflichtung des Hospitaliterordens von Altopascio gegenüber dem mobilen Volk der Zeit<sup>157</sup>. Die Pilger, die sich darunter befanden, konnten in den Skulpturen der

<sup>143</sup> Vgl. Abschnitt II. 3. a.

<sup>144</sup> Vgl. Abschnitt II. 2. c.

<sup>145</sup> Vgl. Abschnitt II. 4. b.

<sup>146</sup> Vgl. Abschnitt II. 5. a.

<sup>147</sup> Vgl. Abschnitt II. 6.

<sup>148</sup> Vgl. Abschnitt III. 1. b.

<sup>149</sup> Vgl. Abschnitt III. 2. c.

<sup>150</sup> Vgl. Abschnitt III. 3.

<sup>151</sup> Vgl. Abschnitt IV. 2. a.

<sup>152</sup> Vgl. Abschnitt IV. 3.

<sup>153</sup> Vgl. Abschnitt V. 1. c.

<sup>154</sup> Vgl. Abschnitt V. 1. b.

<sup>155</sup> Vgl. Abschnitt V. 3.

<sup>156</sup> Vgl. Abschnitt VI. 2.

<sup>157</sup> Vgl. Abschnitt VI. 2. b.

Kirche eine Versinnbildlichung einiger Wallfahrtsziele - von Santiago de Compostela durch zwei Jakobusplastiken und von Rom durch eine Petruskulptur - wiederfinden<sup>158</sup>.

In ein Klima der Erweiterung des geographischen Horizonts durch die Beweglichkeit der Individuen sind schließlich die Löwenkulpturen mit nackter menschlicher Beute anzusiedeln, welche beliebte Schmuckstücke von Kanzeln und Kirchenfassaden waren<sup>159</sup>. Ihre negativ zu deutenden Darstellungen von Menschen aus anderen Kulturkreisen und Religionen zeigen ein weit verbreitetes Bewußtsein der Abgrenzung von jenen Völkern, mit denen man aufgrund ihrer oder der eigenen Mobilität und so auch durch militärische Aktionen in Kontakt gekommen war<sup>160</sup>. Im Dämonisierungsprozeß des Anderen lag das Bestätigungsbedürfnis des Eigenen.

---

<sup>158</sup> Vgl. Abschnitt VI. 3.

<sup>159</sup> Vgl. Abschnitt VII. 2. c.

<sup>160</sup> Vgl. Abschnitt VII. 3.

**Kat.-Nr. 1**

**ALTOPASCIO**  
**Sant'Iacopo**  
**Fassadenskulpturen**

- a) Giebelfigur
- b) linke Rankensäule
- c) rechte Rankensäule
- d) Giebelkapitelle
- e) linker Giebellöwe
- f) rechter Giebellöwe
- g) Giebelgesims
- h) Gesims über dem Portal
- i) linker Portallöwe
- j) rechter Portallöwe

**Standort**

a) - j) Altopascio, Sant'Iacopo, Fassade des westlichen Querarms

**Struktur**

a) Die Giebelfigur besteht aus einem einzigen Steinblock. Die Ädikula, in der sich die Figur befindet, wird von sechs Platten gebildet, zwei davon werden an der Spitze dieser architektonischen Struktur durch einen Backsteinkeil miteinander verbunden.

b) - f) Die Schäfte beider Rankensäulen, alle Giebelkapitelle sowie beide Giebellöwen sind jeweils aus einem einzigen Steinblock herausgearbeitet.

g) Zwölf Teile wurden zur Bildung des Giebelgesimses aneinandergereiht.

h) Das Gesims über dem Portal besteht aus neun Stücken.

i) - j) Beide Portallöwen wurden jeweils aus einem Block skulptiert.

**Maße**

nicht ermittelbar

**Material**

a) - j) Marmor

**Zustand**

a) Auf dem Hals und der Brust der Figur sowie unter dem von ihr gehaltenen Buch ist der Stein nachgedunkelt. Eine dunkelgraue Patina überzieht auch die untere Seite der oberen Ädikulaplaten. Der Nimbus ist rechts abgebrochen.

b), c) Beide Rankensäulen sind sehr gut erhalten.

d) Alle Giebelkapitelle sind ungleichmäßig nachgedunkelt. Ihre hinteren Partien scheinen entweder nicht bearbeitet oder zum Teil abgetragen worden zu

sein. Das zweite Giebelkapitell von links zeigt außerdem einen horizontalen Riß und einen abgesprungenen Splitter am linken Kopf.

e) Der linke Giebellöwe hat seine Maulpartie verloren. Auch seine Pfoten und der von ihnen gehaltene Drache sind zum größten Teil abgefallen.

f) Die Plastik des rechten Giebellöwen wird durch viele Risse durchlaufen. Ihre Oberfläche ist stark verwittert. Der Kopf des menschlichen Opfers ist nicht mehr vorhanden. Ein Teil des linken hinteren Schenkels des Löwen ist ebenfalls abgefallen.

g), h) Beide Gesimse sind abgesehen von einer schwarzen Patina auf den zurückliegenden Partien gut erhalten.

Die zwei ersten Stücke links von der Spitze des Giebelgesimses besitzen eine leichte graue Tönung, die auf dem übrigen Gesims nicht anzutreffen ist.

i), j) Bei den Portallöwen sind die Maulpartien, die Pfoten und die Beute verlorengegangen. Die Oberfläche der Bestienköpfe ist sehr brüchig.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Sant'Iacopo hat 1827-1830 (vgl. ANDREUCCI/LERA 1970 S. 85; DAL CANTO 1971 S. 61-62; TIGLER 1990 S. 123) große Umbaumaßnahmen erlebt. Dabei wurde die mittelalterliche Kirche in den Querarm einer größeren, neu erbauten Kirche umfunktioniert. Die Skulpturen, die sich heute noch auf der Fassade des romanischen Kernbaus befinden, behielten bei diesen architektonischen Veränderungen ihren ursprünglichen Platz. Zu verzeichnen ist die Freilegung des linken Giebellöwen in den Jahren 1927-1931 (vgl. TIGLER 1990 S. 123), welcher zuvor mit der gesamten linken Fassadenkante in einen angrenzenden Bau eingegliedert worden war. Der obere Teil der linken Rankensäule ist nach dem Zweiten Weltkrieg mit modernem Material ergänzt worden (vgl. TIGLER 1990 S. 127).

Angesichts des Unterschieds beider Gesimsteile rechts von der Giebelspitze vom restlichen Gesims in Bezug auf Zustand und Motiv sowie aufgrund der nicht fließenden Übergänge der Stücke auf der rechten Hälfte des Giebelgesimses ist es nicht auszuschließen, daß dessen heutige Gestalt das Ergebnis einer nachträglichen Umstellung der einzelnen Teile ist.

**Motive und Inschriften**

a) In einer engen, mit Kreisranken, Blumen und Blät-

tern besetzten Ädikula befindet sich ein nimbiertes Mann mit Bart. Sein Haar endet auf der Stirn in großen, spitz zulaufenden Strähnen. Die Augen sind weit geöffnet, große Löcher stellen die Iriden dar, der Blick ist starr. Der rechte Arm des Mannes ist im Segensgestus erhoben, während die linke Hand ein dickes, aufgeschlagenes Buch hält. Der

Körper ist in ein langes Untergewand gehüllt, das auf den Unterschenkeln eng anliegt. Ein Obergewand bedeckt die Schultern und fällt rechts herunter. Auch wenn die Knie nicht stark herausragen, scheint die Figur aufgrund ihrer verkürzten Schenkel zu sitzen. Die Füße mit Sandalen schauen aus dem Untergewand heraus. Zur Identifizierung dieser Figur vgl. Textabschnitt VI. 1.

b), c) Beide Säulen zeigen ein Muster aus Ranken, die in Kreisen unterschiedlicher Größe um Blumen und Blätter liegen.

d)

#### 1. Kapitell von links

An den vorderen Ecken des Kapitells sind zwei Widderköpfe angebracht. Ihre Ohren liegen über den Hörnern und berühren mit ihren Spitzen die Abakusblume, die auf einem Stiel liegt, welches sich zwischen den Hälsen der Tiere erhebt. An den hinteren Ecken des Kapitells sind Teile zweier Vögel zu sehen.

#### 2. Kapitell v. l.

An den vorderen Ecken des Kapitells erscheinen zwei Menschköpfe, der linke ohne, der rechte mit Bart. Bei beiden hält sich jeweils ein Vogel mit den Krallen und dem Schnabel am Ohr fest. An der linken und rechten Kapitellseite dient jeweils ein Widderkopf als Abakusblume.

#### 3. und 4. Kapitell v. l.

Über den Rankensäulen befinden sich korinthisierende Kapitelle.

#### 5. Kapitell v. l.

Das Kapitell trägt an seinen vorderen Ecken Menschenköpfe. Links ist ein Bärtiger mit niedriger Stirn dargestellt. Der rechte Kopf weist einen geöffneten Mund mit dicken Lippen, eine breite, flache Nase und Locken auf. An seinem rechten Ohr wird dieser Mensch von einer Schlange gebissen. Die übrige Kapitellfläche ist mit Blättern und Blumen besetzt.

#### 6. Kapitell v. l.

Alle vier Ecken des Kapitells wurden jeweils durch einen Adler mit offenen Flügeln und einem kleinen Tier in den Krallen besetzt. Unter dem Adler an der linken vorderen Ecke erkennt man einen Hasen. Zwischen den Vögeln befinden sich baumähnliche Gebilde.

e) Trotz der Schäden erkennt man in der Plastik am linken Giebelansatz einen Löwen, der frontal zum Betrachter plaziert ist und einen Drachen zwischen den Tatzen hält. Dieser hat den Hals zurückgebogen und lehnt seinen Kopf an die Seite des Löwen.

f) Der rechte Giebellöwe liegt auf den Resten einer menschlichen Gestalt, von der man noch erkennen kann, daß sie ein Dolch in ihrer rechten Hand hält, mit dem sie den Löwen unter seiner linken Vorderlatze sticht. Auf der rechten Schulter dieser menschlichen Figur erkennt man noch einen Teil ihrer ursprünglichen Oberfläche. Es handelt sich um kleine, flache, nebeneinanderliegende Wülste, die mit feinen Ritzungen in der Querrichtung untergliedert sind. Es entsteht der Eindruck eines Kettenhemdes.

g) Das Muster des Giebelgesimses besteht aus zwei Reihen von Blättern, die das Gesims oben und unten begrenzen. Sie werden durch dicke Ranken quer verbunden. Die Abstände zwischen den Ranken werden durch Blumen mit großer runder Krone sowie durch horizontal verlaufende Stiele mit vier Blättern und einem Pinienzapfen eingenommen. Auf der linken Gesimshälfte alternieren diese Motive regelmäßig. Auf der rechten Gesimshälfte sind die Übergänge zwischen den verschiedenen Stücken nicht fließend, da dort einige Blumen und Stiele mit Zapfen nicht vollständig sind. Rechts von der Giebelspitze bilden die Ranken exakte Kreise. Darin befinden sich zunächst drei Blumen, dann noch eine halbe, die aufgrund einer Steinzäsur nicht vollständig ist, zwei Stiele mit Zapfen, ein Kopf im Profil, aus dessen Mund eine Ranke sprießt. Die Blumen auf diesen beiden Steinblöcken besitzen glatte Kronblätter, auf dem übrigen Gesims sind die Blumenblätter reliefiert.

Am linken Ende des Gesimses ist eine kleine Figur eingemeißelt, die eine Ranke hält und mit einer Sichel zu schneiden scheint. Am anderen Ende schließt ein kauender Drache mit einer Ranke im Mund das Giebelgesims ab.

h) Das Gesims über dem Portal zeigt Ranken, die Kreise zeichnen, welche jeweils durch eine Blume ausgefüllt werden. Am rechten Gesimsende liegt ein Kopf in der Waagerechten, und eine Ranke kommt aus seinem Mund heraus.

i) Der linke Portallöwe steht frontal zum Betrachter mit dem Kopf leicht nach rechts gewandt. An seiner rechten Schulter stellt man eine Verdickung fest, in deren Mitte ein Knopf zu erkennen ist. Es könnte sich um eine Hand handeln, die einen Dolch hält und damit den Löwen sticht.

j) Auch beim rechten Portallöwen - symmetrisch zu seinem Pendant frontal und mit dem Kopf leicht nach links gedreht - vermutet man eine Beute, da zwischen

seinen Pfoten Teile einer weiteren Gestalt vorhanden sind. Es liegen keine Anhaltspunkte vor, die eine nähere Bestimmung dieser Figur zulassen.

### **Zuschreibung und Datierung**

Die Fassade von Sant'Iacopo zeigt zwei grundsätzliche Ausrichtungen. Zum einen sind einige Zitate aus der Domfassade in Pisa zu erkennen. Die Rankensäulen (Kat.-Nr. 21 b, c), die dort an den Seiten des Hauptportals stehen, wurden in Altopascio in den Giebel versetzt. In diesem befindet sich eine großformatige Figur, so wie der Erzengel an der Giebelspitze des Pisaner Doms plazierte war (vgl. Kat.-Nr. 18 d). Außerdem evozieren die zwei Säulenregister von Sant'Iacopo die dortigen Galeriegeschosse. Im zum größten Teil vegetabilen Giebelgesims kann eine Anlehnung an die pisanische Fassadendekoration an der gleichen Stelle gesehen werden.

Über diese strukturelle Beziehung zu Pisa hinaus lassen sich Parallelen zur Werkstatt des Biduinus feststellen, wie auch die meisten Autoren behaupten (vgl. SALMI 1925-26 S. 500; BIEHL 1926 S. 71; SANPAOLESI 1957 S. 332; TOESCA 1965 S. 839 Anm. 45; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 189). Eine stilistische Verwandtschaft - insbesondere bei der Haartracht und beim spitzen Bart - bemerkt man zwischen der Giebelfigur und einigen Apostelfiguren auf dem Türsturz der Sammlung Mazzarosa (Kat.-Nr. 12). Der starre Blick und die Rohrfalten über den Schienbeinen erinnern an die Statue des Erzengels Michael in San Michele in Groppoli (Kat.-Nr. 8). Das Motiv des Rankenschneiders auf dem Dachgesims befindet sich auch auf dem Türsturz des Hauptportals des Doms zu Barga (Kat.-Nr. 3 a) und auf demjenigen von San Michele in Lucca.

Mit diesen beiden richtunggebenden Ansätzen arbeiteten an der Fassade von Sant'Iacopo wahrscheinlich mehrere Bildhauer. Das Werk eines von diesen stellt das Gesims über dem Hauptportal dar, welches durch eine archaisierende Schematisierung der Formen charakterisiert wird. Dabei sind die Konturen von Blumen, Ranken und vom Menschenkopf durch aneinandergereihte Bohrlöcher auffällig. Eine zweite Handschrift erstreckt sich über mehrere Skulpturen. Diese stilistisch zusammengehörige Gruppe besteht aus den Rankensäulen, den figürlichen Giebelkapiteln, den Giebellöwen und den ersten zwei Teilen des Gesimses rechts von der Giebelspitze. Ihre Ausführung zeichnet sich durch eine plastische Behandlung der vegetabilen Elemente aus, denen eine dicke Konsistenz verliehen wird. Die Blumenkronen sind glatt aber fleischig, die Ranken sind dick. Zwischen den verschiedenen Bestandteilen der Darstellung sind

keine großen Zwischenräume festzustellen. Der Bohrer wurde an einzelnen Stellen verwendet. Bei den figürlichen Darstellungen äußert sich dieser plastische Duktus in der detaillierten Wiedergabe von Tieren und Menschen, wobei die Formen weich sind und die Köpfe breite Abstände zwischen den Augen zeigen.

Die Giebelfigur zeigt insbesondere im Gesicht kantige Formen: die spitzen Haarsträhnen, das ausgeprägte Kinn, die feine Nase. In diesen könnte eine formale Weiterführung der bärtigen Gesichter der Kapitelle gesehen werden. Ihre Absicht könnte diejenige gewesen sein, für die zentrale Figur der Fassade eine plakativere Art der Darstellung zu verwirklichen.

Das Giebelgesims (die bereits erwähnten zwei Teile rechts von der Spitze ausgenommen) zeigt eine dritte Hand. Sie hat ein flaches Relief hinterlassen. Die Ranken sind fein, die Blumenkronen reliefiert, die Zwischenräume zwischen den verschiedenen Elementen sind groß und ausgehöhlt worden.

In bezug auf die Datierung der Fassadenskulpturen unterscheiden sich die Meinungen sehr. Am frühestens sind sie 1065 datiert worden (vgl. ANSALDI 1879 II S. 273-274). Diese Jahreszahl hängt mit der falschen Leseweise der Inschrift auf einer erratischen Plastik aus Sant'Iacopo zusammen (Kat.-Nr. 10), wobei behauptet wird, daß sich diese Inschrift auf dem Buch der Giebelfigur an der heutigen Fassade befände (vgl. ANSALDI 1879 II S. 273-274). Mit kleinen Differenzierungen wird sonst die Giebelfigur von der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts datiert (vgl. SALMI 1925-26 S. 502; BIEHL 1926 S. 71; LERA 1965 S. 60; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 88; SANPAOLESI 1975 S. 248; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 189).

Eine Datierung der Fassadenskulpturen in die letzten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts entspräche den erwähnten stilistischen Verbindungen der Fassadenskulpturen mit Biduinus sowie der florierenden wirtschaftlichen Lage des Hospitals von Altopascio in jenen Jahren (vgl. Textabschnitt VI. 2. c.).

### **Bibliographie**

REPETTI 1833 I S. 76; BIAGI 1901 S. 286; SALMI 1925-26 S. 484-502; BIEHL 1926 S. 54, 71; SALMI 1928-29 S. 84; NICCO FASOLA 1946 S. 97; SANPAOLESI 1957 S. 332; LERA 1965 S. 60; TOESCA 1965 S. 838, 839 Anm. 44, 45; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 88; SANPAOLESI 1975 S. 248, 278; NEGRI 1978 S. 155-156; SMITH 1978 S. 131-132; TORI 1987-88 S. 390-393; MILONE 1989-90 S. 290-291, 513-530; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 189; MORETTI 1992 S. 42-45.

**Kat.-Nr. 2****ALTOPASCIO**  
**Sant'Iacopo**  
**Figurenfragment****Standort**

Altopascio, Sant'Iacopo, östlicher Querarm

**Struktur**

Das Figurenfragment besteht aus einem Steinblock mit unregelmäßiger Form. Dessen hintere Partie ist nicht bearbeitet worden.

**Maße**

67 x 77 x 28 cm

**Material**

Marmor

**Zustand**

Die Plastik ist nur im Bereich der Büste erhalten geblieben. Kopf und rechte Hand sind abgefallen. Der obere Teil des Stockes ist abgeflacht. Die gesamte Oberfläche ist abgenutzt.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Die erste Erwähnung des Figurenfragments erfolgte im Jahre 1754, als es in einer Mauer gegenüber der Kirche angebracht war (vgl. LAMI 1754 XVI S. 1346). Das Gleiche wurde auch Anfang dieses Jahrhunderts vermerkt (vgl. STIAVELLI 1905 S. 96-97). Später fand man das Fragment auf einem Feld an der Seite der Kirche wieder (vgl. LERA 1965 S.62; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 89). 1990 lag es unbeachtet in der Kirche hinter dem Hauptaltar (vgl. TIGLER 1990 S. 123).

**Motive und Inschriften**

Beim Skulpturfragment handelt es sich um den Oberkörper einer Figur mit einem gegürteten Untergewand. Ein Obergewand deckt die Schultern und wird vor der Brust in vielen Falten hinter den Stock ge-

führt, den die linke Hand hält. Der rechte Arm ist erhoben. Zur Identifizierung dieser Figur vgl. Textabschnitt VI. 1.

**Zuschreibung und Datierung**

Das Figurenfragment ist in Verbindung mit der Giebelfigur auf der Fassade von Sant'Iacopo (Kat.-Nr. 1 a) und als ein Werk von Biduinus nach 1180 angesehen worden (vgl. TIGLER 1990 S. 129). Der sehr schlechte Erhaltungszustand der Plastik läßt nicht mit unanfechtbarer Sicherheit eine solche Aussage zu. Was als wahrscheinlich erscheint, ist die Zugehörigkeit dieses Fragments zum nordwestlichen toskanischen Produktionsbereich der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Erster Anhaltspunkt dafür ist das Motiv des frontal, senkrecht erhobenen Unterarms, das auch bei der Giebelfigur auf der Fassade von Sant'Iacopo, der Figur Mariens bei der Himmelfahrt auf der ehemaligen Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5 b), der Figur Mariens auf dem rechten Kapitell von Sant'Andrea in Pistoia (Kat.-Nr. 27 c) zu sehen ist. Darüber hinaus ist die Verwandtschaft nicht zu verschweigen, die das Figurenfragment mit der Giebelfigur auf der Fassade von Sant'Iacopo, dem Petrus und dem Jakobus im Museo Nazionale in Lucca (Kat.-Nr. 10), dem Erzengel Michael in San Michele in Gropoli (Kat.-Nr. 8) und den Lesepultfiguren der ehemaligen Kanzel vom Pisaner Dom (Kat.-Nr. 5) wegen seines Status als Monumentalfigur - auch wenn nicht vollplastisch - aufweist.

**Bibliographie**LAMI 1754 XVI S. 1345-1346; STIAVELLI 1905 1905 S. 96-97; SALMI 1925-26 S. 511 Anm. 5; LERA 1965 S. 60, 62; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 89; TIGLER 1987-88 S. 302; TIGLER 1990 *passim*.**Kat.-Nr. 3****BARGA**  
**San Cristoforo (Kathedrale)**  
**Portale****Hauptportal der Fassade:**

- a) Türsturz
- b) linker Löwe
- c) rechter Löwe
- d) linke Konsole
- e) rechte Konsole

**Rechtes Portal der Nordflanke:**

- f) Türsturz

**Standort**

- a) - e) Barga, San Cristoforo, Westfassade
- f) Barga, San Cristoforo, Nordflanke

**Struktur**

a) - e) Der reliefierte Türsturz liegt auf einem modernen Architrav (laut Inschrift von 1939) und wird an den Seiten durch zwei Steinblöcke verlängert. Die Archivoltenkonsolen berühren nicht den oberen Türsturz. Die Löwenplastiken ruhen auf den Kapitellen der Portalsäulen. Ihre hinteren Partien werden von der Fassadenmauer abgeschnitten.

f) Der Architrav der Nordflanke besteht aus einem mittleren großen Block und zwei kleineren Steinquadern an den Seiten.

**Maße**

a) 46 x 301 cm

f) 47 x 240 cm

**Material**

a) - c) weißer Marmor

d), e) gelblicher Kalkstein

f) weißer Marmor, in den seitlichen Verlängerungen mit grauer Tönung

**Zustand**

a) Zwei Risse trennen das erste und das letzte Viertel vom Rest des Architravs. Oben rechts und unten in der Mitte sind Teile der Rahmenleiste abgebrochen. Einige nachgedunkelte Stellen sind zu verzeichnen.

b), c) Feine Risse durchlaufen die Löwenbüsten mit Beute. An wenigen Stellen sind starke Nachdunkelungen des Steins zu verzeichnen.

d), e) Auf der rechten und der linken Konsole stellt man vertikale Risse fest.

f) Die gesamte Oberfläche des Türsturzes ist abgenutzt. Der Hintergrund ist an einigen Stellen nachgedunkelt. Auf dem rechten Verlängerungsquader ist das Relief fast gänzlich abgefallen.

Der Architrav besitzt die einzigen noch erkennbaren Reliefs des Portals. Die Kapitelle, das Gesims und die Plastik auf dem Säulentrumpf links vom Portal sowie große Teile der Archivolte sind aufgrund der Verwitterung heute nicht mehr ablesbar.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Der mittlere Teil des Türsturzes der Nordflanke befand sich in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts in der Sakristei und dann im Dominneren (vgl. SALMI 1925-26 S. 515 Anm. 17; BIEHL 1926 S. 117 Anm. 10; SALMI 1928-29 S. 86, S. 96 Anm. 42). Im 18. Jahrhundert war er bereits an der heutigen Stelle gesehen worden (vgl. TARGIONI TOZZETTI 177 V S. 341-342). Der genaue Zeitpunkt und die Umstände dieser Versetzungen sind nicht bekannt.

Beide Türsturzverlängerungen mit Soldaten sind immer an ihrem Standort geblieben (vgl. SALMI 1928-29 S. 86), wie auch zwei Aufnahmen aus dem

Anfang dieses Jahrhunderts bestätigen (vgl. BONAVENTURA 1914 S. 108, der allerdings in der Bildunterschrift die Skulpturen am Westportal lokalisiert).

Weitere Standortveränderungen der Skulpturen sind nicht dokumentiert, dürfen aber auch nicht ausgeschlossen werden, zumal die Domstruktur im Laufe der Jahrhunderte mehrmals wechselte (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*) und während dieser Baumaßnahmen außer den hier erwähnten Portalen weitere fünf entstanden.

**Motive und Inschriften**

a) Eine Folge von fünf Kreisranken mit großen Blättern und jeweils einer Frucht, die einem Pinienzapfen ähnlich ist, erstreckt sich über dem Türsturz des Fassadenhauptportals. Sie ist von zwei Menschen flankiert. Der linke ist im Begriff, eine Ranke mit einer Sichel durchzuschneiden, der rechte hält mit beiden Händen eine Ranke fest. In den Ecken über diesen Figuren befinden sich kleine Köpfe im Profil und nach außen gewandt, rechts derjenige eines Hundes, links der eines Menschen. Zwischen dem vierten und dem fünften Rankenkreis von links erscheint ebenfalls ein kleiner Menschenkopf am oberen Türsturzrand.

b), c) Beide Löwen liegen symmetrisch zueinander jeweils über einem Mann und streifen dessen Kopf mit der Zunge. Jeder Mann dreht den Kopf zur Portallünette hin und hält ein Messer in einer Hand. Der linke Mann sticht den Löwen in die Schulter.

d) Auf der linken Konsole sind der Kopf eines Ochsen, der von einem Gewächs frißt, und derjenige eines bärtigen Mannes zu sehen, der erste nach links, der zweite nach rechts gewandt. Darüber verläuft ein Zweig mit Blättern.

e) Auf der rechten Konsole ist ein Drache über einem Menschenkopf zu sehen. Vegetabile Elemente treten an der inneren Konsolenkante in Erscheinung.

f) Zwei Bankettgesellschaften nehmen das erste und das letzte Drittel des mittleren Türsturzteils auf der Nordflanke ein. Sie unterscheiden sich voneinander nur durch wenige Details: Der Gekrönte faßt sich links am Bart, während er rechts eine Hand erhebt; seine Begleiter sind links zwei Frauen und zwei Männer, rechts hingegen drei Männer und eine Frau. Beide Tische werden von einem Diener bedient, der eine Schüssel heranbringt. Links wird er an einem Haarschopf von einem Mann gehalten, der ihn in der unmittelbar folgenden Szene zu einer Frau führt.

Die Ähnlichkeit des dargestellten Motivs mit demjenigen des Fassadentürsturzes von San Salvatore in Lucca (Kat.-Nr. 15 a) läßt überlegen, ob auch hier die Episode der Befreiung von Adeodatus durch den hei-

ligen Nikolaus gemeint ist, wie es in Lucca der Fall ist. Diese Hypothese muß jedoch verneint werden, denn bei der zweiten Tischgesellschaft dürfte kein König, sondern nur die Familie von Adeodatus anwesend sein. Der angebliche heilige Nikolaus ist in Barga als Hauptperson der Darstellung außerdem nicht durch einen Nimbus gekennzeichnet. Es ist zu vermuten, daß der Bildhauer von Barga sich an die Darstellung in San Salvatore angelehnt hat, ohne genau zu wissen, was sie versinnbildlichte, und daher die oben erwähnte ikonographische Unstimmigkeit ins Bild brachte.

Auf den Steinblöcken, die den Türsturz verlängern, sind zwei Soldaten mit Helm, Lanze und Schild skulptiert. Auf dem Schild des linken Soldaten sind folgende Buchstaben zu lesen: *BONA...CEM*. In der älteren Literatur wurde diese Inschrift als *BONA-TACHIUS* (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 32 Anm. 1) und *BONALANCIA* (vgl. SALMI 1828-29 S. 96 Anm. 42) gelesen. Luigi Pera möchte die Schriftzeichen folgendermaßen lesen und ergänzen: *B(ARGAE) OPA(E) MCC D(ICAVIT)* (vgl. PERA 1938 S. 28).

#### **Zuschreibung und Datierung**

Der Dom zu Barga wurde in vier Bauphasen errichtet (vgl. PERA 1937 S. 1-4), die an der heutigen Anlage noch deutlich erkennbar sind, da man bei jeder Erweiterung einen Teil an das Vorhandene anschloß, ohne sich an die vorgegebene Höhe anzupassen. Beide hier behandelten Portale befinden sich in den Abschnitten, die im 12. Jahrhundert gebaut wurden (vgl. PERA 1938 Taf. 6). Die heutige Westfassade wurde im 12. Jahrhundert dem ältesten Bauteil vorgeblendet (vgl. PERA 1938 Taf. 6).

Der Türsturz an der Nordflanke zeigt eine eindeutige Anlehnung an denjenigen der Westfassade von San Salvatore in Lucca (Kat.-Nr. 15 a), welcher Biduinus und seiner Werkstatt zugeordnet werden kann (diesem Künstler wird der Nordflankentürsturz in Barga von DECKER 1958 S. 305 zugeschrieben). Der Türsturz der Westfassade weist große motivische Parallelen zum Türsturz von San Michele in Lucca auf (ebenfalls dem Umkreis von Biduinus nah).

Beide Architrave in Barga haben eine ähnliche Formensprache gemeinsam: Die Gewänder der Figuren sind mit unzähligen Falten besetzt, insgesamt bleiben sie jedoch flach und werden von den Körpern nur in geringem Maße erhoben; die Gesichter sind breit, die Mundwinkel nach unten gezogen; die Augen besitzen gebohrte Iriden. Ein Unterschied, der auf eine mögliche Händescheidung deuten könnte, ist in der Ohrenform der Figuren festzustellen. Auf dem Türsturz der Westfassade ist diese oval, auf demjenigen der Nordflanke ist sie unten spitz. Die Soldaten auf den Verlängerungsstücken des Nordflankenarchitravs gehören zur Handschrift desselben Türsturzes, wie die spitzen Ohren und die sonstige Physiognomie bezeugt (man vergleiche den linken Soldaten mit dem daneben sitzenden König). Für eine gegenteilige Meinung vgl. PERA 1938 S. 27.

Die Löwen mit Beute und die Konsolen zeigen stilistische Gemeinsamkeiten in den mandelförmig dargestellten Augen, die - mit Ausnahme der Löwen - keine gebohrten Iriden aufweisen.

Die Portalskulpturen des Doms zu Barga sind also auf verschiedene, zusammenarbeitende Künstler - wahrscheinlich im ausgehenden 12. Jahrhundert - zurückzuführen, von denen diejenigen der Portaltürstürze Biduinus als Vorbild nahmen. Die noch nicht ausgereifte Selbständigkeit dieser Künstler zeigt sich im ikonographischen Mißverständnis des Nordflankenarchitravs (vgl. unter *Motive und Inschriften*) und in den Schwierigkeiten der Wiedergabe von menschlichen Körpern in schreitenden Positionen, bei denen das hintere Bein immer allzu kurz gerät.

#### **Bibliographie**

TARGIONI TOZZETTI 1773 V S. 340-348; SCHMARSOW 1890 S. 32 Anm. 1, S. 46; BONAVENTURA 1914 S. 117-119; SALMI 1925-26 S. 506, S. 515 Anm. 17; BIEHL 1926 S. 72, S. 117 Anm. 10; DELLA PACE 1927 S. 11-12; SALMI 1928-29 S. 86, S. 96 Anm. 42; PERA 1938 S. 25-28; DECKER 1958 S. 305; TOESCA 1965 S. 839; MASTROPIERRO 1972 S. 18; BARONCELLI 1981-82 *passim*; TIGLER 1987-88 S. 167-168; TORI 1987-88 S. 404-411; MILONE 1989-90 S. 531-549; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 181-183.

**Kat.-Nr. 4**

**BERLIN**  
**Schloßpark Glienicke**  
**Kapitellfragment**

#### **Standort**

Berlin, Schloßpark Glienicke, Klosterhof, südliche Vorhofswand

Mauerkante unter einem Eckpilaster eingliedert.

#### **Maße**

62 x 40 cm

#### **Struktur**

Das Fragment des Halbsäulenkapitells ist in einer

**Material**

Marmor (?)

**Zustand**

Eine starke Beschädigung beeinträchtigt das Fragment. Fehlende Teile, große Abbröckelungen, viele Risse und Sprünge sowie Verwitterungsschäden sind am Stück festzustellen.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Das Kapitellfragment kam sehr wahrscheinlich bei der Errichtung des Klosterhofs zu seinem heutigen Standort. Dieser wurde im Jahre 1850 von Friedrich von Arnim für Prinz Friedrich Karl Alexander von Preußen, Bruder des Königs Friedrich Wilhelm IV., gebaut (vgl. KOBLER 1968 S. 157; ZUCHOLD 1984 S. 38). Auf welchem Weg das Kapitell in die Sammlung des Prinzen kam, ist nicht überliefert.

Zum Kapitell gehörte ursprünglich auch ein weiteres Fragment, daß sich heute in der Sammlung des Klosterhofs befindet, aber nicht ausgestellt wird. Dieses zeigt seitenverkehrt zum ersten Fragment den gebückten Rumpf und den angewinkelten Arm eines zweiten Affen (vgl. auch GOETHERT 1972 S. 79).

Ein Vergleich des Kapitellfragments in Berlin mit einem Ersatzkapitell am Sockelgeschoß des Campanile des Doms in Pisa bezeugt die Herkunft des Stückes aus jenem Bau. Die Kopie wurde 1840 im Rahmen einer großangelegten Restaurierung des Campanile angefertigt (vgl. LUCCHESI 1993 S. 21). Sie zeigt zwei Affen mit langem Schwanz, die den Rücken zueinander wenden. Sie sitzen auf einem aus Blättern bestehenden unteren Kapitellregister und halten einen Korb mit einer Vorderpfote. Mit der anderen führen sie eine Frucht zum Maul. Einem Rüsselansatz ähnlich ragt dieses stark hervor und ist mit vielen spitzen Zähnen versehen, die in die Frucht beißen. Diese Kopie entspricht allen noch erhaltenen Teilen des Glienicker Kapitellfragments. Offen muß die Frage bleiben, ob die Fruchtkörbe eine freie Hinzufügung des Kopisten gewesen sind, oder ob sie

auch beim Original vorhanden waren und erst nach der Herstellung der Kopie verloren gingen.

Ohne es weiter auszuführen, ist behauptet worden, das Kapitell stamme aus dem Pisaner Dom (ZUCHOLD 1984 S. 17). Gemeint dürfte der Campanile sein.

**Motive und Inschriften**

Eine affenähnliche Gestalt mit großen Ohren sitzt in gebückter Haltung nach rechts gewandt und streckt den Kopf nach vorne. An der Taille des Tiers ist ein Ring zu sehen, der durch eine Kette vom Schnabel eines Greifenkopfes am Kapitellscheitel gehalten wird.

**Zuschreibung und Datierung**

Als dem Erdgeschoß des Pisaner Campanile zugehörig ist das Kapitellfragment zwischen 1174 und 1185 zu datieren (zu diesen Eckdaten vgl. Kat.-Nr. 23: Zuschreibung und Datierung).

Der sehr schlechte Erhaltungszustand des Stückes ermöglicht nur seine vorbehaltliche Einschätzung hinsichtlich der Zuschreibung. Die motivische Nähe des Kapitells zu denjenigen des Portals aus San Leonardo al Frigido von Biduinus (Kat.-Nr. 16 c, d) könnte für eine Zugehörigkeit des hier zu behandelnden Stückes zum Oeuvre jenes Künstlers und seiner Werkstatt sprechen. Die Plausibilität dieser Hypothese wird dadurch bestätigt, daß auch für die Tierfriese des Erdgeschosses vom Campanile eine solche Zuschreibung naheliegt (vgl. Kat.-Nr. 23: Zuschreibung und Datierung).

**Bibliographie**

DA MORRONA 1812 I S. 411; JANSON 1952 S. 50; CRICHTON 1954 S. 98; SANPAOLESI 1956 S. 47; KOBLER 1968 *passim*; LCI I Sp. 77; DBI X S. 365-366; GOETHERT 1972 S. 79; ZUCHOLD 1984 S. 17; CARLI 1989 CAMPANILE S. 225; MILONE 1989-90 S. 423, 459.

**Kat.-Nr. 5**

**CAGLIARI**

**Santa Maria (Kathedrale)**

**Ambonen und Löwen aus dem Pisaner Dom**

- a) **Evangelienkanzel**
- b) **Epistelkanzel**
- c) **Löwe mit Vierfüßler und Mann**
- d) **Löwe mit Ochse**
- e) **Löwe mit Bär**
- f) **Löwe mit Drache**

**Standort**

- a) Cagliari, Santa Maria, Innenfassade, links vom

- Eingangsportal
- b) Cagliari, Santa Maria, Innenfassade, rechts vom Eingangsportal
- c) Cagliari, Santa Maria, Chortreppenanlage, linke Kante
- d) Cagliari, Santa Maria, Chortreppenanlage, linker Treppenfosten
- e) Cagliari, Santa Maria, Chortreppenanlage, rechter Treppenfosten

f) Cagliari, Santa Maria, Chortreppenanlage, rechte Kante

Im Museo dell'Opera del Duomo in Pisa befinden sich im Saal 2 Gipsabdrücke der Ambonen und der Löwen sowie ein Gipsmodell 1:5 der Ambonen.

### Struktur

a), b) Beide Ambonen haben einen rechteckigen Grundriß. Jeweils an einer Längsseite sind sie an die Innenfassade angelehnt. Die Brüstung jedes Ambos besteht aus vier reliefierten Platten, in der Mitte der Frontseite befindet sich ein Lesepult auf einem Lesepultträger. Die Kanzelkästen ruhen jeweils auf zwei ganzen und zwei halben Säulen mit Kapitellen und hohen Basensockeln. Zwischen den Säulen und den Reliefplatten erscheint eine breite Gesimszone.

c) - f) Die Löwen sind mit der Chortreppe verbunden worden. Die mittleren dienen als Träger der unteren Treppenfosten.

### Maße

a), b) Gesamthöhe ca. 415 cm (vgl. ZECH 1935 S. 9)

a) einzelne Platten:

Magier vor Herodes/Kindermord:

92 x 109 cm (vgl. PLAISANT 1989-90 S. 257);

Verkündigung, Heimsuchung/Geburt:

92 x 97 cm (vgl. PLAISANT 1989-90 S. 259);

Frauen am leeren Grab/Grabwächter:

92,5 x 97-98 cm (vgl. PLAISANT 1989-90 S. 262);

Abendmahl/Gefangennahme:

92,4 x 114,2 cm (vgl. PLAISANT 1989-90 S. 264);

b) einzelne Platten:

Himmelfahrt:

92,5 x 113,5 cm (vgl. PLAISANT 1989-90 S. 286);

Verklärung: 92,5 x 88 cm (vgl. PLAISANT 1989-90 S. 289);

Taufe/Darbringung im Tempel:

91,9 x 92,5 cm (vgl. PLAISANT 1989-90 S. 293);

Anbetung/Rückkehr der Magier:

91,9 x 114 cm (vgl. PLAISANT 1989-90 S. 295);

c) Länge: 149 cm; Rückenhöhe: 71 cm;

d) Länge: 148 cm; Rückenhöhe: 72 cm;

e) Länge: 150 cm; Rückenhöhe: 72 cm;

f) Länge: 170 cm; Rückenhöhe: 74 cm.

### Material

a)

Brüstungen, Lesepult, Lesepultträger, Gesimse, Kapitelle und Säulenbasen:

weißer Marmor mit unterschiedlich intensiver grau-beiger Patina;

Inkrustationen auf dem Hintergrund von Verkündigung/Heimsuchung, Geburt, Frauen am leeren Grab,

Grabwächter.

Säulensockel:

weiß-grauer Marmor

Vordere Säulen:

schwarzer, braun befleckter Stein

Hintere Halbsäulen:

dunkel- und hellgrauer Stein mit weißen Streifen

b)

Brüstungen, Lesepult, Lesepultträger, Gesimse, Kapitelle und Säulenbasen:

weißer Marmor mit unterschiedlich intensiver grau-beiger Patina

Vordere linke Säule:

schwarzer, dunkelrot befleckter Stein

Vordere rechte Säule:

schwarzer Stein mit beige Streifen

Hintere Halbsäulen:

dunkel- und hellgrauer Marmor mit weißen Streifen

Beide linke Säulensockel:

weiß-grauer Marmor

Beide rechte Säulensockel:

dunkelgrauer, weißbefleckter Stein

c) hellgrauer Marmor mit wenigen weißen Streifen

d) hellgrauer Marmor mit vielen weißen Streifen

e) hellgrauer Marmor mit breiten beige Streifen

f) hellgrauer Marmor mit hellbraunen Streifen und an einigen Stellen weißer Patina

### Zustand

a), b) Die an die Wand reichenden Teile der Ambonen weisen eine aus Zement geschaffene Ergänzung zur Mauer auf. Von den halben Kapitellen an der Mauer sind wesentliche Teile abgefallen. Von den Reliefs sind einige der unterschrittenen oder freistehenden Partien abgebrochen; dies betrifft hauptsächlich die Figurenköpfe. Das Rankengesims, als obere Abgrenzung der Reliefs, besteht aus verschiedenen Teilen; unterschiedliche Dekorationsmuster wechseln sich dort oft ohne Überleitung ab.

a) Bei der Evangelienkanzel scheint der Schnabel des Lesepultadlers abgefallen und dann, trotz eines fehlenden Stückes, wieder angebracht worden zu sein. Der Lesepultträger verdeckt einen Teil der Reliefs. Links hinter ihm sind die verdeckten Figuren nicht mehr vollständig erhalten.

b) Bei der Epistelkanzel sind zwei Engel auf dem Le-

sepult kopflos.

Aufgrund einer Reinigungsmaßnahme, die im Jahre 1992 erfolgte, ist der Marmor der Epistelkanzel wieder weiß. Die Evangelienkanzel besaß im September 1992 hingegen noch eine graue Tönung.

c) - f) Die Löwen an der Chortreppe haben unter ihrer Zusammenführung mit der Treppenanlage sehr gelitten, denn große Teile der Skulpturen sind der Anpassung an die architektonischen Strukturen zum Opfer gefallen. Große Risse laufen durch diese Plastiken. Bei der Plastik an der linken Kante der Chortreppenanlage sind die Köpfe vom Vierfüßler und vom Menschen unter dem Löwen nicht mehr vorhanden.

### **Standort- und Funktionsveränderungen**

Die Geschichte der Ambonen und der Löwen zurückverfolgend, trifft man zuerst auf eine Standort- und Funktionsveränderung der Objekte im Jahre 1670. Jorge Aleo berichtet, daß die Kanzel, infolge einer umfangreichen Restaurierung des Doms im Jahre 1669, im Verhältnis zur neuen Struktur der Kirche unproportioniert erschienen sei (zu dem barocken Umbau des Doms vgl. GIARRIZZO 1928 S. 18-19; VICARIO 1936 S. 457-458). Aus diesem Grunde habe man sie ein Jahr später geteilt und die Löwen an die Füße der Treppe zum Hochaltar gesetzt (vgl. ALEO 1684 S. 532-533). Trotz dieses Hinweises wird die Teilung der Kanzel in der Literatur manchmal abgestritten (vgl. SPANO 1856 GUIDA S. 25; DELLA MARMORA 1868 S. 32; ZAUNER 1915 S. 50-51; ZECH 1935 S. 138; SANPAOLESI 1975 S. 193; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 123).

Vor Aleo hatten zwei andere spanische Historiographen die Kanzel erwähnt. Francisco Vico beschrieb sie 1638 als eine Kanzel aus Marmor, die auf Löwen ruhte (vgl. VICO 1639 fol. 13r). Noch früher und als erster hatte Seraffin Esquir über die Kanzel berichtet. Er sprach von einer Marmorkanzel aus acht Platten mit Episoden aus dem Neuen Testament, welche sich auf Säulen stützten, die ihrerseits auf den Schultern von vier sehr großen Löwen mit jeweils einem Tier in den Krallen standen (vgl. ESQUIR 1624 S. 202).

Mit der Teilung der Kanzel in zwei Ambonen und deren Anbringung an der Innenfassade ist die liturgische Funktion des Objektes verlorengegangen, da die Ambonen nicht mehr betretbar sind. Aufgrund der Figuren, die als Lesepult und Lesepultträger dienen - die vier Evangelistensymbole sowie Paulus, Titus und Timotheus -, wurden die Ambonen nach der Teilung oft als Evangelien- bzw. Epistelkanzel bezeichnet, obwohl diese Benennung ihrer Funktion nicht entsprach. Um lange Umschreibungen zu vermeiden, werden auch hier diese Bezeichnungen benutzt.

Für eine Rekonstruktion des ursprünglichen Zu-

standes der Kanzel in Cagliari vor 1670 kommen nur sehr wenige Hinweise zu Hilfe, da die schriftlichen Beschreibungen der Kanzel vor der Teilung nicht detailliert genug sind (s.o.).

Der ursprüngliche Standort der Kanzel im Dom von Cagliari wird hingegen von Aleo überliefert: Die Kanzel soll sich an der dritten Säule rechts im Mittelschiff befunden haben (vgl. ALEO 1684 S. 523).

Für lange Zeit hat man die Teilung der Kanzel in zwei Ambonen und deren Versetzung an die Innenfassade sowie die Entfernung der Löwen und ihre Neuplatzierung an die Chortreppe für die einzige Standort- und Funktionsveränderung der Kanzel gehalten, bis man sich am Anfang dieses Jahrhunderts auf die Spuren der Herkunft der Ambonen begab.

Enrico Brunelli sah stilistische Ähnlichkeiten zwischen den Ambonen und den Türstürzen von San Bartolomeo in Pantano (Kat.-Nr. 24 a), San Giovanni Fuorcivitas (Kat.-Nr. 25 a) und Sant'Andrea (Kat.-Nr. 27 a) in Pistoia (vgl. BRUNELLI 1901 S. 67).

Noch im selben Jahr nahm Dionigi Scano die von Brunelli aufgestellte These einer stilistischen Beziehung der Ambonen zur Toskana wieder auf. Daß die mittelalterliche sardische Skulptur eine direkte Ausströmung der toskanischen Kunst sei, begründete Scano durch die regen Beziehungen, die zwischen Pisa und Sardinien herrschten (zu den politischen und wirtschaftlichen Verflechtungen zwischen Pisa und Sardinien vgl. auch Textabschnitt II. 5. c.). Er meinte jedoch weiterhin, daß die Kanzel zwar im Auftrag der Pisaner, jedoch in Cagliari und im 13. Jahrhundert entstanden sei (vgl. SCANO 1901 S. 204).

Igino Benvenuto Supino stellte 1904 die bis dahin gängige Datierung der Ambonen in das 13. Jahrhundert und ihre Zuschreibung an Fra' Guglielmo in Frage (vgl. SUPINO 1904 S. 107). Scano, der selbst zu diesem Ergebnis gekommen war (für ihn waren die Ambonen im Jahre 1257 entstanden, als die Pisaner Cagliari erobert hatten - vgl. SCANO 1901 S. 203), sah sich motiviert, seine Forschungen zu überprüfen.

Als Basis der Überlegungen Scanos standen immer noch die lebhaften, politischen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Pisa und Cagliari. Dies nötigte ihn dazu, Zeugnisse für die Ambonen in Cagliari auch in der toskanischen Stadt zu suchen. Scano wurde am Inschriftenrepertoire des Pisaner Doms fündig, wo er an der Südflanke folgenden Wortlaut lesen konnte:

*I(N) NOMINE D(OMI)NI AM(E)N / BORGHO GNO  
DI TADO FE/CE FARE LO PERBIO NUOV/O LO  
QUALE E' IN DUOMO / COMINCIOSSI  
CORE(N)TE ANI D(OMI)NI / MCCCII FU FINIT/O  
IN ANI D(OMI)NI CORENT/E MCCCXI DEL MESE  
D/I CIEMBRE*

(Im Namen des Herrn, Amen. Borghogno di Tado ließ die neue Kanzel schaffen, welche im Dom ist. Sie wurde im Jahr des Herrn 1302 angefangen und im Monat Dezember des Jahres des Herrn 1311 voll-

endet.)

Die Tatsache, da in der Inschrift die Rede von einer neuen Kanzel ist, mit der die Kanzel von Giovanni Pisano bezeichnet wird, veranlaßte Scano zur Annahme, daß es auch eine "alte" Kanzel gegeben haben mußte. Die Grabinschrift des Guilielmus am Pisaner Dom (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*) ließ dann Scano zu der Schlußfolgerung kommen, daß die Ambonen, die sich in Cagliari befanden, einst die ehemalige Kanzel vom Pisaner Dom darstellten und vom Guilielmus der Grabinschrift - laut einer literarisch überlieferten Inschrift (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*) - im Jahre 1162 fertiggestellt worden waren; die Kanzel des Guilielmus war dann durch die Kanzel von Giovanni Pisano ersetzt und nach Cagliari gebracht worden, wo sie im 17. Jahrhundert ihre Teilung und Umstellung erfahren sollte (vgl. SCANO 1905 S. 12).

Außerhalb dieser Reihe von Beiträgen, die sich aufeinander bezogen, hatte bereits Gaetano Milanesi im Jahre 1901 zur Person des Guilielmus - ohne jedoch große Aufmerksamkeit zu erwecken - Stellung genommen. Im Rahmen seiner kommentierten Edition des Dokuments von 1165 (vgl. Textabschnitt II. 1. B.) behauptete er, daß der in jenem Schriftstück erwähnte Guilielmus dieselbe Person wie der Guilielmus der Grabinschrift sei und daß er eine Kanzel im Jahr 1162 geschaffen habe (vgl. MILANESI 1901 S. 5 Anm. 1). Die literarisch überlieferte Inschrift mit dem Namen des Künstlers und der Datierung des Werks (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*) sowie die Tatsache, daß sich die Kanzel in Cagliari befand, wurden von Milanesi nicht erwähnt.

Eine heute nicht mehr existierende Inschrift, die sich vor 1670 auf der Kanzel befunden haben soll (vgl. ESQUIR 1624 S. 197; VICO 1639 S. 13), bezeugt die Kanzelüberführung nach Cagliari im Jahr 1312. Sie wurde am 9. Juni 1800 noch von Faustino Baille in einem Raum zwischen der Sakristei und dem Chor des Doms in Cagliari abgeschrieben (vgl. BAILLE RACCOLTA Ms. 9.2.10 f. 23). Wahrscheinlich kurz danach stellte er fest, daß die Platte geteilt worden war und anderen Zwecken diente (vgl. BAILLE NOTIZIE S. 8 Anm. 4). Die Inschrift lautet nach Bailles Eintragung von 1800:

+ CASTELLO CASTRI CONCEXIT (sic)  
 VIRGINI MATRI DIREXIT  
 ME TEMPLUM ISTVD INUEXIT  
 CIVITAS PISANA  
 ANNO CURRENTE MILLENO  
 PROTINUS ET TRECENTENO  
 ADDITOQ(UE) DUODENO  
 INCARNATIONIS  
 REDEMPTRITIS IHV XR(IST)I  
 DOMINI BERNARDUS GUICTI  
 MICHELE SCACCERI DICTI  
 ERANT CASTELLANI  
 ILLE QUI CREAUIT MVNDUUM

REDDAT IUGITER IOCUNDVM  
 PERPETUO LETABVNDUM  
 COMMUNE PISARUM AMEN

(Im Burgschloß haben mich die Bürger von Pisa [verwahrt - context]. Sie haben mich der jungfräulichen Mutter gewidmet und in diesen Tempel gebracht. Es läuft das 1312. Jahr seit der Inkarnation des Erlösers Jesus Christus. Die Herren mit dem Namen Bernardus Guicti und Michele Scacceri waren castellani. Derjenige, der die Welt geschaffen hat, möge die Kommune der Pisaner ständig jovial und auf ewig glücklich machen. Amen.)

Unzählige, nicht übereinstimmende Überlieferungen der Inschrift haben zu unterschiedlichen Deutungen ihres Inhalts geführt und das Datum 1312 auf verschiedene Ereignisse bezogen (Kanzelüberführung: GARZIA 1902 S. 69-70; SCANO 1905 S. 22; BIEHL 1912 S. 27 Anm. 3; ZECH 1935 S. 32; SERRA 1990 S. 37; Baubeginn des Doms zu Cagliari: ESQUIR 1624 S. 197; COSSU 1780 S. 45-46; MARTINI 1840 S. 76 Anm. 1; SPANO 1856 GUIDA S. 7; Fertigstellung des Doms: RONCIONI S. 680; DELLA MARMORA 1868 S. 32; Domweihe: ALEO 1684 S. 524; GARZIA 1902 S. 69-70).

Das Wappen mit den Schwertern unter den Aposteln der Himmelfahrt ist als Familienzeichen von Michele Scacceri gedeutet worden (vgl. SCANO 1905 S. 20; SCANO 1907 S. 292; BIEHL 1926 S. 110 Anm. 66; ZECH 1935 S. 35-36; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 94), der laut der obigen Inschrift zur Zeit der Kanzelüberführung Verwalter von Cagliari war. In einigen der älteren Forschungsbeiträge, die sich für eine Datierung der Kanzel ins 13. Jahrhundert ausgesprochen haben (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*), wird dieses Wappen als dasjenige von Guglielmo da Capraia interpretiert, der Auftraggeber der Kanzel gewesen sein soll (vgl. SCANO 1901 S. 204; SCANO 1902 CATTEDRALE S. 29). Dieser hatte im Jahr 1257 an der Teilung des *iudicatum* von Cagliari zugunsten der Pisaner mitgewirkt.

Die Überführung über das tyrrhenische Meer und die Teilung der Kanzel im 17. Jahrhundert liegen zwischen ihrem einstigen Zustand in Pisa und ihrer heutigen Form. In den Textabschnitten I. 2. a.-b. wird der Versuch unternommen, den ursprünglichen Zustand und den damaligen Standort der Kanzel im Pisaner Dom zu rekonstruieren.

Die Geschichte der Kanzel erklärt die Anomalien in der Zusammenfügung einiger Platten. Die Verkürzungen der Szenen links und rechts vom Lesepulträger der Evangelienkanzeln (vgl. unter *Zustand*) sind ein Ergebnis einer zwanghaften Zusammenführung von Teilen, die einst auf eine andere Weise zusammengehörten. Die verschiedenen Gesimse zwischen den Kapitellen und den Reliefplatten sowie die Säulensockel sind hinzugefügt worden, als die Kanzel geteilt und umgestaltet wurde (zu den später hinzugefügten Teilen vgl. DE LAURIERE 1893 S. 220-221;

SCANO 1902 CAGLIARI S. 97-98; SCANO 1907 S. 278; ZECH 1935 S. 25). Bei den Engelköpfen unter den Leseultrträgern handelt es sich ebenfalls um spätere Hinzufügungen. Sie zeigen das gleiche Motiv und die gleiche Ausführung wie die Dekoration beider Weihwasserbecken des 17. Jahrhunderts an den ersten beiden westlichen Pfeilern des Doms zu Cagliari.

### Motive und Inschriften

Sowohl die Evangelien- als auch die Epistelkanzel sind jeweils in acht Felder unterteilt, die paarweise übereinander angeordnet sind. Im folgenden werden die Szenen der Reliefs von oben nach unten und von links nach rechts beschrieben. Die Inschriften, die den Beschreibungen folgen, befinden sich auf den Ambonen über den jeweiligen Szenen auf dem Spiegelrahmen eingemeißelt.

a)

#### Die Magier vor Herodes

(Mt 2,1-3; PsJak 21,1-2)

Herodes, der wütend an seinem Bart zieht, stehen die Magier mit langen Gewändern und Kronen gegenüber. Hinter ihnen folgen zwei weitere Männer. Der erste fällt unter den anderen Figuren mit langen Gewändern auf, weil er nur mit einem Lententuch und einer helmartigen Kopfbedeckung bekleidet ist. Auf dem Thron des Herodes ist ein Rundbogen zu sehen. Darüber befindet sich eine beflügelte Gestalt, darunter eine stehende Figur.

Inschrift:

*REX DOLET AVDITO NASCENTIS NOMINE REGIS*  
(Der König erzürnt, nachdem er den Namen des zur Welt kommenden Königs gehört hat.)

#### Der Bethlehemische Kindermord

(Mt 2,16; PsJak 22,1)

Auch in der Episode des Kindermordes ist Herodes am linken Rand der Szene sich am Bart fassend dargestellt. Vor ihm bedroht ein Mann zwei Kinder mit einem Dolch. Es folgen drei Frauen, von zahlreichen Kindern umgeben. Einige Kinderköpfe liegen abgeschlagen auf dem Boden. Auf dem Thron des Herodes steht auf einem Säulchen ein Leierspieler.

Inschrift:

*H(ER)O(DE)S IVBET OCCIDI DEFLENT SVA PIGNORA MATRES*  
(Herodes befiehlt den Mord. Die Mütter weinen um ihre Kinder.)

#### Verkündigung

(Lk 1,26-38; PrJak 11,1-3; PsMt 9,1-2; NaMa 9,1-5)

#### Heimsuchung

(Lk 1,39-56; PrJak 12,2-3)

Die Szenen der Verkündigung und der Heimsuchung sind auf ein und demselben Feld dargestellt worden.

Der Verkündigung, bei der sich Maria und der Erzengel gegenüberstehen, wohnt Joseph in stark gebückter Haltung und mit einem Stock versehen bei.

In der Heimsuchung tragen Maria und Elisabeth ähnliche, lange Gewänder. Die junge Maria ist in der linken Figur zu erkennen, welche aufrechter als die andere steht und die Hände Elisabeths in ihren hält.

Eine dritte Figur war ursprünglich in dieser Szene vorhanden, welche teilweise noch hinter dem Leseultrträger erkennbar ist. Es handelt sich hierbei um eine menschliche Figur, deren Kopf allerdings fehlt. Zu sehen sind ein sehr großer beschuhter Fuß und ein herausragendes Gebilde auf Bauchhöhe, vielleicht ein Ellenbogen, mit faltenreichem Gewand bedeckt.

Inschrift:

*POST GABRIELIS AVE ELISABET FESTINAT ADIR[E]*

(Nach dem Gruß Gabriels beeilt sie sich, Elisabeth zu besuchen.)

#### Geburt Christi

(Mt 1,18-25; Lk 2,7; PrJak 19,1-3; PsMt 13,2-7; HistJos 7)

#### Waschung des Christuskindes

Geburt und Waschung des Christuskindes erscheinen gemeinsam auf einem Feld.

Bei der Geburt sitzt Joseph nachdenklich auf einem Schemel. Auf diesem sind jeweils unter einem Bogen ein Mann und eine Frau dargestellt. Darüber liegt eine dritte nackte Gestalt mit einem Gewächs zu Füßen.

Joseph wendet Maria und dem Christuskind den Rücken zu. Sie liegen übereinander, von einem Engel, einem Esel und einem Ochsen bewacht.

In der zweiten Episode wird das Kind von zwei Ammen gewaschen, während zwei Engel darüber schweben.

Auch diese Darstellungen scheinen einst eine Fortsetzung gehabt zu haben. Hinter dem Leseultrträger erkennt man die Reste einer Figur ohne Kopf im Profil. Ihre Hand ist bei angewinkeltem Arm nach vorne gerichtet.

An der unteren linken Rahmenleiste der Marmorplatte sind die Spuren zweier eingemeißelter Wappen zu sehen.

Inschrift:

*VIRGO PARIT CVI TURBA CANIT MOX CELICA LA[UDEM]*

(Die Jungfrau gebiert denjenigen, dem bald eine himmlische Schar ihr Lob singt.)

#### Die Frauen am leeren Grab

(Mt 28,1-8; Mk 16,1-7; Lk 24,1-8; Joh 20,1)

Von den drei Frauen, die sich mit Balsamgefäßen dem leeren Grab nähern, ist die erste links durch den Leseultrträger zum größten Teil verdeckt. Über dem Sarg, dessen Deckel von zwei kleinen Figuren etwas hochgehalten wird und aus dem ein Stoffzipfel her-

ausschaut, schwebt ein großer Engel. Er schwingt ein Weihrauchgefäß.

Inscription:

[SUR]REXIT VERE DOMINUS NOLITE TIMERE  
(Der Herr ist wahrlich auferstanden. Ihr solltet euch nicht fürchten.)

#### Die Grabwächter

(Mt 27,66)

Die Grabwächter sind auf einem eigenen Feld dargestellt. Sie tragen Kettenpanzer, Schilde und Lanzen. Drei von ihnen - wohl auch der äußerste rechte, der keinen Kopf mehr hat, sich jedoch auf seinen Schild stützt und seinen Körper dabei entspannt - schlafen. Der zweite von links wird hingegen von einer dämonischen Gestalt überrascht und fast in einen Kopfstand hochgehoben. Bei diesem aufrührerischen Wesen handelt es sich um eine Gestalt mit einer Zweizipfelmütze, Flügeln, Krallen und Hufen.

Inscription:

[STER]NVNTRV STVLTII SERVANTES CLAVSTRA SEPVLCHRI

(Die Tore, die das verschlossene Grab bewachen, werden niedergeworfen.)

#### Abendmahl und Ankündigung des Verrats des Judas

(Mt 26,20-29; Mk 14,17-25; Lk 22,14-20; Joh 13,21-30; 1 Ko 11,23-25)

Bei der Darstellung des Abendmahls und der Ankündigung des Verrats des Judas ragen die Büsten der Jünger in zwei Reihen hinter einem gedeckten Tisch empor. Der vierte von links trägt einen mit Blumen besetzten Umhang. Am linken Tischende lehnt sich Johannes an Christus (Joh 13,26). Judas schleicht vor dem Tisch zu Christus hin, um den Bissen zu empfangen (Joh 13,26). Über ihm bewegt sich eine kleine Figur mit Hufen, Flügeln und einer Zipfelmütze.

Inscription:

IVDE CVM CENAT PRO SIGNO MANDERE SE DAT

(Als Zeichen gibt er dem Judas während des Abendmahls zu essen.)

#### Gefangennahme

(Mt 26,47-56; Mk 14,43-52; Lk 22,47-53; Joh 18,1-12)

Im Mittelpunkt der Gefangennahme Christi umarmen sich Christus und Judas. Links davon ist Simon Petrus dargestellt, während er Malchus das Ohr abschlägt (Mt 26,51; Mk 14,47; Lk 22,50; Joh 18,10). Rund herum befinden sich Männer in Kettenpanzern mit Lanzen, Schilden und Lampen.

Inscription:

SIGNA DAT ARMATIS IESU DANS OSCULA PACIS  
(Er gibt den Bewaffneten Zeichen, indem er Jesus Friedensküsse gibt.)

#### Lesepultrager und Lesepult

Die Gruppe des Lesepultragers besteht aus den Evangelistensymbolen: einem Jüngling mit Schriftrolle sowie einem Löwen und einem Ochsen, die auf den hinteren Pfoten stehen und jeweils ein Buch mit den vorderen halten. Das vierte Symbol, der Adler, dient als Lesepult.

Unter dem Lesepultrager ist ein kindlicher Kopf zwischen zwei Flügeln zu sehen.

#### Kapitelle

Links vorne

Die Struktur eines ionischen Kapitells wird durch vegetabile Elemente wiedergegeben. Über einem Blattkranz bilden längliche, blättrige Ranken die Voluten und vereinen sich in der Mitte jeder Kapitellseite. Aus der Verknötung entwickeln sich weitere Blätter und Ranken. Vom Zentrum der Voluten gehen längliche Blätter schräg nach oben. Die Kreisranken auf der Abakusplatte sind mit den Volutenverknötung durch eine feine Ranke verbunden.

Rechts vorne

Die Struktur des vorderen linken Kapitells (s.o.) wird auch rechts beibehalten. Beim rechten Kapitell sind Blätter und Ranken allerdings stärker mit dem Bohrer bearbeitet und mehr untergliedert worden. Die Ranken auf der Abakusplatte sind feiner als diejenigen des rechten Kapitells. In der Mitte der Kapitellseiten ergibt das Zusammentreffen der Stiele der Voluten eine X-Form. Auf der rechten Volute, bei frontaler Kanzelansicht, kauert ein kleiner Frosch.

Links und rechts hinten

Auch bei den hinteren Kapitellen ist die Abakusplatte mit Blättern in Kreisranken dekoriert. Die weitere Dekoration der Kapitelle besteht aus großen gerippten Blättern, die von oben nach unten leicht gekrümmt fallen.

b)

#### Himmelfahrt

(Mk 16,19; Lk 24,51; Apg 1,9-11)

Bei der Himmelfahrt sitzt Christus in einer Mandorla, die von vier Engeln gehalten wird. An den Seiten blasen zwei Engel heute nicht mehr vorhandene Hörner, zwei weitere schweben mit dem Kopf nach unten.

Inscription:

INFERNI CLAVSTRA FRANGENS CONSCENDIT AD ASTRA

(Die Pforten der Hölle zerbrechend, steigt er zu den Sternen empor.)

Die Apostel bei der Himmelfahrt

Die Apostel, die unter der Szene mit dem Christus in der Mandorla dargestellt sind, gehören inhaltlich zur darüberliegenden Episode. Sie wohnen, mit dem Blick nach oben gerichtet, der Himmelfahrt Christi bei. In ihrer Mitte steht Maria - ohne Kopf - mit beiden nach oben erhobenen Händen.

An der rechten Ecke der unteren Rahmenleiste sind zwei Wappen eingemeißelt. Eins ist in der Mitte horizontal zweigeteilt, auf dem anderen sind drei Schwerter eingraviert.

Inscription:

*DISCIPVLI IESUM MIRANTVR SCANDERE  
CELVVM*

(Die Jünger bewundern Jesus, der in den Himmel hinaufsteigt.)

Verklärung

(Mt 17,1-7; Mk 9,2-7; Lk 9,28-32; 2 Pe 1,18)

Die Christusfigur der Verklärung steht mit erhobener Hand vor dem Hintergrund einer Mandorla mit zweifachem Kreuz zwischen Elia und Mose - letzterer mit einer Tafel in der Hand. Zwei mächtige Bäume dienen links und rechts als Rahmen der Darstellung.

Inscription:

*MONSTRAT NATVRAM P(RO)PRIAM MVTANDO  
FIGVRAM*

(Er zeigt seine eigene Natur, indem er seine Gestalt verändert.)

Die Apostel bei der Verklärung

Dieses Feld muß der Verklärung zugerechnet werden. Auf ihm sind nach den biblischen Berichten (s.o.) die Jünger Petrus, Jakobus d. Ä. und Johannes dargestellt, die der Verklärung beiwohnen. Eine Wolke steigt von ihnen zum Christus des darüberliegenden Feldes empor. Sie durchbricht die Leiste, die beide Felder trennt. Diese sind nicht nur inhaltlich, sondern dadurch auch formal verbunden.

Inscription:

*IN FACIEM TERRORE CADVNT NON VISA  
FERENTES*

(Die Erscheinung nicht ertragend, werfen sie sich vor Angst auf ihr Gesicht nieder.)

Taufe

(Mt 3,13; Mk 1,9-11; Lk 3,21; Joh 1,29-34)

Wie in eine gewellte Decke gehüllt, welche auch einen Teil der unteren Rahmenleiste bedeckt, ist der nimbierte Christus leicht zu Johannes d. T. gewandt, der, mit einer Hand zur Taube des Heiligen Geistes erhoben, die Taufe vornimmt. Eine kleine Gestalt mit Krug gießt Wasser in den Wasserstrom nach. Rechts schreiten zwei Engel herbei und bringen jeweils ein Kleid.

Inscription:

*LEX NOVA SIGNATVR SACRO BAPTISMATE  
CHRISTI*

(Das neue Gesetz wird durch die Taufe Christi besiegelt.)

Darbringung im Tempel

(Lk 2,22-35; PsMt 15)

Vor dem Hintergrund einer Bogenarchitektur übergibt Maria dem Simeon das Christuskind, während Joseph zwei Tauben als Opfer trägt. Der hohe liturgische Wert der Darbringung im Tempel kommt dadurch zum Ausdruck, daß die Hände dieser drei Figuren verhüllt sind. In der vierten Gestalt rechts muß man die Prophetin Hanna (vgl. Lk 2,36-39) vermuten.

Inscription:

*ACCIPIT ISTE SENEX TEMPLI QUI FERTVR AD  
EDES*

(Dieser Greis empfängt denjenigen, der zum Tempel gebracht wird.)

Magieranbetung

(Mt 2,11; PrJak 21,3; PsMt 16,1)

In der Anbetung schreiten die Magier mit den Gaben zu Maria, die mit dem Christuskind auf dem Schoß auf einem Sitz mit Bogen sitzt. Joseph ist ebenfalls anwesend. Er stützt sich auf einen Stock.

Inscription:

*INTRANTES ORANT PVERVM CVI MVNERA  
DONANT*

(Sie treten ein und beten das Kind an, dem sie Geschenke übergeben.)

Magierrückkehr

(Mt 2,12; PrJak 21,3; PsMt 16,2)

Die Magier begeben sich zu Pferde auf die Heimreise. Sie reiten in einer Reihe alle hintereinander. Der mittlere streckt einen Arm vor.

Inscription:

*SIC ALIA GRADIENDO VIA MONITI REDIERVNT  
(Ermahnt, kehren sie auf einem anderen Weg zurück.)*

Lesepultträger und Lesepult

Die frontale Figur des Lesepultträgers mit Bart und Glatze stellt Paulus dar. Er hält ein aufgeschlagenes Buch. Auf diesem liest man: *PAVLVS / SERVVS / XIHV / VOCATU(US) / APOS / TOLUS* (Paulus, Diener Christi und berufener Apostel). Seine Assistenzfiguren sind links Titus, erkennbar durch den Namen auf seiner Schreibtischplatte, *TITVS*, und rechts Timotheus, dessen Name auf dem von ihm gehaltenen Buch eingemeißelt ist, *TIMOTHEVS*.

Die Lesepultplatte ruht auf drei sitzenden Engeln mit Schriftrollen. Beim linken erkennt man am Haaransatz eine Blume.

Unter dem Lesepultträger ist - wie bei der Evangelienkanzel - ein Kinderkopf zwischen zwei Flügeln angebracht.

Kapitelle

Links vorne

Nach dem Schema eines ionischen Kapitells sind die Voluten durch Blätter geformt, in deren Mitte Blumen eingesetzt sind. Aus deren Zentrum gehen wiederum längliche Knospen schräg nach oben. Die Volutenblätter wachsen aus der Mitte jeder Seite und enden an derselben Stelle. Aus der Rankenverknöpfung, die an dieser Stelle entsteht, ergeben sich ein Herzblatt oben und zwei Blumen an den Seiten. Die Abakusplatte ist mit feingliedrigen Kreisranken und Blättern besetzt.

Rechts vorne

Das vordere rechte Kapitell der Epistelkanzel ist gestaltet wie das vordere linke Kapitell der Evangelienkanzel (s.o.), nur die vegetabilen Elemente sind dicker und voluminöser.

Links und rechts hinten

Die hinteren Kapitelle der Epistelkanzel entsprechen in der Form den hinteren Kapitellen der Evangelienkanzel (s.o.). Sie unterscheiden sich nur durch die Dekoration der Abakusplatte, die in ihrem Fall aus Blumen in feinen Kreisranken und einem Blatt an jeder vorderen Kante besteht.

Löwen

c) Der Löwe an der linken Kante der Chortreppenanlage hat seinen Kopf nach rechts gedreht. Unter seinem Körper kauert ein Vierfüßler, der wiederum mit seiner hinteren Partie einen nackten Mann überlagert. Dieser liegt auf der Seite. Auf seine Brust drückt die rechte Vorderpatze des Löwen, in die der Mann mit einem Messer sticht.

d) Den linken Pfosten der Chortreppe trägt ein Löwe, der über einem kauernenden Ochsen steht.

e) Auf der rechten Seite trägt den Treppenfosten ein Löwe, der über einem Bären steht. Dieser liegt auf dem Rücken und streckt alle vier nach oben. Mit den Vorderpfoten greift er in die Löwenmähne. Sein Maul ist geöffnet.

f) An der rechten Kante der Chortreppenanlage ist ein Löwe angebracht, der einen Drachen zwischen seinen Vorderpfoten festhält. Der Löwe fletscht die Zähne, der Drache biegt seinen Hals zurück und öffnet sein Maul.

Zuschreibung und Datierung

Die Bestimmung der Autorschaft und der Entstehungszeit der Kanzel hängt mit einer literarisch überlieferten Inschrift zusammen, die sich früher an der Kanzel befunden haben soll (vgl. ESQUIR 1624 S. 202):

*HOC GUILLELMUS (sic) OPUS PRESTANTIOR*

*ARTE MODERNIS QUATUOR ANNORUM SPATIO  
SED DONI CENTUM DECIES SEX MILLE  
DUOBUS*

(Guillelmus, in der Kunst ausgezeichnete als die Modernen, [errichtete] dieses Werk in einem Zeitraum von vier Jahren, also [im Jahr] des Herrn 1162.)

Die Inschrift fiel sehr wahrscheinlich der Teilung der Kanzel im Jahre 1670 zum Opfer. Bereits vor der Teilung, vielleicht bei der Überführung von Cagliari nach Pisa, muß die Inschrift beschädigt worden sein, denn man vermißt mindestens ein Verb (vielleicht FECIT) sowie das Wort ANNO vor DONI (wohl als DOMINI zu lesen). Reinhard Zech hat zur Inschrift-ergänzung vorgeschlagen, zwischen SPATIO und SED die Wörter TEMPORIBUS FECIT oder PERFECERAT ANNO hinzuzufügen (vgl. ZECH 1935 S. 30).

Im Jahre 1902 wurde bei Grabungen am Glockenturm des Doms zu Cagliari ein Inschriftenfragment mit dem Wortlaut *DECIES S* gefunden, das man aufgrund der Ähnlichkeit der Ausführung der Buchstaben mit den anderen Inschriften auf der Kanzel für einen Teil der von Esquir überlieferten Inschrift hielt (vgl. SCANO 1902 CAGLIARI S. 116 Anm. 2; SCANO 1907 S. 290).

Die Inschrift benennt den Bildhauer der Kanzel, Guillelmus, und den Zeitraum von vier Jahren, in welchem das Werk bearbeitet wurde, dessen Fertigstellung 1162 erfolgte.

Die Autorschaft des Guillelmus wird auch durch eine noch erhaltene Inschrift bestätigt, die früher am linken Eckpilaster der Domfassade in Pisa angebracht war, 1865 durch eine Kopie ersetzt worden ist und erst in den Camposanto, dann in das Museo dell'Opera del Duomo gebracht wurde (vgl. PAPINI 1912 CATALOGO II S. 215; SUPINO 1913 S. 111; BIEHL 1926 S. 108 Anm. 57; ZECH 1935 S. 33; CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA S. 817; PLAISANT 1989-90 S. 221-22 Anm. 30; MILONE 1993 PL 2 S. 314), wo das Original heute zu sehen ist. Der Wortlaut, der auch die Namensform des Bildhauers festlegt, ist folgender:

+ *SEPULTURA GUILIELMI / [M]AGISTR(I)*

*QUI FECIT PERGUM S(AN)C(T)E / MARIE*

(Grab des Guilielmus, der die Kanzel von St. Marien schuf.)

Im Laufe der Forschungsgeschichte ist die Interpretation der von Seraffin Esquir überlieferten Inschrift nicht immer eindeutig gewesen. Man verstand zuerst die Jahreszahl als Angabe des Lohns für den Bildhauer (6.200 Einheiten einer nicht spezifizierten Währung) (vgl. ALEO 1684 S. 524). Bis zur Identifizierung der Ambonen in Cagliari als ehemalige Domkanzel von Pisa las man die Jahreszahl als 1260 und schrieb das Werk Fra' Guglielmo aus Pisa zu (vgl. DE LAURIERE 1893 S. 242-243; GARZIA 1902 S. 71; SALVADORI 1902 S. 35; SCANO 1902 CATTEDRALE S. 6; SCANO 1902 CAGLIARI S. 94-95,

S. 118-114; VENTURI 1904 III S. 920-923; FREY 1911 S. 524, 526 mit Zuschreibung an einen gleichnamigen Lehrer Fra' Guglielmos; ZAUNER 1915 S. 51). Die Inschrift wurde auch auf den Bau der Kathedrale von Cagliari bezogen, der von einem nicht weiter spezifizierten Architekten Guilielmus in vier Jahren für 162.000 Skuden Kosten durchgeführt worden sei (vgl. COSSU 1780 S. 46; SPANO 1856 GUIDA S. 7).

Der große Umfang der Kanzel setzt von selbst voraus, daß neben Guilielmus andere Bildhauer und Steinmetze als Gehilfen tätig gewesen sind. Sowohl die Reliefs als auch die Löwen zeigen untereinander deutliche stilistische Unterschiede, die auf unterschiedliche arbeitende Hände hindeuten. Bei den Reliefs ist es sehr auffallend, daß fünf verschiedene Hintergründe vorhanden sind (1. glatter Hintergrund: Kindermord, Abendmahl, Gefangennahme, Himmelfahrt, Apostel bei der Himmelfahrt, Taufe, Darbringung im Tempel; 2. inkrustierter Hintergrund mit Blumen in Kreisranken: Verkündigung/Heimsuchung, Geburt, Frauen am Grab, Grabwächter; 3. reliefierter Hintergrund mit Blättern und Kreisranken: Magier vor Herodes, Apostel bei der Verklärung; 4. reliefierter Hintergrund mit Blumen in Kreisranken: Magieranbetung, Magierrückkehr; 5. reliefierter Hintergrund mit Blumen und Blättern in Kreisranken: Verklärung). Wenn dieses auch einem Bedürfnis nach dekorativer Vielfalt entsprechen könnte, so deuten die Unterschiede in der Konzeption der menschlichen Figuren zweifellos auf verschiedene ausführende Hände.

Die Figuren der Geburt sondern sich aufgrund ihrer kleinen Dimensionen von allen anderen ab, welche im Gegenteil sogar in Sitzposition fast die gesamte Feldhöhe einnehmen. Zwei Extreme im Körperaufbau stellen die zylinderhaften Frauen der Heimsuchung und am leeren Grab einerseits und die Apostel der Verklärung andererseits dar, deren Körperglieder sehr gelenkig erscheinen und in "verknöteten" Posen aneinandergesetzt sind. Auch in der Physiognomie der Figuren entdeckt man unterschiedliche Merkmale: Man vergleiche als Exempel die kleinen schmalen Köpfe der Magier in der Anbetung mit den großen runden Gesichtern der Mütter des Bethlehemischen Kindermordes. Die Faltenführung der Gewänder ist in manchen Fällen wie bei den Aposteln der Himmelfahrt sehr tief und plastisch, in anderen wie bei Christus und Juda der Gefangennahme ist sie hingegen sehr flach. Auch das Verhältnis der Figuren zum Hintergrund ist differenziert. In ein und demselben Relieffeld, nämlich dem des Magierbesuchs bei Herodes, hebt sich der mittlere König nur leicht vom Hintergrund ab, während die anderen Figuren stark hervortreten und freistehende Köpfe haben. Auch Maria und das Kind in der Szene der Geburt unterscheiden sich in ihrer Ausführung von den anderen Gestalten. Josephs Obergewand, die Kleider der

Ammen sowie die Gewänder der Engel sind zum Teil von tiefen Furchen zur Bildung der Falten durchlaufen, welche in sich noch einmal geteilt sind. Mehrere Rohrfalten charakterisieren den Stoff über den Unterschenkeln. Bei Maria und dem Christuskind legt sich der Stoff hingegen in sanfte, nicht tief ausgearbeitete Falten.

Innerhalb einer Marmorplatte oder gar einem Relieffeld sind also stilistische Unterschiede bemerkbar. Man kann demnach keine strenge Händescheidung durchführen, da es nicht auszuschließen ist, daß auch an einzelnen Figuren verschiedene Hände am Werke waren. Versucht man trotzdem eine stilistische Einteilung der Reliefs nach möglichen ausführenden Händen vorzunehmen, so kann man in den Reliefs mindestens vier Handschriften erkennen. Zur ersten gehören die Heimsuchung und die Verkündigung, die Frauen am Grab und die Grabwächter, Joseph und die Engel der Geburt, die Figuren der Magier vor Herodes (wobei der mittlere König durch seine geringere Erhabenheit vom Hintergrund sich von den anderen unterscheidet), die Anbetung und die Rückkehr der Magier. Die gemeinsamen Merkmale dieser Reliefs sind die männlichen Gestalten mit kleinen Köpfen, spitzen Bärten und Obergewändern mit sehr tiefen Falten, die weiblichen Gestalten, deren Gewänder keine anatomischen Formen durchschauen lassen und die bewegten Gestalten, darunter auch die Engel mit den zu hoch angesetzten Knien. Alle Figuren sind sehr stark vom Hintergrund losgelöst. Das Werk einer zweiten Hand besteht aus der Darstellung des Kindermordes und der Figur des Herodes in dem darüber liegendem Feld. Hier werden die Falten der Gewänder nur durch schwache Ritzungen angedeutet, die Köpfe sind groß und rund, die Gesichtszüge weich. Abendmahl, Gefangennahme und beide Felder der Himmelfahrt sind einem dritten Bildhauer zuzuordnen. Er modelliert die Falten sehr plastisch, insbesondere bei der Himmelfahrt, unterscheidet sich aber vom ersten Bildhauer durch die Gestaltung der Köpfe, die rund sind und weiche Züge aufweisen. Schließlich gehören Verklärung, Taufe und Darbringung im Tempel zu einer vierten stilistischen Gruppe. Diese ist gekennzeichnet durch faltenreiche Gewänder über Körpern in unruhigen Posen, wobei Hände und Arme oft überproportioniert sind. Wie es bei Künstlern ein und derselben Werkstatt nicht befremdend erscheint, gibt es Merkmale, die übergreifend bei mehreren von ihnen vorkommen: Ein das Gewand von unten glatt durchdrückender Unterschenkel ist sowohl bei den Engeln der Taufe als auch beim rechten Magier der Rückkehr zu sehen; die Engel mit den hoch angesetzten Knien, welche typisch für die erste erwähnte Handschrift sind, erscheinen auch in der Himmelfahrt.

Die Lesepultträger sind anatomisch gut gelungen und so plastisch ausgearbeitet, daß man bei ihnen nicht mehr von Reliefs sprechen kann. Auf Grund

dieser Loslösung vom Hintergrund könnten sie der ersten Reliefgruppe zugeordnet werden.

Auch unter den Löwen sind stilistische Unterschiede festzustellen. Beide Löwen unter den Treppenfosten haben eine starre Pose - sowohl in den Löwen als auch der Beute - gemeinsam. Wahrscheinlich sind sie das Werk des Bildhauers des Lesepultträgers der Evangelienkanzel, da Löwen und Ochsen hier und dort sehr ähnlich in der Ausformung der Gesichtspartien sind. Beim Löwen werden diese durch die innere Gliederung von Nase, Wangen, Mund- und Augenpartie mittels feiner Wülste, beim Ochsen durch eine Doppelfalte unter den Augen sowie eine dicke Nasenpartie charakterisiert. Beim Löwen an der rechten Kante der Chortreppenanlage erfährt die innere Gliederung der Formen eine Zuspitzung, indem die Wülste auf dem Gesicht dicker sind. Unter ihm ist der Drache mit einzelnen herausgearbeiteten Schuppen und Flügeln minuziös bedeckt.

Der Löwe an der linken Kante der Chortreppenanlage weist eine sehr naturgetreue leichte Wendung des Kopfes auf. Diese ist weder den anderen Löwen der ehemaligen Pisaner Domkanzel noch den Löwen an Kanzeln und Portalen in der nordwestlichen Toskana des 12. Jahrhunderts (vgl. Textabschnitt VII. 2.) eigen. Es stellt sich die Frage, ob dieser Löwe einen späteren Ersatz einer beschädigten Plastik darstellt, vielleicht im Kreise Giovanni Pisanos in Pisa zu dem Zeitpunkt geschaffen, als die Kanzel abgebaut und nach Cagliari gebracht wurde.

Zur Händescheidung bei Reliefs und Löwen vgl. auch BRUNELLI 1901 S. 205; SCANO 1902 CAGLIARI S. 110-113; VENTURI 1904 III S. 928-930; SCANO 1905 S. 15; SCANO 1907 S. 285-286; BIEHL 1926 S. 42; ZECH 1935 S. 23-24; MALTESE 1962 S. 201; PLAISANT 1989-90 S. 414-416, 419).

### **Bibliographie**

ESQUIR 1624 S. 201-202; VICO 1639 S. 13; ALEO HISTORIA f. 77v-78r; ALEO 1684 S. 522-525, 532-533; COSSU 1780 S. 46; BAILLE RACCOLTA Ms. 9.2.(15) f. 31r-31v; FARA 1835 S. 81; SPANO 1856 AMBONI *passim*; SPANO 1856 GUIDA S. 7, S. 24-25; DELLA MARMORA 1868 S. 32-34; MILANESI

1878 I S. 274 Anm. 4; DE LAURIERE 1893 *passim*; BRUNELLI 1901 *passim*; MILANESI 1901 S. 5 Anm. 1; SCANO 1901 *passim*; GARZIA 1902 S. 70-71; SALVADORI 1902 S. 35; SCANO 1902 CAGLIARI S. 69-120; SCANO 1902 CATTEDRALE S. 18; SUPINO 1904 S. 107-109; VENTURI 1904 III S. 920-938; CASINI 1905 S. 313-315; SCANO 1905 *passim*; SCANO 1907 S. 277-294; BIEHL 1910 S. 3-12; FREY 1911 S. 522-526; SUPINO 1913 S. 111; GREISCHEL 1914 S. 57-58; ZAUNER 1915 S. 50-53; KINGSLEY PORTER 1923 S. 8, S. 160 Anm. 2, 202, 293-294; ALEO/DA QUARTU 1926 S. 127; BIEHL 1926 S. 41-49; SALMI 1926 S. 133-135; SALMI ARCHITETTURA S. 61; BODMER 1928 S. 3-6; SALMI 1928-29 S. 77-82; ZECH 1935 *passim*; LAVAGNINO 1936 S. 347; HORN 1937 S. 22, 95-97; CRICHTON/CRICHTON 1938 S. 27; DELOGU 1942 S. 38; NICCO FASOLA 1946 S. 88-91; DE FRANCOVICH 1952 S. 47, S. 50-55; Anm. 29, S. 91 Anm. 588, S. 144-145, 275; DELOGU 1953 S. 221; CRICHTON 1954 S. 98-101; THIEME-BECKER XV S. 308; SALVINI 1956 S. 76; SANPAOLESI 1957 S. 353-373; SHEPPARD 1958 S. 5, 16; SALINAS 1958-59 S. 412; SHEPPARD 1959 S. 98-101, 107; WEINBERGER 1960 S. 129-135; MALTESE 1962 S. 200-201; SALVINI 1964 S. 168; TOESCA 1965 S. 834-836; DELOGU 1966 S. 48-54; SALMI 1966 S. 345-346; SWARZENSKI 1970 S. 178-181; CARLI 1975 S. 8; SANPAOLESI 1975 ab S. 193 *passim*; SHEPPARD 1976 *passim*; SEIDEL 1977 S. 363-369; PAULI 1978 S. 261-263; CASTELNUOVO/GINZBURG 1979 S. 308-309; CASTELNUOVO 1983 S. 172; SMITH 1978 S. 128-131; KOPP-SCHMIDT 1983 S. 31; CLAUSSEN 1985 S. 270-271; DIETL 1987 S. 89-90; MELCZER 1987 S. 39; MIDDELDORF KOSEGARTEN 1988 S. 45-47; PRINCIPE 1988 S. 48; CHIELLINI NARI 1989 S. 24; SERRA 1989 It S. 110-135; SERRA 1989 Fr S. 115-122; PLAISANT 1989-90 *passim*; SERRA 1990 S. 39-45; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 82-122; BARACCHINI/FILIERI 1992 11a *passim*; BARACCHINI/FILIERI 1992 GUGLIELMO S. 111-113; BARACCHINI/FILIERI 1992 LEONIS S. 126; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 120-123; CASTELFRANCHI VEGAS 1993 S. 54; LUCCHESI 1993 S. 11-12.

### **Kat.-Nr. 6**

### **CAPANNORI San Gennaro Kanzel**

#### **Standort**

Capannori, San Gennaro, unter dem Vorchorbogen zwischen Haupt- und rechtem Nebenschiff

#### **Struktur**

Die Kanzel besteht aus einem Kanzelkörper mit fünf-

eckigem Grundriß in der Form eines Rechtecks mit einem angefügten rechtwinkligen Trapez an einer der Schmalseiten. An dieser Seite stützt sich der Kanzelkörper an einen Pfeiler der Kirche, neben dem sich der Ausgang zur Kanzel befindet. Die rechtwinklige Schmalseite wird von zwei Säulen mit Kapitell und

sehr flachen, zylindrischen Basen getragen.

Sieben Brüstungsplatten und ein Lesepulträger begrenzen den Kanzelkörper. Die Brüstung steht über der Bodenplatte, die als untere Abgrenzung des Kanzelkörpers sichtbar ist. Eine Brüstungsplatte bildet die schräge Verbindung zum Pfeiler. Auf beiden Langseiten sowie auf der rechtwinkligen Schmalseite sind jeweils zwei Platten angebracht. Auf der Langseite zum Hauptschiff ist zwischen beiden Platten der Lesepulträger plaziert. Für einen Teil der fünften Seite des Kanzelkörpers dient der Pfeiler als begrenzendes Element, sonst bleibt sie als Mündung des Aufgangs frei.

#### **Maße**

nicht ermittelbar

#### **Material**

Brüstungsplatten (vom Pfeiler entgegen dem Uhrzeigersinn):

1., 2., 5.: zum Teil schwarz bemalter weißer Marmor;  
3., 4.: weißer Marmor und *verde di Prato*;  
6., 7.: *verde di Prato*;

Lesepulträger: weißer Marmor;

Kapitelle: weißer Marmor;

Säulen: *verde di Prato*;

Säulenbasen: weißer Marmor;  
(vgl. SALMI 1913 S. 140-141).

#### **Zustand**

Die Kanzel weist außen keine wesentlichen Beschädigungen auf. Im Inneren des Kanzelkastens sind großzügige Mörtelspuren zur Befestigung der einzelnen Teile zu sehen.

#### **Standort- und Funktionsveränderungen**

Die Inschrift auf den gemalten Brüstungsplatten (vgl. unter *Motive und Inschriften*) dokumentiert eine Restaurierung der Kanzel durch einen unbekanntesten Meister zur Zeit des Pfarrers Luccino Martinelli im Jahre 1789. Da die Platten, auf denen sich diese Inschrift befindet, nicht inkrustiert wie die anderen, die die Inschrift mit der Entstehungszeit enthalten, sondern gemalt sind, ist davon auszugehen, daß sie 1789 nicht restauriert, sondern erst entstanden sind, vielleicht als Ersatz für andere beschädigte oder verschollene Platten.

#### **Motive und Inschriften**

Die Brüstungsplatten der Kanzel weisen auf der Frontseite jeweils sechs Kreise mit eingeschriebenen Greifen, Löwen und Drachen auf. Beide Platten auf der rechtwinkligen Seite sowie diejenige am Pfeiler zeigen acht Kreise mit Blumen. Diese Motive sind weiß auf einem dunkelgrün bis schwarzen Hintergrund (dieser gemalt oder eingearbeitet - vgl. weiter unten). Die Platten auf der hinteren Langseite sind glatt und einfarbig dunkelgrün.

Verschiedene Inschriften sind auf den Brüstungen

zu lesen. Vom Pfeiler ausgehend und dem Uhrzeigersinn entgegen:

1. Platte (gemalt):

*ANNI DOMINI MILLE DCCLXXXIX LUCCINO MARTINELLI PLEBANO*

(Im Jahre des Herrn 1789 unter dem Pfarrpriester Luccino Martinelli)

2. Platte (gemalt):

*RESTAURATUM ANNI DOMINI MDCC OTTANT NOVE P(ER) M(A)GISTRUM INCOGNITUM*

(Sie [die Kanzel] wurde von einem unbekanntesten Meister restauriert.)

3. Platte (*opus sectile*):

*T(EM)P(OR)E GERARDI DISCRETI PLEBANI AC VENERABILIS P(RES)B(YTE)RI FUIT HOC PULPITUM CO(M)POSITUM*

(Zur Zeit des auserwählten und ehrwürdigen Priesters Gerardus wurde diese Kanzel errichtet.)

4. Platte (*opus sectile*):

*SEXAGESIMUS SECUNDUS D(OMI)NI ANN(IS) MILLE CE(N)TUMQ(UE) P(ER)ACTIS TUNC ERAT A MAGISTRO PHILIPPO CO(M)POSITUM*

(Es waren 1162 Jahre des Herrn vergangen, als sie von Meister Philippus errichtet wurde.)

5. Platte (gemalt):

*QUI VOS AUDIT ME AUDIT*

(Wer euch hört, hört mich.)

Der Lesepulträger besteht aus einem Engel mit langen Flügeln in der Mitte, welcher eine beschriftete Schriftrolle vor sich hält:

*S(ANCTUS) MATEUS AP(OS)T(O)L(U)S*

(Der heilige Apostel Matthäus)

Links vom Engel steht ein geflügelter Ochse mit einem aufgeschlagenen Buch zwischen den vorderen Hufen aufrecht. Rechts steht ein Löwe, ebenfalls aufrecht, geflügelt und mit Buch.

Das Kapitell zum Hauptschiff zeigt an den Ecken Löwenköpfe über einem Blattkranz. Zweimal ersetzt ein menschlicher Kopf die Abakusblüte.

Das Kapitell im Nebenschiff folgt dem gleichen Kompositionsprinzip, an den Ecken sind aber Ochsenköpfe zu sehen.

#### **Zuschreibung und Datierung**

Die Inschriften auf der dritten und der vierten Brüstungsplatte (vgl. unter *Motive und Inschriften*) besagen, daß die Kanzel im Jahre 1162 von Meister Philippus in der Amtszeit von Priester Gerardus errichtet wurde. Vom Werk dieses Meisters müssen natürlich die bemalten Platten abgezogen werden, die im Laufe der Restaurierung des 18. Jahrhunderts geschaffen wurden (vgl. unter *Standort- und Funktionsverände-*

rungen).

In der älteren Forschung wurden die ursprünglichen Platten und der Lesepulträger in bezug auf Zuschreibung und Datierung nicht getrennt. Man schrieb sie Philippus zu, den man - angesichts des Datums 1162 - als einen unmittelbaren Schüler des Guilielmus ansah, welcher im selben Jahr seine Kanzel fertiggestellt hatte (vgl. Kat.-Nr. 5 - in der Erörterung jener These liegt der Grund für die Zugehörigkeit der Kanzel von Capannori zum Korpus dieser Arbeit). Jüngere Forscher haben im Lesepulträger - bei Beibehaltung der Zuschreibung an Philippus im Jahr 1162 - eine Verfremdung gegenüber Guilielmus und eine stilistische Nähe zur späteren "*taglia dei Guidi*" und insbesondere an Guidetto (vgl. Textabschnitt II. 4. B) festgestellt (vgl. CHIPELLINI NARI 1989 S.24). Andere haben ihre Aussage in diese Richtung verfestigt und den Lesepulträger für einen Zusatz des anfangenden 13. Jahrhunderts gehalten (vgl. MILONE 1989-90 S. 254 Anm. 29).

Trotz der motivischen Verwandtschaft des Lesepulträgers in Capannori mit demjenigen der Evangelienkanzeln von Guilielmus (Kat.-Nr. 5 a) kann auch hier bestätigt werden, daß der stilistische Befund Differenzen aufweist. Der Lesepulträger von Capannori

unterscheidet sich von demjenigen des Guilielmus in der Proportionierung des Engels mit einem breiten Becken, kräftigen Beinen, weit geöffneten, bis zum Boden reichenden Flügeln. Die Augen werden auf dem ebenfalls breit angelegten Gesicht durch große Iriden gekennzeichnet. Diese Tendenz zu kräftigen, klaren Formen ist in der Tat ein Charakteristikum einiger Skulpturen im Bereich der Stadt Lucca um die Wende zum 13. Jahrhundert. Es erscheint wahrscheinlich, daß die Inschrift mit der Jahreszahl 1162 und dem Namen des Philippus nicht auf den Lesepulträger zu beziehen ist.

#### **Bibliographie**

TRENTA 1822 S. 43-44; SCHMARSOW 1890 S. 32 Anm. 1; SALMI 1913 *passim*; ZAUNER 1915 S. 15; BIEHL 1926 S. 52, 69-70, S. 116 Anm. 5; SALMI 1928-29 S. 87, S. 96 Anm. 45; SALMI ARCHITETTURA S. 61; LAVAGNINO 1936 S. 347; TOESCA 1965 S. 838; MASTROPIERRO 1972 S. 21; SANPAOLESI 1975 S. 248; SHEPPARD 1976 S. 188; NEGRI 1978 S. 154; TIGLER 1987-88 S. 220-245; MILONE 1989-90 S. 254 Anm. 29; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 123-125; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 125.

#### **Kat.-Nr. 7**

#### **GROPPOLI San Michele Kanzel**

#### **Standort**

Groppoli, San Michele, an der rechten Innenwand vor dem Chor

Rechte Reliefplatte an der Schmalseite: 87 x 68 x 8 cm  
(für alle Maße vgl. REDI 1976 S.26)

#### **Struktur**

Die Kanzel besitzt einen rechteckigen Grundriß. An einer ihrer langen Seiten ist sie an der Mauer angelehnt, an einer der kurzen mündet eine kleine Treppe als Ausgang. An den übrigen beiden Seiten des Kanzelkastens befinden sich Brüstungsplatten mit Reliefs. Ein breites Gesims dient als deren untere Abgrenzung. An der Schmalseite mit Reliefs bestehen die tragenden Elemente aus zwei Säulen mit figürlichen Kapitellen und glattem Kämpferaufsatz. Sie erheben sich jeweils über einem vollplastischen Trägerlöwen. An der Schmalseite mit dem Ausgang befindet sich unter dem Kasten ein Balken, der an einem Ende auf einer dritten Säule mit figürlichem Kapitell ruht.

#### **Material**

Mit Ausnahme des Kämpferaufsatzes aus Travertinstein über dem Kapitell nah dem Ausgang bestehen alle Elemente der Kanzel aus Sandstein (vgl. REDI 1976 S. 26-27). In der Skala der Farbigkeit sind die Kapitelle am hellsten, die Säule an der Mauer am dunkelsten.

#### **Zustand**

Der gesamte Erhaltungszustand der Kanzel ist stark beeinträchtigt, da die vielen Steinblöcke und -stücke, aus denen die Kanzel besteht, nur noch sehr prekär zusammenhalten. Die Platte mit der Heimsuchung ist an der Seite des Zacharias abgeschnitten und dort ohne Rahmen. Ferner sind das Eselsohr in der Flucht nach Ägypten und die Maulspitze des Löwen über dem nackten Mann abgefallen.

#### **Maße**

Reliefplatte an der Langseite:

77 x 194 x 8 cm

Linke Reliefplatte an der Schmalseite:

87 x 71 x 8 cm

#### **Standort- und Funktionsveränderungen**

Viele Indizien sprechen dafür, daß die Kanzel, wie sie heute zu sehen ist, das Ergebnis einer oder mehre-

rer Wiederzusammenstellungen ihrer Elemente ist. Man beachte insbesondere die Zerstückelung der Kanzel in viele Teile und deren sehr grobe Zusammenfügung mit unübersehbaren Zwischenspalten. Darüber hinaus fehlen das obere Brüstungsgesims und der Leseputz. August Schmarsow nahm an, daß der Kopf auf dem Gesims der Schmalseite die Basis eines Leseputzträgers in Form von Evangelistensymbolen gewesen sein könnte (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 42-43). Zeichen der Nicht-Ursprünglichkeit der Anlage ist auch die Tatsache, daß gerade dieser Kopf und die Verkröpfung des Gesimses auf der Langseite nicht zentriert sind. Ferner scheint die Platte mit der Heimsuchung auf Grund der fehlenden rechten Rahmenleiste abgeschnitten worden zu sein, um an die neuen Dimensionen der Kanzel angepaßt zu werden.

Im Jahre 1453 wurde die Pfarrkirche für etwa zwanzig Jahre geschlossen, weil das Dorf nicht mehr existierte und die Kirche einzustürzen drohte. Für die Wiedereröffnung wurde die Kirche restauriert (vgl. MAZZANTI 1918 S. 13; REDI 1976 S. 38 Anm. 21, S. 64). Es ist bereits vorgeschlagen worden, eine Wiederzusammensetzung der Kanzel, die vielleicht auch beschädigt gewesen war, bei dieser Gelegenheit anzunehmen (vgl. REDI 1976 S. 38). Die Frage, ob im Laufe der Zeit Teile der Kanzel verlorengegangen sind, kann nicht mit dokumentarischer Sicherheit geklärt werden. Zwei erratische Leseputzträger, heute in den Depots des Museo Nazionale San Matteo in Pisa (Kat.-Nr. 19), könnten zur ursprünglichen Anlage gehört haben, da sie stilistisch mit der Kanzel eng verbunden sind.

### Motive und Inschriften

Die Langseite des Kanzelkastens ist links und rechts von zwei langen, schmalen Reliefs flankiert. Rechts ist ein Drache mit langem gewundenem Schwanz zu sehen, der in seiner liegenden Lage um 90° nach oben gedreht worden ist. Links sind sechs Blumen übereinander gestellt.

Die Steinplatte, die sich zwischen diesen Reliefs befindet, ist wiederum in zwei Spiegel unterteilt, die nebeneinander stehen.

Linker Spiegel:

#### Flucht nach Ägypten

(Mt 2,13-15; PsMt 18-21; HistJos 8)

#### Verkündigung an die Hirten

(Lk 2,8-14)

Im linken Relieffeld der Langseite erkennt man eine mit vielen Menschen und Tieren besetzte Szene, die aus einer Kombination von der Flucht nach Ägypten und der Verkündigung an die Hirten entstanden ist. Im Mittelpunkt der Darstellung sitzt Maria auf einem Esel mit dem eingewickelten Christuskind im Schoß. Ein Engel mit einem kugelförmigen Gefäß schaut von oben auf sie herab. Eine kurze Peitsche in der einen, die Zügel in der anderen Hand steht am linken

Rand der Darstellung Joseph, Maria und dem Kind zugewandt.

Der anführende Hirte befindet sich unmittelbar hinter Maria mit einer Feldflasche an einem Schulterstock und einer Tasche an der Seite. Eine ähnliche Feldflasche erkennt man bei einem der beiden Hirten mit kleineren Dimensionen am rechten Relieffrand, der ein Horn bläst. Über diesen beiden erscheint ein Engel. Drei Schafe und ein Hund runden schließlich die Hirtenszene ab.

Rechter Spiegel:

#### Geburt

(Mt 1,25; Lk 2,1-7; PrJak 19,1-3; PsMt 13,2-7)

#### Waschung

Im rechten Relieffeld sind die Geburt und die Waschung des Christuskindes zu erkennen. In der oberen Hälfte des Reliefs liegt Maria schlafend unter einer Decke. Über ihr wird das Kind von einem Ochsen und einem Esel bewacht. Rechts davon schwebt ein Engel mit einem Gefäß. Unter Maria spielt sich die Szene der Waschung ab. In der unteren rechten Ecke sitzt Joseph, den Kopf auf eine Hand gestützt und den Rücken dem Geschehnis zugewandt. Am linken Rand des Reliefs befindet sich eine unfertig erscheinende Partie, auf der man kurvenreiche Einritzungen und einen Kreis mit radialen Einritzungen erkennt.

Auch die Schmalseite der Kanzel ist in zwei Szenen unterteilt.

Linker Spiegel:

#### Verkündigung an die spinnende Maria

(PrJak 11,1-3; PsMt 9,1-2)

Das Relief auf dem linken Feld der Schmalseite stellt die Verkündigung des Erzengels Gabriel an die spinnende Maria dar. Engel und Jungfrau stehen sich sehr nah gegenüber und halten fast spiegelbildlich den Lilienstab bzw. die Spindel senkrecht vor ihren Körpern.

#### Heimsuchung

(Lk 1,39-56; PrJak 12,2-3)

Auf dem rechten Relief der Schmalseite werden Maria und Elisabeth von Zacharias mit Stock begleitet, über dessen Schultern ein Engel erscheint. Dieser könnte ein Hinweis auf die Verkündigung an Zacharias (Lk 1,5-20) darstellen.

Rundherum auf dem Gesims unter den Reliefplatten verläuft eine zum Teil nicht mehr leserliche und rekonstruierbare Inschrift mit unterschiedlich hohen Buchstaben unsicheren Duktus:

... HOC OPUS... {S}... {DUIN D(O)CT(E)  
P(ER)} EGIT FIERI HOC OP(US) GUICARDUS  
EGIT PLEB/AN(US)

(... dieses Werk hat... ..duin geschickt ausgeführt.

Presbyter Guiscardus hat dieses Werk veranlaßt.)

Auf der Schmalseite:

*ANNO D(OMI)NI MILCLXXXIII[...]I*

(Im Jahr des Herrn 1193(?).)

Zwischen dem letzten L und dem ersten X der Jahreszahl ist ein plastischer großer Kopf mit gerunzelter Stirn angebracht. Zwischen dem letzten und dem vorletzten I ist die Sutura zweier aneinandergfügter Steinblöcke zu sehen.

Die Kapitelle der Säulen mit Trägerlöwen zeigen an den Ecken, mit Ausnahme einer Volute mit Blume, Köpfe - abwechselnd von Menschen, Affen, Böcken, Ochsen und Löwen -, jeder über einem gekrümmten Blatt. Eine Abakusblume ist an jeder Frontseite zu sehen. Das dritte Kapitell, dasjenige nah dem Treppenaufgang, zeigt ebenfalls Köpfe an den Ecken, Blattkranz und Abakusblumen sind aber nicht vorhanden. Dieses Kapitell ist daher niedriger als die anderen zwei.

Beide Trägerlöwen sind leicht nach links gewandt. Der linke liegt über einem nackten Mann, der durch Locken, dicke Lippen und hervortretende Wangenknochen gekennzeichnet ist. Der rechte hält in seinen Vorderpfoten einen Drachen mit zurückgebogenem Hals und zweimal eingerolltem Schwanz.

### Zuschreibung und Datierung

Der Zuschreibung und Datierung der Kanzel liegt die o. e. Inschrift zugrunde.

Ihr erster Teil enthielt einst sehr wahrscheinlich neben der Angabe des Auftraggebers, des Pfarrers Guiscardus, auch den Namen des Bildhauers, der die Kanzel ausführte. Die - allerdings nicht eindeutig festzulegenden - Buchstaben in der Lücke zwischen dem ersten *OPUS* und dem ersten *EGIT*, *DUIN*, haben bereits dazu veranlaßt, darin den Namen Biduinus' zu sehen und die Inschrift mit einem *DISCIPULUS BIDUINI* zu vervollständigen (vgl. REDI 1976 S. 39 - für andere Inschriftstranskriptionen und Ergänzungen vgl. auch TOLOMEI 1821 S. 73 Anm. 2; MELANI 1885 S. 96; GIGLIOLI 1904 S. 31; GAI 1977 S. 191).

Der zweite Teil der Inschrift wäre ein unbestreitbarer Beleg für die Datierung der Kanzel, befände er sich nicht auf zwei Steinblöcken, deren Sutura zwischen dem letzten und dem vorletzten I der Jahreszahl in einem ähnlich großen Abstand zu beiden steht, der auch zwischen dem dritt- und dem viertletzten I vorhanden ist. Dieser Zustand hat die Forschung in zwei Meinungsgruppen geteilt, diejenigen, die die Sutura als solche berücksichtigen und die Jahreszahl als 1193 lesen (vgl. CIAMPI 1810 S. 28; TOLOMEI 1821 S. 73 Anm. 2; MELANI 1885 S. 96; SCHMARSOW 1890 S. 41; GIGLIOLI 1904 S. 31; SWARZENSKI 1906 S. 527; KINGSLEY PORTER 1923 S. 160 Anm. 2; BIEHL 1926 S. 55; MAYA 1927 S. 103; CRICHTON 1954 S. 104; CHITI 1956 S. 197; REDI 1976 S. 39; GAI 1977 S. 191), und diejenigen,

die unter der Sutura ein weiteres I oder die Sutura selbst als einen Strich annehmen und die Jahreszahl als 1194 deuten (vgl. TIGRI 1854 S. 352; BODE 1891 S. 11; VENTURI 1904 III S. 913; BACCI 1905 S. 61; BIEHL 1910 S. 14; SALMI 1928-29 S. 94 Anm. 28; ZECH 1935 S. 39; MELI 1938 S. 11).

Was von beiden Lagern nicht bedacht wurde, ist die Tatsache, daß nach dem letzten I bis zum Ende des Steinblocks die Oberfläche abgenutzt ist. Es wäre also möglich, daß dieser Block nach dem I eine längere Inschrift trug, welche sich ursprünglich nicht der Jahreszahl anschloß und dieser erst bei einer späteren Zusammenstellung der Kanzel, als nur ein I übriggeblieben war, ihr angegliedert wurde. Nach dieser Hypothese könnte die Jahreszahl auch 1192 lauten.

Unabhängig von der Inschrift ist der Schöpfer der Kanzel in Gropoli bereits als dem Meister der Reliefs der Domkrypta von Pistoia (Kat.-Nr. 26 b) sehr nah angesehen worden (vgl. SALVINI/BORSIG 1982 S. 30). Ikonographisch mag ein Verweis dafür in der Darstellung des Engels über den Schultern von Zacharias bei beiden Heimsuchungen vorhanden sein. Stilistisch stellt man jedoch fest, daß die Reliefs in Gropoli sich von denjenigen in Pistoia in der Gewandbehandlung stark unterscheiden. In Gropoli sind die Falten, insbesondere diejenigen der Obergewänder, sehr gleichmäßig in der Breite und in der Tiefe und überlappen sich nicht. Auch in den Fällen, in denen ein anderer Gewandausdruck beabsichtigt wurde (vgl. die Untergewänder Mariens bei der Flucht, des Engels bei der Verkündigung, des Zacharias bei der Heimsuchung), wurden klare, auch wenn kleine Schüsselfalten angewandt. Es sind keine Verbandgewänder zu vermerken, die für die Reliefs in Pistoia typisch sind.

Andere haben vorgeschlagen, die Kanzel stamme vom Künstler der Archivolten der Nebenportale von Sant'Andrea in Pistoia (Kat.-Nr. 27 i, k - vgl. TIGRI 1854 S. 353, aufgegriffen von REDI 1976 S. 45-46, 57, der sich auch vorgestellt hat, daß die Kanzel in Pistoia geschaffen worden sein könnte, um dann nach Gropoli gebracht zu werden, was auch eine Erklärung für die Unstimmigkeiten in der Zusammensetzung der Kanzel sei).

Unter Berücksichtigung der Inschrift ist der Vorschlag, in der Kanzel ein Werk des Biduinus (vgl. BIEHL 1926 S. 55; MELI 1938 S. 11-12; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 125) oder eines Künstlers seines Umkreises (vgl. REDI 1991 CHIESE S. 158) zu sehen, eine Überlegung wert. Dafür bietet sich ein Vergleich der Kanzel mit dem Türsturz aus San Leonardo al Frigido an (Kat.-Nr. 16), der diesem Künstler zugeschrieben werden kann. Auch dort ist die eben beschriebene Faltenführung zu beobachten. Ferner stehen sich beide Werke hinsichtlich der Physiognomien sehr nah. Auf beiden erkennt man einen häufig auftretenden Gesichtstypus. Er ist durch eine sphärische Kopfform mit dicken Wangen, die eine

Falte an den Mundwinkeln bilden, charakterisiert (vgl. in Groppoli das Christuskind und den Engel der Flucht, den Hirten mit dem Schulterstock und den mit dem Horn, das Christuskind und den Engel bei der Waschung, den Engel bei der Verkündigung, Maria bei der Heimsuchung; auf dem Türsturz vgl. exemplarisch die Kinder im Baum und den Apostel, der den Esel führt.

Ikonographisch stellt sich die Kanzel von Groppoli in die Tradition der ehemaligen Pisaner Domkanzel und ihrer Nachfolger. Dies zeigt sich in der Übernahme des nachdenklichen Joseph bei der Waschung aus der Kanzel von Guilielmus (Kat.-Nr. 5). In beiden Fällen sitzt diese Figur auf einem Bogenthron und wendet der übrigen Szene den Rücken zu. Der Engel bei Zacharias wurde als ikonographische Anlehnung an die Reliefs in der Domkrypta in Pistoia bereits erwähnt. Maria mit der Spindel ist auch auf dem rechten Kapitell des Hauptportals von Sant'Andrea in Pistoia zu sehen (Kat.-Nr. 27 c). Die Zusammensetzung der Flucht nach Ägypten mit der Verkündigung an die Hirten ist hingegen eine neue Lösung.

Auf diesem Relieffeld und auf dem mit Geburt und Waschung läßt sich im Vergleich mit Verkündigung und Heimsuchung eine größere Dichte der Figuren feststellen, welche sich auch auf verschiedenen Tiefenebenen befinden. Angesichts der reliefübergreifenden Merkmale der Faltenführung und der Physiognomien ist dies nicht zwingend auf eine Beteiligung

zweier Hauptmeister zurückzuführen.

Die ausführende Hand der Kanzel ist in die neunziger Jahre des 12. Jahrhunderts in die Nachfolge von Guilielmus anzusiedeln. Wenn es sich dabei nicht um Biduinus selbst handelt, so ist ihm der Urheber der Kanzel stilistisch sehr nah.

### **Bibliographie**

TOLOMEI 1821 S. 73 Anm. 2; REPETTI 1835 III S. 524; TIGRI 1854 S. 352-353; MELANI 1885 S. 96; SCHMARSOW 1890 S. 41-43; BODE 1891 S. 11; BRUNELLI 1901 S. 62; GIGLIOLI 1904 S. 28-32; VENTURI 1904 III S. 913-915; BACCI 1905 S. 59, 61; SWARZENSKI 1906 S. 527; BIEHL 1910 S. 13-14; FREY 1911 S. 522; ZAUNER 1915 S. 15; KINGSLEY PORTER 1923 S. 160 Anm. 2; BIEHL 1926 S. 55; MAYA 1927 S. 103-104; BODMER 1928 S. 9-10; SALMI 1928-29 S. 94 Anm. 28; SALMI ARCHITETTURA S. 61; ZECH 1935 S. 38; MELI 1938 S. 11; NICCO FASOLA 1946 S. 96; CRICHTON 1954 S. 104; CHITI 1956 S. 197-198; SALVINI 1964 S. 173-174; TOESCA 1965 S. 838; SANPAOLESI 1975 S. 281 Anm. 70; REDI 1976 S. 23-48; SHEPPARD 1976 S. 188; GAI 1977 *passim*; BARACCHINI U. A. 1978 S. 22; MILONE 1989-90 S. 604-612; SALVINI/BORSIG 1982 S. 12, 30; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 183-184; REDI 1991 CHIESE S. 158; BARACCHINI/FILIERI 1992 LEONIS S. 126; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 125.

**Kat.-Nr. 8**

**GROPPOLI**  
**San Michele**  
**Statue**

### **Standort**

Groppoli, San Michele, Chor

### **Struktur**

Die Statue ist vollplastisch und freistehend. Sie erhebt sich auf einer ovalen Basisplatte.

### **Maße**

112 x 49 x 28 cm (vgl. REDI 1976 S.50)

### **Material**

weißer Kalkstein (vgl. REDI 1976 S. 52)

### **Zustand**

Ein durchgehender tiefer Riß verläuft auf dem Hals des Engels, als sei der Kopf einst abgebrochen und dann wieder angebracht worden. Die hintere Partie der Statue ist nicht ausgearbeitet worden. Die Basisplatte weist einige abgebrochene Stellen auf.

### **Standort- und Funktionsveränderungen**

Es ist überliefert, daß die Statue bis 1811 an der Fassade der Kirche angebracht war (vgl. TIGRI 1868 S. 352), an welcher genauen Stelle wurde nicht angegeben.

Daraufhin ist angenommen worden, daß der Engel ursprünglich die Lünette über dem Kirchenportal schmückte (vgl. MAYA 1927 S. 103; CHITI 1956 S. 197). Fabio Redi hat jedoch darauf hingewiesen, daß die Lünette nur 96 cm hoch und somit kleiner als die Statue ist. Als ursprünglichen Standort der Statue hat er eine zentrale Stellung im Giebel der Fassade - mit dem dortigen Gesims als Stütze - vorgeschlagen (vgl. REDI 1976 S. 52-53).

Für den Standort der Statue an einer Wand spricht deren nicht ausgearbeitete hintere Partie.

Unwahrscheinlich ist die Annahme, die Statue sei ein Teil der Kanzel von San Michele (Kat.-Nr. 7) gewesen (vgl. SWARZENSKI 1906 S. 527), da sie nicht der Form eines Lesepultträgers entspricht und ihr

auch keine andere Funktion an der Kanzel zugeschrieben werden kann.

### **Motive und Inschriften**

Ein Engel mit langen Flügeln und Stirnband mit Blume steht auf Fußspitzen auf dem Rücken eines Drachen. Mit der Linken befreit er seine von einem Untergewand verhüllten Beine von einem gegürteten Obergewand. In seiner Rechten ist ein Lilienstab, der unten vom Mund des Drachen gehalten wird. Dieser hat seinen Hals nach oben gestreckt. Die Oberfläche dieses Wesens ist geschuppt. Die Flügel sind auch durch lange Federn charakterisiert. Ein Ziegenbart hängt an seinem Kinn, der Schwanz ist zweimal eingerollt und nach oben gerichtet.

### **Zuschreibung und Datierung**

Die Mehrzahl der Autoren stimmt damit überein, daß die Statue die gleichen stilistischen Eigenschaften wie die Kanzel in derselben Kirche (Kat.-Nr. 7) zeige und demselben Künstler zuzuschreiben sei (vgl. GIGLIOLI 1904 S. 73; MAYA 1927 S. 103; SALMI 1928-29 S. 94 Anm. 28; BIEHL 1926 S. 55, der den Namen von Biduinus vorschlägt; CHITI 1956 S. 197; REDI 1976 S. 49, 51).

In der Tat zeigt ein Vergleich dieser Plastik mit dem Engel der Verkündigung auf der Kanzel wichtige Indizien für eine solche Schlußfolgerung. Bei beiden Figuren ist das Gewand nach demselben Prinzip gestaltet: Das Untergewand ist zwischen den Beinen von zwei vertikalen Falten gekennzeichnet. Über den Schienbeinen verläuft ebenfalls jeweils eine vertikale Falte. Zwischen diesen senkrechten Abgrenzungen sind Schüsselfalten eingebettet worden. Vorbild für dieses Faltensystem kann das Untergewand Elisabeths bei der Heimsuchung in der Domkrypta in Pistoia (Kat.-Nr. 26 b) gewesen sein, wo allerdings die Schüsselfalten sehr dicht sind und sich überschneiden. Fischgratfalten mit vertikalen abgrenzenden Rohrfalten sind auch im Unterschen-

kelbereich der Figuren auf den Türstürzen von Biduinus (Kat.-Nr. 16 a; Kat.-Nr. 29 a) zu sehen.

Die Gemeinsamkeiten vom vollplastischen Gabriel und dem Michael der Verkündigung äußern sich in Groppoli auch im Obergewand. Dieses ist bis zu dem Gürtel in vertikale Falten gegliedert, die unter der Taille schräg werden, weil das Gewand von einer Hand des Engels hochgehalten wird. Bei der freistehenden Statue fehlt der Gewandzipfel, der bei der Figur auf der Kanzel mit gewelltem Saum von der Hand des Engels herunterfällt. Die Ärmel beider Figuren sind durch dichte, unregelmäßige Querfalten wiedergegeben. In der Höhe des Ellenbogens ragen eine oder zwei Falten stärker hervor, als würden sie mit dem Gürtel an der Taille korrespondieren. Beide Engel sind schließlich mit langen Flügeln versehen. Am Ansatz sind diese durch kleine Federn charakterisiert, die die Flügelknochen dick überziehen, darunter sind große Federn vertikal in drei Register geordnet.

Die hier zu erörternde Plastik kann, abgesehen vom Drachen, als die vollplastische Version des Verkündigungsengels der Kanzel angesehen werden. Die Statue muß also im Zusammenhang mit der Kanzel geschaffen worden sein, welche einem Biduinus nahen Bildhauer in den neunziger Jahren des 12. Jahrhunderts zuzuschreiben ist (vgl. Kat.-Nr. 7: Zuschreibung und Datierung).

### **Bibliographie**

TIGRI 1868 S. 352; SCHMARSOW 1890 S. 43-44; GIGLIOLI 1904 S. 73; VENTURI 1904 III S. 944-946; SWARZENSKI 1906 S. 526-527; MAZZANTI 1818 S. 237-238; KINGSLEY PORTER 1923 S. 160 Anm. 2; BIEHL 1926 S. 55; MAYA 1927 S. 103; SALMI 1928-29 S. 94 Anm. 28; NICCO FASOLA 1946 S. 96; CHITI 1956 S. 197-198; TOESCA 1965 S. 838; BORG 1969 S. 39; REDI 1976 S. 49-53; GAI 1977 S. 190; REDI 1991 CHIESE S. 160.

**Kat.-Nr. 9**

**LAMMARI**  
**Santi Maria Assunta e Iacopo**  
**Fassadenrelief**

### **Standort**

Lammari, Santi Maria Assunta e Iacopo, Fassade

### **Struktur**

Das Relief besteht aus einem Steinblock, der in die Fassadenmauer eingegliedert worden ist.

### **Maße**

64 x 194 cm (vgl. MILONE 1989-90 S. 386)

### **Material**

weißer Marmor (vgl. MILONE 1989-90 S. 386)

### **Zustand**

Links besitzt das Relief keine Rahmenleiste, die obere rechte Spitze des Rahmens ist abgebrochen. Das Gesicht der liegenden Figur ist abgefallen. Links von ihrem Bett durchläuft ein vertikaler Riß die gesamte Steinplatte.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Die Unvollständigkeit des Reliefs, welche sich durch die fehlende linke Rahmenleiste äußert, sowie seine Lage an der Fassade ohne jeglichen funktionellen Bezug zu architektonischen Strukturen sprechen dafür, daß das Relief sich nicht an seinem ursprünglichen Standort befindet. Es wurde bereits die sehr plausible Hypothese geäußert, es könnte sich dabei um die rechte Hälfte des Nordportaltürsturzes handeln (vgl. HEYDASCH-LEHMANN S. 167). Heute ist dieses Portal vom Glockenturm zum Teil verdeckt und ohne Reliefschmuck.

**Motive und Inschriften**

Im Mittelpunkt der Darstellung steht eine auf einem Bett liegende Gestalt. Vor dem glatten Hintergrund erscheint in Höhe der Hände dieser Figur ein eingemeißeltes griechisches Kreuz. Links, am Kopfende, schreitet ein Engel mit einem ebenfalls geflügelten, nackten Kind in den Armen zum Bett heran. Weiter links steht ein Baum mit großen Blättern. Am anderen Bettende befinden sich zwei Mönche mit Tonsur und Kutte. Der linke schwingt über der liegenden Gestalt ein Weihrauchgefäß, der andere trägt ein Buch und einen Korb.

Auf der oberen Rahmenleiste liest man:

*PLEBANUS LIETUS TUMBA HAC IACET  
SEPULTUS QUA(M) FECIT BLANCUS PLEBANUS  
IURE SECUNDU[S]*

(Der Pfarrer Lietus liegt in diesem Grab bestattet, welches der Pfarrer Blancus, sein gesetzlicher Nachfolger, errichtet hat.)

Die Inschrift hilft zu verstehen, daß es sich bei der liegenden Gestalt um den verstorbenen Lietus handelt. Das Kind in den Händen des Engels muß demnach die Seele des Pfarrers darstellen.

**Zuschreibung und Datierung**

In den Inschriftsworten *QUAM FECIT BLANCUS PLEBANUS* darf nicht die Angabe des materiellen Schöpfers des Reliefs gesehen werden. Mit diesem Namen ist vielmehr der Auftraggeber gemeint, der Pfarrer Blancus, der seinen verstorbenen Vorgänger mit einem Relief ehren wollte.

In der Forschungsliteratur hat man dieses Relief zunächst in Verbindung mit dem Meister Robertus des Brunnens von San Frediano in Lucca (Kat.-

Nr. 14) (vgl. BIEHL 1926 S. 72) sowie mit dem Monatszyklus desselben Objektes (vgl. SALMI 1927-28 S. 97 Anm. 53) gesehen. Die späteren Autoren haben sich für eine Zuschreibung des Reliefs in Lammarini an Biduinus und seiner Werkstatt ausgesprochen (vgl. NICCO FASOLA 1946 S. 96; BARACCHINI U. A. 1978 S. 22; HEYDASCH-LEHMANN S. 167; MILONE 1989-90 S. 386-392, der das Relief dem Künstler mit Sicherheit zuschreibt).

In der Tat gibt es stilistische Elemente, die es nahelegen, das Werk in die engste Sphäre dieses Bildhauers einzugliedern. Die flachen, kalligraphischen Gewandfalten mit gewellten Säumen sowie die schreitende Beinposition der Figuren ähneln sehr dem Portal aus San Leonardo al Frigido (Kat.-Nr. 16); die Falten des Bettuchs sind nach demselben Prinzip gestaltet wie diejenigen der Tischdecke auf dem rechten Nebenportal von San Salvatore in Lucca (Kat.-Nr. 16 a), d. h. mit Schüsselfalten, die von Rohrfalten flankiert werden und selbst mit einer Verkröpfung des Saums enden; der Baum erinnert mit seinem geschwungenen Stamm und seinen wenigen großen Blättern an den Baum auf dem Türsturz von San Casciano a Settimo (Kat.-Nr. 29 a). Die geräumige Verteilung der Figuren auf dem Hintergrund, der einen konstitutiven Bestandteil der Darstellung ausmacht, entspricht derjenigen auf dem Südflankenarchitrav von San Salvatore in Lucca (Kat.-Nr. 15 b).

Die Datierung des Stücks bereitet dieselben Probleme, wie auch alle anderen Biduinus zugeschriebenen, aber von ihm selbst nicht datierten Stücke (vgl. Textabschnitt IV. 1. c.). Aufgrund der großen Verwandtschaft in der Ausführung der Gewänder könnte das Relief in enger zeitlicher Beziehung mit dem Portal aus San Leonardo al Frigido stehen. Das Todesjahr des Pfarrers Lietus, welches noch nicht auffindig gemacht werden konnte, würde sicherlich einen guten Anhaltspunkt für die Datierung des Reliefs anbieten.

**Bibliographie**

SALMI 1914 *passim*; BIEHL 1926 S. 72; SALMI 1928-29 S. 97 Anm. 53; NICCO FASOLA 1946 S. 96; BARACCHINI U. A. 1978 S. 22; MILONE 1989-90 S. 386-392; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 167-168.

**Kat.-Nr. 10****LUCCA****Museo Nazionale Villa Guinigi****Fassadenskulpturen aus Altopascio****a) Petrus****b) Jakobus****Standort****a) - b) Lucca, Museo Nazionale Villa Guinigi, Saal 3**

**Struktur**

Bei beiden Plastiken handelt es sich um rechteckige Reliefs, die jeweils aus einer Steinplatte geschaffen wurden.

**Maße**

a) 106 x 79 x 45 cm

b) 107 x 79 x 45 cm

(vgl. VILLA GUINIGI 1968 S. 86)

**Material**

a), b) Marmor (vgl. VILLA GUINIGI 1968 S. 86)

**Zustand**

a) Die Reliefplatte mit Petrus zeigt großzügige Reste einer gelben Übermalung. Einige Teile des Rahmens sind abgebröckelt. Die gesamte Oberfläche ist abgenutzt.

b) Auch die Plastik mit Jakobus weist eine nicht mehr einheitliche gelbe Übermalung auf. Die Reliefoberfläche ist abgenutzt. Am rechten Rand verläuft senkrecht ein tiefer Riß. Die linke Armlehne ist abgebrochen.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Giovanni Lami beschrieb 1754 die romanische Fassade von Sant'Iacopo (vgl. LAMI 1754 XVI S. 1344-1345) und nahm sie in einem Stich auf. Aus der sprachlichen und der bildnerischen Beschreibung geht hervor, daß zu jener Zeit die Figuren von Petrus und Jakobus in der unteren Galerie der Fassade jeweils im vierten Bogen von links und von rechts eingesetzt waren. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Platten aus der Fassade entfernt und 1946 im Rahmen einer Ausstellung in Pisa gezeigt (vgl. TIGLER 1990 S. 126 - nach LERA 1965 S. 57 geschah dies bereits 1925). Seitdem kehrten sie nie wieder nach Altopascio und nahmen den heutigen Standort ein.

Nicht richtig sind die Berichte, die die Figuren aus der Fassade nach dem Umbau der Kirche im 19. Jahrhundert ins Ausland verkauft wissen wollen (vgl. ANSALDI 1879 II S. 274; BIAGI 1901 S. 286).

Die Platten mit Petrus und Jakobus sind breiter als die Joche der Galerie. Als sie sich noch dort befanden, mußten zwei Säulchen zur Mitte hin versetzt werden. Es liegt daher nahe, daß die Platten ursprünglich nicht für jene Stelle bestimmt waren.

Im letzten Jahrhundert behauptete Emanuele Repetti, daß die Platten ursprünglich an den Seiten des Hauptaltars plaziert gewesen seien (vgl. REPETTI 1833 I S. 76). Die neuere Forschung hat die Hypothese geäußert, bei den Reliefs könnte es sich um Teile einer nicht mehr existierenden Kanzel handeln (vgl. LERA 1965 S. 64; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 90; TIGLER 1990 S. 128).

**Motive und Inschriften**

a) Den architektonischen Rahmen für die Petrusfigur bilden zwei Pfeiler mit hohen Basen und Kapitellen, welche einen Flachbogen tragen. In dessen Zwickel wurde jeweils eine Blume eingesetzt. Petrus sitzt auf einem Schemel mit zwei Löwenköpfen. Seine Rechte ist in einem Segensgestus erhoben, während die Linke auf seiner Brust liegt. Mit dieser Hand hält er gleichzeitig ein Band, an dem zwei Schlüssel hängen. Der nimbierte Kopf des Heiligen wirkt durch die gut gelungenen Stirnfalten sehr naturgetreu. Die Haar- und Bartlocken sind durch unzählige Bohrlöcher betont. Die Iriden wurden tief ausgehöhlt. Das Gewand der Figur bildet um den Hals mehrere Muschelfalten, hängt von den Unterarmen herunter und legt sich weich auf die Oberschenkel. Das Untergewand ist in große vertikale Falten gegliedert und läßt die beschuhten Fußspitzen herausschauen.

b) In einer ähnlichen Nische wie Petrus befindet sich auch der heilige Jakobus (zur weiteren Identifizierung vgl. auch Textabschnitt VI. 1.). Sein Sitz hat hohe Rücken- und Armlehnen, auf die er sich mit seinen Armen stützt. In der linken Hand hält er eine Schriftrolle, auf der folgende mehrzeilige Inschrift zu lesen ist:

*IACO/BUS DE/I ET D(OMI)NI / N(O)STRI  
IH(ES)U / XR(IST)I SER/VUS*

(Jakobus, Diener Gottes und unseres Herrn Jesus Christus)

Man hatte in der Vergangenheit die Inschrift falsch gelesen und geglaubt, dort sei die Jahreszahl MLXV geschrieben (vgl. LAMI 1754 XVI S. 1345; STIAVELLI 1905 S. 95). Diese Ungenauigkeit wurde erst von Mario Salmi richtiggestellt (vgl. SALMI 1925-26 S. 511).

Der nimbierte Kopf der Figur zeigt eine häufige Anwendung des Bohrers bei Haaren und Augen. Ein Irisloch ist mit blauem Material gefüllt. Der Bart ist durch leichte parallele Ritzungen versinnbildlicht. Drei Gewänder verhüllen den Körper: Eins reicht bis zu den Füßen, ein anderes bis zu den Knien, ein am Hals zugeknüpftes Obergewand deckt Schultern und Oberkörper. Die Beine, die durch die Gewänder durchscheinen, sind am Knie leicht nach rechts gebeugt.

**Zuschreibung und Datierung**

Für die Reliefs von Petrus und Jakobus sind sowohl derselbe (vgl. BIEHL 1926 S. 73; SANPAOLESI 1957 S. 332) als auch zwei unterschiedliche Bildhauer (vgl. VILLA GUINIGI 1968 S. 86; MILONE 1989-90 S. 649; TIGLER 1990 S. 129) als Urheber angenommen worden. Die Reliefs enthalten in der Tat Merkmale, die sowohl zur einen als auch zur anderen These führen können.

Die Gemeinsamkeiten, welche die Platten miteinander teilen, bestehen in der Struktur der Nischen

und der Figurengesichter. Der architektonische Rahmen variiert nur leicht in den Kapitellen (bei Petrus mit Akanthusblättern und kleinen Voluten, bei Jakobus mit spitzen, flachen Blättern und Blumen) und in den Basen (bei Jakobus mit einer breiteren, mittleren Wulst als bei Petrus). Beide Gesichter zeigen dicke Augenbrauen, die in Verbindung miteinander und mit der Nase stehen und die Form eines T mit gebogenen Querbalken ergeben. Die Augenbrauen beider Figuren werden ferner von jeweils einer Einkerbung durchlaufen (bei Jakobus stark abgenutzt). Die Augäpfel beider Heiligen werden links und rechts durch tiefe Aushöhlungen in ihrer Kugelform betont.

Im Körperaufbau stellt man den grundlegenden Unterschied zwischen beiden Relieffiguren fest. Bei Petrus gelang dem Bildhauer, durch die Verkürzung der Oberschenkel die frontale, sitzende Stellung des Heiligen zu vergegenwärtigen. Bei Jakobus wurden die Beine hingegen in ihrer gesamten Länge dargestellt. Den Eindruck eines Sitzenden versuchte man erfolglos durch einen Knick in Kniehöhe zu erreichen. Der rechte Fuß dieser Figur wurde außerdem - anatomisch unkorrekt - von der Seite gezeigt.

Bei den hier erörterten Reliefplatten könnte es sich also um das Oeuvre zweier Bildhauer aus einer gemeinsamen Werkstatt handeln, die mit gleichen Grundschemas, jedoch mit unterschiedlichen Ergeb-

nissen arbeiteten. Diese Werkstatt scheint ein autonomer Zweig der toskanischen Skulptur des 12. Jahrhunderts zu sein, da ihre Reliefs keine stilistischen Verbindungen zu anderen Werken aufweisen (vgl. auch MILONE 1989-90 S. 650). Sie könnten unter einem außertoskanischen Einfluß entstanden sein (vgl. die Gegenmeinungen bei SALMI 1925-26 S. 500; SANPAOLESI 1957 S. 332; LERA 1965 S. 63; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 89).

Eine genaue Datierung der Reliefs ist aus dieser Sonderstellung problematisch festzulegen (vgl. dazu ANSALDI 1879 II S. 273-274 mit der Datierung ins Jahr 1065 aufgrund der falsch gelesenen Inschrift - unter *Motive und Inschriften* S. 2; LERA 1965 S. 63 und ANDREUCCI/LERA 1970 S. 89-90, die die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts als Entstehungszeit der Reliefs vorschlagen).

#### **Bibliographie**

LAMI 1754 XVI S. 1344-1345; REPETTI 1833 I S. 76; ANSALDI 1879 II S. 275; BIAGI 1901 S. 286; STIAVELLI 1905 S. 96-97; SALMI 1928-29 S. 84; LERA 1965 S. 63-64; VILLA GUINIGI 1968 S. 86; DAL CANTO 1971 S. 68; GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 202 Anm. 216; BELLI BARSALI 1988 S. 192; MILONE 1989-90 S. 648-650; TIGLER 1990 S. 128-129.

#### **Kat.-Nr. 11**

#### **LUCCA**

#### **Museo Nazionale Villa Guinigi Reliefplatte aus Altopascio**

#### **Standort**

Lucca, Museo Nazionale Villa Guinigi, Saal 3

#### **Struktur**

Das rechteckige Relief besteht aus einer Platte.

#### **Maße**

65 x 67 x 13 cm

#### **Material**

Marmor

#### **Zustand**

Der Erhaltungszustand der Reliefplatte ist sehr schlecht. Viele Teile des Reliefs sind Abbröckelungen und Abbrüchen zum Opfer gefallen. Nur vereinzelt bleiben die unbeschädigten Stellen (vgl. die Füße des Zacharias und das Untergewand Mariens).

#### **Standort- und Funktionsveränderungen**

Giovanni Lami sah Mitte des 18. Jahrhunderts diese Reliefplatte an der Mauer gegenüber Sant'Iacopo in Altopascio (vgl. LAMI 1754 XVI S. 1345). 150 Jahre später wurde die Platte noch dort vermerkt (vgl. STIAVELLI 1905 S. 96-97), zwei Jahrzehnte danach

war sie in der dritten linken Kirchenkapelle zu sehen (vgl. SALMI 1925-26 S. 489-490). Nach dem Zweiten Weltkrieg kam das Relief ins Museo Villa Guinigi (vgl. MILONE 1989-90 S. 651; MILONE 1992 14 S. 142).

Die Struktur des Reliefs als Platte legt nahe, daß es sich dabei um einen Teil einer verlorenen Kanzel handeln könnte (vgl. BIEHL 1926 S. 70; TIGLER 1990 S. 132 Anm. 6; MILONE 1992 14 S. 142). Daß das Relief als Kapitell gedient haben soll (vgl. SALMI 1925-26 S. 490), ist strukturell auszuschließen.

#### **Motive und Inschriften**

Die auf der oberen Rahmenleiste befindliche Inschrift lautet:

*S. GABRIEL . S. ZACHARIA . S. ELISABET .*

Sie benennt die drei Figuren, die sich darunter in einer Szene der Verkündigung der Geburt von Johannes an Zacharias (Lk 1,5-20) befinden. Der Erzengel links schwebt in der Luft und hält mit der Linken einen Lilienstab. In der Mitte stützt sich Zacharias auf einen langen Stock. Elisabeth, die im Evangeliumsbericht nicht vorkommt, steht rechts dem Betrachter

mit zusammengeführten Händen frontal gegenüber.

### **Zuschreibung und Datierung**

Die Reliefplatte mit der Verkündigung weist starke motivische und stilistische Bezüge zu den Kapitellen von Enrigus am Hauptportal von Sant'Andrea in Pistoia auf (Kat.-Nr. 27 b, c). Der schwebende Engel, Zacharias mit dem Stock, Elisabeth mit langem Gewand und frontal zum Betrachter stehend finden eine Entsprechung in den Kapitellfiguren von Sant'Andrea (vgl. den Engel und Zacharias auf dem linken Kapitell und Maria auf dem rechten). Auch der Aufbau der Figuren als zylindrische Massen mit runden, langen Köpfen haben diese Werke gemeinsam (vgl. Maria und Elisabeth auf dem Gewände des linken Kapitells von Sant'Andrea). Im Vergleich mit dem Werk von Enrigus stellt man bei der Reliefplatte eine geringere Vorliebe für die Dekoration und für die Details fest. Es fehlen der Rosettenhintergrund sowie jegliche Begleitgegenstände.

Sicherlich wurde die Verkündigungsplatte aus Altopascio von einem Künstler geschaffen, der Enrigus als Vorbild nahm oder vielleicht sogar dessen Werk-

statt angehörte (für ähnliche Schlußfolgerungen vgl. auch SALMI 1928-29 S. 94 Anm. 28; GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 202 Anm. 216; für eine Zuschreibung an den Umkreis von Biduinus vgl. TOESCA 1965 S. 839 Anm. 45). Demnach ist anzunehmen, daß die Platte kurz nach den Kapitellen des Enrigus von 1166 entstanden ist (ähnlich eingeschätzt wird die Datierung auch von SALMI 1925-26 S. 490-491; SALMI 1928-29 S. 94 Anm. 28; gegen Ende des 12. Jahrhunderts wird das Relief von BIEHL 1926 S. 70; VILLA GUINIGI 1968 S. 81; MILONE 1992 14 S. 142 datiert).

### **Bibliographie**

LAMI 1754 XVI S. 1345; STIAVELLI 1905 S. 96-97; SALMI 1925-26 S. 489-490; BIEHL 1926 S. 70; SALMI 1928-29 S. 94 Anm. 28; CRICHTON 1954 S. 102; VILLA GUINIGI 1968 S. 83; GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 202 Anm. 216; BELLI BARSALI 1988 S. 191-192; MILONE 1989-90 S. 651-652; TIGLER 1990 S. 126, 129, S. 132 Anm. 6; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 134; MILONE 1992 14 *passim*; MORETTI 1992 S. 43.

**Kat.-Nr. 12**

**LUCCA**  
**Palazzo Mazzarosa**  
**erratischer Türsturz**

### **Standort**

Lucca, Palazzo Mazzarosa, Hof

### **Struktur**

Der Türsturz - heute von jeglichen architektonischen Strukturen losgelöst - wurde aus einem Monolithen geschaffen.

### **Maße**

Steinblock: 78 x 314 x 20 cm  
Figurenspiegel: 64 x 251 cm

### **Material**

Weißer Marmor

### **Zustand**

Der Architrav ist mit einer dicken Schicht Staub bedeckt. Zwei der großen, vier der kleinen Figuren sind ohne Kopf. Die rechte Hand, die Lanze und die Spitze des rechten Flügels des Engels, der Palmzweig des fünften vordergründigen Apostels von links, die Hände und der Palmzweig Christi sowie ein Ohr des Esels sind abgeschlagen. Die untere Rahmenleiste ist an einigen Stellen abgebrockelt.

### **Standort- und Funktionsveränderungen**

August Schmarsow berichtete im Jahre 1890, daß der

Türsturz "neuerdings" im Stadtpalast Mazzarosa aufgestellt worden war (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 44); davor befand er sich in der Villa Mazzarosa in Segromigno (vgl. MAZZAROSA 1843 S. 164; KOBLER 1968 S. 162 Anm. 18). Wie er dorthin gelangte ist unbekannt.

Aufgrund der Annahme, die Darstellung des Erzengels sei auf die Widmung der Kirche zurückzuführen, an der sich der Architrav befand, hat man die heute nicht mehr existierende Kirche von Sant'Angelo in Campo bei Lucca als Herkunftsort des Stückes vermutet (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 44; KOBLER 1968 S. 162 Anm. 18; BELLI BARSALI 1988 S. 163). Aufgrund der Tatsache, daß es sich beim Erzengel um Michael handelt, ist auch die Hypothese aufgestellt worden, der Architrav könnte aus San Michele in Lucca stammen, wo sich noch heute ein stilistisch verwandter Türsturz an einem Seitenportal befindet (vgl. TIGLER 1987-88 S. 326; MILONE 1989-90 S. 371).

### **Motive und Inschriften**

Die Darstellung auf dem Architrav fängt links mit dem Erzengel Michael an, der mit geöffneten Flügeln über einem Drachen steht. In seiner rechten Hand hielt er einst eine Lanze, die im Drachenmaul steckte. In seiner Linken ist noch eine Kreuzscheibe mit

zwei Querbalken zu sehen. Am Haaransatz ist die Stirn des Erzengels durch eine Blume geschmückt. Es folgt der Einzug Christi in Jerusalem (Mt 21,1-11; Mk 11,1-11; Lk 19,28-38; Joh 12,12-18; NikEv I,3-4) mit der Prozession der zwölf Jünger. Vier von ihnen stehen im Hintergrund frontal zum Betrachter. Die Apostel im Vordergrund sind nach rechts gerichtet, mit Ausnahme des zweiten von links, der seinen Kopf nach hinten dreht, und des fünften, der mit seinem ganzen Körper nach links gewandt ist. Fünf Apostel tragen Palmzweige, zwei halten jeweils ein Buch in ihren Händen, einer ein geschlossenes Gefäß. Sechs Jünger und der Erzengel weisen leicht geöffnete Münder auf. Petrus erkennt man an den Schlüsseln, die an einem Band von seiner Hand hängen. Der dritte vordergründige Apostel von rechts trägt ein Obergewand mit Blumen. An der Spitze dieser Personenfolge ist Christus auf einem Esel zu erkennen, ursprünglich wahrscheinlich auch mit einem Palmzweig in der Hand. Der Esel legt seine Füße auf Gewänder, die kleine Menschengestalten oder Kinder auf den Bogen legen (NikEv I,3). Rechter Abschluß der Szene bildet ein Baum, auf dessen Zweigen drei Menschen sitzen (vgl. die Begegnung Christi mit Zachäus Lk 19,1-10).

Unter der Figur des Petrus auf der unteren Rahmenleiste fängt eine Inschrift an, die sich bis unter den Esel erstreckt. Sie lautet:

*HOC OP[US PERE]GIT MAGISTER BIDUINUS*  
(Dieses Werk errichtete *Magister* Biduinus.)

### **Zuschreibung und Datierung**

Durch die Inschrift auf der unteren Rahmenleiste kann der Architrav Biduinus zugeschrieben werden. Der Name dieses Künstlers erscheint auch auf dem Seitenarchitrav von San Salvatore in Lucca (Kat.-Nr. 15 b), auf einem Sarkophag im Pisaner Camposanto (Kat.-Nr.17) und auf dem Hauptportalarchitrav von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo (Kat.-Nr. 29 a).

Dem Architrav von San Casciano und demjenigen aus San Leonardo al Frigido (Kat.-Nr. 16 b), heute in New York, welcher auch Biduinus zuzuschreiben ist, steht der Türsturz in der Sammlung Mazzarosa ikonographisch sehr nah, denn auf allen drei Werken ist der Einzug Christi in Jerusalem nach einem ähnlichen Schema dargestellt worden (zu den Variationen vgl. Textabschnitt IV. 2. a.). Die Figuren auf dem Türsturz im Palazzo Mazzarosa zeichnen sich im Vergleich mit denjenigen der anderen beiden Architrave durch eine Brechung der strengen Achsen

aus, aufgrund derer die Apostel in Santi Ippolito e Cassiano und in San Leonardo sehr gerade stehen und steif wirken. Wie in San Casciano a Settimo werden die Apostel auch auf dem hier zu erörternden Türsturz schreitend dargestellt. Der Winkel zwischen den Beinen variiert jedoch auf diesem Werk von Figur zu Figur. Auch derjenige zwischen Oberkörper und Beinen sowie zwischen Kopf und Oberkörper ist nicht immer der gleiche. Darüber hinaus liegen die Figurengewänder des Mazzarosa-Türsturzes auf den Körpern eng an, deren Formen unter dem Stoff ablesbar sind. Die Architrave von Santi Ippolito e Cassiano und San Leonardo zeigen hingegen schwere Stoffe, die sich nur geringfügig über den Gliedern wölben.

Da man nur über ein datiertes Werk von Biduinus verfügt, den Türsturz in San Casciano a Settimo mit der Jahreszahl 1180 (Kat.-Nr. 29 a), ist es schwer, die Werke dieses Künstlers in eine feste Chronologie zu setzen und den Architrav der Sammlung Mazzarosa darin einzuordnen (vgl. auch Textabschnitt IV. 1. c.). Den Grad der Bewegungsfreiheit berücksichtigend, erscheinen die Figuren auf dem Türsturz aus San Leonardo am steifsten, diejenigen des Mazzarosa-Architravs am bewegtesten, während das Werk in San Casciano eine Mittelstellung einnimmt. Ob der Architrav der Sammlung Mazzarosa am Ende einer stilistischen Entwicklung des Biduinus von einem zeichnerischen starren Duktus zu einer bewegungsfreudigeren Handschrift stand, wie in der neueren Forschung angenommen wird (vgl. MILONE 1989-90 S. 286-287; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 165), und nicht den Anfang eines umgekehrt verlaufenden Werdegangs des Künstlers darstellt, kann vermutet, jedoch nicht bewiesen werden.

### **Bibliographie**

MAZZAROSA 1843 S. 164; SCHMARSOW 1890 S. 44-45; MERZARIO 1893 I S. 197; BIEHL 1910 S. 15; SALMI 1928-29 S. 25; MELI 1938 S. 8; GÓMEZ-MORENO 1964-65 S. 355; DBI X S. 366; HEIMANN 1968 S. 86; KOBLEK 1968 S. 162 Anm. 18; BORG 1969 S. 33; SWARZENSKI 1970 S. 185; SANPAOLESI 1975 S. 300; GIORGI 1976 S. 19; SHEPPARD 1976 S. 189; BARACCHINI U. A. 1978 S. 20; BARACCHINI U. A. 1982 S. 298, 300; TIGLER 1987-88 S. 325-326; BELLI BARSALI 1988 S. 163; MILONE 1989-90 *passim*, insbes. S. 362-372; TIGLER 1990 S. 129; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 161-164; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 117.

Kat.-Nr. 13

**LUCCA**  
**Palazzo Mazzarosa**  
**Plattenfragmente**

- a) Magier mit Krone
- b) Magier mit unbedecktem Bein
- c) Bethlehemischer Kindermord
- d) Lämmer am Trog
- e) Jagdszene

**Standort**

Lucca, Palazzo Mazzarosa, Innenhof

**Struktur**

Bei allen hier zu erörternden Plastiken handelt es sich um fragmentarische Reste von einzelnen Platten, die

heute an den Wänden des Innenhofs hängen.

Die mit a), b) und c) gekennzeichneten Platten bestanden ursprünglich aus einem Spiegel, die anderen beiden aus zwei.

**Maße**

- a), b) nicht ermittelbar
- c) 46 x 73 x 12 cm
- d) 68 x 76 x 13 cm
- e) 38 x 71 x 10 cm

**Material**

- a) - e) Sandstein

**Zustand**

a) Beide Stücke, die das Fragment mit dem Magier mit Krone bilden, sind unterschiedlicher Breite. Das obere stellt circa vier Fünftel der ursprünglichen Breite dar, das untere repräsentiert das Zentrum der Platte. Die untere Partie des Reliefs fehlt hingegen gänzlich.

b) Das Fragment des zweiten Magiers stellt die untere Hälfte der gesamten Platte dar. Unten und rechts ist noch ein Teil des Rahmens zu sehen.

c) Der Platte mit dem bethlehemitischen Kindermord fehlen die obere Hälfte und der linke Rand.

d) Der obere Figurenspiegel ist nur bis etwa zur halben Höhe erhalten. Im unteren Spiegel sind zwei Lämmerbeine und einer der Trogträger abgebrochen. Auch der Sockel unter dem rechten Lamm ist zum Teil abgebröckelt.

e) Sehr wahrscheinlich zeigte die Platte einst einen weiteren Spiegel über der noch erhaltenen Jagdszene. Der noch vorhandene Rahmen zeigt, daß die Breite der Platte noch die ursprüngliche ist. Beim Schwein sind zwei Beine abgebrochen. Die Maulpartie des

linken Hundes sowie große Teile des rechten sind ebenfalls beschädigt.

**Standorts- und Funktionsveränderungen**

Über die Herkunft dieser wenig publizierten Plastiken ist nichts bekannt. Angesichts der Tatsache, daß es sich um Platten handelt, kann wohl angenommen werden, daß es sich dabei um Teile einer Kanzel oder von Chorschranken handelt.

Die stilistische Zusammengehörigkeit der Platten (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*) könnte dafür sprechen, daß alle Plattenfragmente zu einem Ensemble gehörten. Andererseits unterscheiden sich die Platten mit den Lämmern und mit der Jagdszene thematisch und strukturell von den anderen drei, weil sie keine biblischen Episoden darstellen und in zwei Spiegel geteilt sind. Es könnte also auch sein, daß die Platten aus zwei unterschiedlichen Anlagen stammen.

**Motive und Inschriften**

a) Unter einem verzierten Flachbogen reitet ein Geckröner nach links. Mit einer Hand hält er die Zügel. Die andere hat er erhoben und dabei den Zeigefinger ausgestreckt. Das Gesicht ist dem Betrachter frontal zugewandt.

b) Auf einem Pferd, das nach links schreitet, sitzt eine Gestalt, die die Zügel festhält. Sie trägt ein Gewand, das das Bein zum Teil freiläßt.

a), b) Diese beiden ersten Plattenfragmente, jeweils mit dem Motiv eines Reitenden, sind als die Darstellung von zwei der Heiligen Drei Könige während des Ritts nach Jerusalem zu Herodes (Mt 2,1; PrJak 21,1; PsMt 16,1 - vgl. auch den Türsturz von Sant'Andrea in Pistoia - Kat.-Nr. 27 a) oder der Weiterreise nach Bethlehem (Mt 2,9; PrJak 21,3; PsMt 16,2) zu erkennen.

c) Herodes thront in der Mitte der Szene. Er hat einen langen Bart und trägt ein langes Gewand. Links von ihm ist ein Mann mit Dolch im Begriff, ein Kind zu erstechen, um somit dem Befehl des bethlehemitischen Kindermordes (Mt 2,16; PrJak 22,1) nachzukommen. Rechts von Herodes steht eine Frau mit einem Kind auf dem Arm und einem, das zu ihr hochschaut und sie mit einer Hand berührt.

d) Im oberen Spiegel erscheinen die Unterkörper dreier Figuren mit mittellangen Gewändern. Zwischen der linken und der mittleren Figur ist ein nicht weiter deutbares Gebilde zu sehen, zwischen der

mittleren und der rechten Figur sitzt ein Hund. Im unteren Spiegel stehen sich zwei Lämmer auf Sockeln gegenüber und fressen oder trinken aus einem erhöhten Trog.

e) Von zwei dünnen Gewächsen eingerahmt, nimmt ein Schwein mit Rückenborste eine große Partie der Szene ein. Es wird von einem Hund gebissen und ein Speer hat es an der Seite getroffen. Rechts von ihm hält ein Mann mit Pelz einen zweiten Hund fest.

### Zuschreibung und Datierung

Alle hier zu erörternden Plastiken zeigen stilistische Merkmale, die sie miteinander verbinden und die für die Annahme einer Werkstatt als Urheber der Werke sprechen.

Die Reliefs mit den Heiligen Königen zu Pferde ähneln sich nicht nur motivisch, sondern auch in der Gestaltung der Pferdemenen in leicht gewellten breiten Strähnen mit innerer Unterteilung, der Sättel mit feinen gezackten Streifen, der Zierbänder aus zwei Knopfreiheiten, der breiten Ärmelborten an den Handgelenken beider Magier.

Auf der Platte mit dem Kindermord findet sich die eben beschriebene Behandlung der Pferdemenen in den Haaren der Frau und im Bart von Herodes wieder. Auch die Gewänder der Heiligen Drei Könige und diejenige der Figuren des Kindermordes weisen Gemeinsamkeiten auf. Sie sind auf allen drei Reliefs durch feine, konzentrische und nur leicht unregelmäßige Falten (vgl. die Umhänge der Magier und den Stoff auf der Brust des Soldaten und der Kinder) sowie durch bewegte, sich überschneidende, vertikale Furchen charakterisiert (vgl. das Untergewand des Magiers mit der Krone sowie der Frau und des rechten stehenden Kindes). Das Obergewand des Herodes zeigt in seiner Partie über dem Bauch ferner die

knopfartige Struktur wie die Sättel der Könige. Sein spitzer unterer Abschluß endet in einem kleinen Knauf wie der Gewandzipfel es auch tut, der aus dem rechten Arm des Magiers mit Krone herunterhängt.

Das Plattenfragment mit der Jagdszene verbindet die Physiognomie des Mannes im Fell mit dem Soldaten des Kindermordes. Beide Gesichter sind breit und besitzen eine kleine Nase sowie einen dicht darunterliegenden Mund. Die Augen sind tief eingesetzt, weisen gebohrte Iriden auf und werden oben durch deutlich gezeichnete, halbrunde Brauen eingerahmt. Das Fell des Mannes der Jagdszene ist schließlich genauso gestaltet wie dasjenige der Lämmer auf der anderen Platte: Die einzelnen, großen Strähnen sind in ihrer Form mit leicht gebogenen Spitzen genau gezeichnet; innerhalb jeder Strähne sind dann parallele Striche vorhanden.

Die Datierung, die für diese Reliefs mit Ende des 12./Anfang des 13. Jahrhunderts bereits vorgeschlagen wurde (vgl. MILONE 1989-90 S. 645), gibt die richtige Orientierung für eine zeitliche Einordnung der Plattenfragmente. Sicherlich handelt es sich dabei um eine Werkstatt, die die ehemalige Pisaner Domkanzel von Guilielmus (Kat.-Nr. 5) kannte und daraus das Motiv des Königs mit dem freien Bein entnahm. Dies muß aber nur eine Reminiszenz aus einem späteren Blickpunkt gewesen sein, aus dem auch die Werke von Biduinus mit Tierdarstellungen (Kat.-Nr. 29 e) zu überblicken waren.

### Bibliographie

SCHMARSOW 1890 S. 44 Anm. 2; BIEHL 1926 S. 78, S. 117 Anm. 10; SALMI 1928-29 S. 95 Anm. 41, S. 118 Anm. 31; RAGGHIANI 1960 S. 61; BELLI BARSALI 1988 S. 163; MILONE 1989-90 S. 643-647; RAGGHIANI 1990 S. 236-237.

**Kat.-Nr. 14**

**LUCCA**  
**San Frediano**  
**Brunnen**

### Standort

Lucca, San Frediano, zweites Joch des äußeren rechten Nebenschiffs

### Struktur

Der Brunnen besteht aus einem Becken mit kreisförmigem Grundriß und einem Einsatz, der seinerseits über einer Stütze eine Schale mit einem von sechs Säulchen getragenen, kuppelartigen Deckel aufweist.

Die Basis des Hauptbeckens besteht aus sechs Segmenten, das Becken selbst aus fünf im Kreis aufgestellten Brüstungsplatten.

Die Stütze des Einsatzes setzt sich aus einem mit

glatter Oberfläche belassenen Sockel, einer gewellten Säule und einem Ring mit Figuren zusammen. Die Säulchen über der Schale sind - einschließlich Kapitelle und Abakusplatten - jeweils aus einem Steinblock geschaffen worden, während ihre Basen dem Steinblock der Schale gehören. Die zwei übereinanderliegenden Kuppelregister sind jeweils aus einem Steinblock entstanden. Aus demselben Steinblock wie die obere Kuppelstufe mit Figuren ist auch der glatte Kegelstumpf, der den Brunnen oben abschließt.

**Maße**

Gesamthöhe: 337 cm  
 Höhe der Brüstungsplatten: 82 cm  
 Höhe des Sockels: 30 cm  
 Äußerer Durchmesser des Hauptbeckens: ca. 250 cm  
 Höhe der Säule (einschl. Basis und Krönung): 128 cm  
 Höhe der Schale des Einsatzes: 53 cm  
 Höhe der Säulen zwischen Schale und Kuppel: 41 cm  
 Höhe der Kuppel: 115 cm  
 (vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 Anhang 1)

**Material**

weißer Marmor mit gelbem Stich

**Zustand**

Außer den Zusammenfügungen der verschiedenen Stücke ist auf dem Hauptbecken ein weiterer Riß bei der Darstellung des Gottvaters festzustellen, der Mose die Gesetzestafeln übergibt.

Das gesamte Hauptbecken ist von den Berührungen der Besucher stark abgenutzt, einige einzelne Teile sind abgebrochen (vgl. die Nasen fast aller Figuren, einen Arm und ein Bein des Affen bei der Tochter Pharaos, den Kopf des Mose mit der ausstülpigen Hand sowie denjenigen der ersten Figur links von den Arkaden).

Auf dem Träger des Einsatzes beschränken sich die Beschädigungen auf kleine Absprünge. Die henkelartigen Partien seitlich der Köpfe der Säulenkrönung sind zum Teil abgefallen. Die auf der Schale angebrachten Wasserspender weisen abgebrochene Teile an den Enden der herauskommenden Wasserleitungen auf.

Auf dem kuppelartigen Aufsatz sind alle Figurenköpfe mit einziger Ausnahme des Januars abgeschlagen. Beim unteren Figurenzug sind auch bei einigen anderen hervortretenden Teilen Schäden festzustellen. Der Kegelstumpf weist eine spätere Ergänzung auf.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Erst seit 1952 (vgl. ARRIGHI 1962 S. 17; ZUCCONI 1962 S. 39; NICOLAI 1980 S. 74; SILVA 1985 S. 56 Anm. 142) ist der Brunnen von San Frediano wieder in der jetzigen Form und an seinem heutigen Standort zu sehen. Im 18. Jahrhundert war der gesamte Einsatz durch eine Säule mit einer Statue von Johannes d. T. ersetzt worden (vgl. SILVA 1985 Abb. 68). Das entfernte Stück war in die Villa Mansi Orsetti in Sciliviano und dann im Jahre 1894 ins Museo Nazionale Il Bargello in Florenz gelangt (vgl. CAMPETTI 1926-27 S. 333; MELI 1938 S. 15). Dank Zeichnungen aus der Biblioteca Statale in Lucca (veröffentlicht bei CAMPETTI 1926-27 S. 340, davor schon dem Lucchesser Maler Luigi Norfini bekannt - vgl. ARRIGHI 1962 *passim*), die den Zustand des Brunnens vor dem Ab-

bau des Einsatzes bezeugen, wurde das Museumsstück identifiziert und nach Erledigung langer bürokratischer Formalitäten mit dem Rest des Werkes in San Frediano zusammengeführt. Es ist behauptet worden, daß ein letzter oberer Abschluß in Form eines Metallkreuzes oder einer Darstellung Johannes d. T. fehle (vgl. DECKER 1958 S. 302; ARRIGHI 1962 S. 19). Falsch ist die Behauptung August Schmarsows, das untere Becken sei von Santa Reparata zu San Frediano im Jahre 1803 übertragen worden (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 32). Diese Nachricht bezieht sich auf das Taufrecht von San Frediano und nicht auf den Brunnen. Diese Verwechslung wurde dadurch begünstigt, daß der Brunnen lange Zeit für ein Taufbecken gehalten wurde.

Die Tauffunktion des Brunnens wurde in der älteren Forschung immer wieder bekräftigt (vgl. RIDOLFI 1899 S. 131; CAMPETTI 1926-27 *passim*; PUDELKO 1932 S. 15; ARRIGHI 1958 *passim*), obwohl man den Einsatz mit seinen Wasserausflüssen kannte. Georg Pudelko sah im Brunnen eins der ersten Beispiele eines Beckens für Infusionstaufe, wobei die Schale des Einsatzes als Aufbewahrungsort des geweihten Wassers gedient haben soll (vgl. PUDELKO 1932 S. 15). Schon Isa Belli hatte jedoch Zweifel an der Tauffunktion des Beckens angemeldet und vorgeschlagen, es handele sich dabei um einen Brunnen (vgl. BELLI 1950 S. 7). Susanne Heydasch-Lehmann hat schließlich einen systematischen Vergleich mit zeitgenössischen Taufbecken sowie mit öffentlichen und klösterlichen Brunnen durchgeführt und ist aufgrund der formalen Ähnlichkeiten zu dem Schluß gekommen, daß es sich beim Brunnen von San Frediano um einen Klosterbrunnen handele (vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 70-74).

Verbunden mit der Frage nach der Funktion ist auch diejenige nach dem ursprünglichen Standort des Brunnens, der als solcher und nicht als Taufbecken schwerlich seinen Platz im Inneren der Kirche gehabt haben dürfte.

Grabungen des Jahres 1950 haben festgestellt, daß der heutige Standort des Brunnens außerhalb des im 12. Jahrhunderts existierenden, dreischiffigen Baus lag (vgl. BELLI 1950 S. 7, Plan nach S. 8; ZUCCONI 1962 S. 39; SILVA 1979 S. 4). Die funktionsfähige Wasserleitung, die zuvor unter dem Brunnen gefunden und als Beweis der Ursprünglichkeit des Standorts benutzt worden war (vgl. CAMPETTI 1926-27 S. 333), muß also bei der Umstellung des Kunstwerks gelegt worden sein.

Als ursprünglicher Standort des Brunnens sind der Kreuzgang (vgl. BELLI 1950 S. 7; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 73) und der Vorplatz von San Frediano (vgl. SILVA 1985 S. 54-55) vorgeschlagen worden. Bei der letztgenannten Hypothese wird eine Parallele zum Kantharus von Sankt Peter in Rom gesehen. Für den Kreuzgang als Aufstellungsort des Brunnens spricht jedoch das Testament von Lorenzo

Trenta aus dem Jahre 1439 (Archivio di Stato Lucca, San Frediano, Nr.7 f.30), in dem ein *lavatorium* aus Marmor im Kreuzgang erwähnt wird. Auf das Dokument wurde zunächst von Isa Belli aufmerksam gemacht (vgl. BELLI 1950 S. 7).

### Motive und Inschriften

#### Brüstung des Hauptbeckens

Auf dem Hauptbecken erkennt man einen zusammenhängenden erzählerischen Zyklus. Darüber hinaus sind dort Figuren unter Blendbögen zu sehen, welche dieser Erzählung nicht anzugehören scheinen.

Im Zyklus erkennt man verschiedene Gruppen von Figuren, die einzelne Szenen aus der Mosesgeschichte schildern. Eine Frau, die sich in die Haare greift, ein Bärtiger mit Stock und auf einen Arm gestütztem Kopf sowie ein schreitender Mann mit erhobener Hand und ebenfalls langem Bart stehen am Anfang des Zyklus. Es folgt die Übergabe des Mosesknaben an die Tochter des Pharaos (2 Mo 2,10): Eine weibliche Gestalt trägt Mose auf einer Schulter und bringt ihn zur Tochter des Pharaos, auf einem Thron in Begleitung einer Dienerin dargestellt. Die das Kind herantragende Frau hält einen Krug in der Hand, auf dem ein großer Vogel steht. Darunter sitzt ein Affe mit angewinkelten Beinen und einer Hand am Mund. Eine weitere Gestalt - allerdings auf der nächsten Brüstungsplatte - wohnt dem Ereignis bei. In diesem halb nackten Mann könnte man einen Sklaven der Prinzessin sehen.

Die nächste Darstellungseinheit entspricht dem Wunder von der Verwandlung des Stabes in eine Schlange (2 Mo 4,3-4), bei welchem Mose einen großen Drachen am Schwanz festhält. Die Anwesenheit Gottes ist versinnbildlicht durch einen Kopf mit großem Kreuznimbus über einem Baum. Adelheid Heilmann sieht in der Zusammenstellung des Gottvaters mit dem Baum das Sinnbild des Wunders des brennenden Dornbusches (2 Mo 3,1-4 - vgl. HEIMANN 1978 S. 12). Das Wunder von der aussätzigen Hand (2 Mo 4,6-7) setzt den Zyklus fort. Auf einem freigelegten Arm des Mose sind die Zeichen des Aussatzes in Form von großen Beulen zu erkennen. Ein Baum trennt Mose von Gott, der diesmal als ganze Figur erscheint. Die Szene der aussätzigen Hand ist unerklärlicherweise auch als neutestamentliche Episode, nämlich als eine von Christus vollzogene Heilung eines Leprakranken gedeutet worden (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 34).

Die gesamte dritte Brüstungsplatte ist von einer Reitszene besetzt. Mehrere Reiter sind mit ihren Pferden über einem Wasserstrom dargestellt. Sie tragen alle Kettenpanzer mit Ausnahme der zentralen Figur im Vordergrund, die eine Krone und ein langes Gewand trägt. In den Wasserwogen schwimmen Fische. Das erste Pferd links steht auf einem im Wasser liegenden nackten Mann. In diesen Reitern und Soldaten kann man das Heer des Pharaos (dieser mit

Krone und Gewand) erkennen, das bei der Verfolgung des Volks Israel von den Wasserwogen des Roten Meers überrascht wird (2 Mo 14,27 - vgl. dazu Textabschnitt V. 2. c).

Auf der letzten Brüstungsplatte des Mosezyklus befindet sich schließlich die Übergabe der Gesetzestafeln (2 Mo 31,18). Die Büste Gottes mit einer Tafel in der Hand überragt in einem sehr großen Kreis die Szene, flankiert von zwei Erzengeln, der linke mit Lanze und Drachen als Michael zu erkennen, der rechte mit Lanze und Kreuzscheibe. Mose empfängt kniend das Gesetz mit verhüllten Händen. Rechts von dieser Darstellung erscheint noch einmal Mose, auf einem Thron sitzend und mit der Tafel im Schoß.

Sieben Spitzbogen mit ebensovielen darunter gestellten Figuren befinden sich auf beiden übrigen Brüstungsplatten. Eine achte Figur befindet sich links außerhalb der Bogenarchitektur. Sie ist nach links gewandt und hält ihr Gewand mit beiden Händen vor dem Bauch. Zur Linken dieser Figur trifft man auf eine weitere, die frontal zum Betrachter steht. Ihr Gewand ist nach demselben Schema konzipiert wie bei der erstbeschriebenen Gestalt: langärmelig und bis zu den Knöcheln reichend sowie von einer Schärpe verziert, die vor dem Hals in Schüsselfalten herunterhängt und vorne von einer Hand der Figur festgehalten wird. Unter dem nächsten Bogen schreitet ein bärtiger Mann nach rechts, wobei sein Gesicht nach links gewandt ist. Sein Oberkörper und eins seiner Beine werden nicht vom Gewand bedeckt, das um seine Hüfte und auf seinen Rücken gelegt ist. Die Figurenfolge setzt sich nach rechts mit einer Frau fort, die sich mit einem Ellenbogen auf eine Konsole stützt, die aus dem Hintergrund herausragt. Sie hält ihre Hände zusammen und ist leicht nach links gewandt. Die nächste Figur, diejenige eines bartlosen Mannes mit knielangem Gewand, steht frontal zum Betrachter und trägt ein Lamm über den Schultern. Weiter rechts erscheint ein Bärtiger, der seinen Körper im Dreiviertelprofil nach rechts, seinen Kopf allerdings nach links wendet und einen Teil seines Gewands vorne festhält. Rechts davon befindet sich in frontaler Ansicht eine Gestalt mit weiblichen Zügen. Sie greift mit ihrer Linken zur nächsten Säule. Die letzte Figur unter den Arkaden ist ein bärtiger Mann, der einen Hasen an den Hinterpfoten vor sich herunterhängen läßt. Über seiner linken Schulter erscheint eine nackte Gestalt im Flachrelief. Sie erhebt eine Hand zum Ohr des Mannes.

Diese Arkadenfiguren sind bis jetzt unterschiedlich gedeutet worden. Der Mann mit dem Lamm wird in der Regel als der Gute Hirte (Joh 10,11) angesehen (vgl. RIDOLFI 1899 S. 131; MELI 1938 S. 14; PUCINELLI 1950 S. 15; SILVA 1973 S. 89; SILVA 1985 S. 58). In den anderen Figuren möchte man Propheten und Sybillen erkennen (vgl. SALMI 1928-29 S. 88; MELI 1938 S. 14; PUCINELLI 1950 S. 15). Die Zahl der Figuren hat manche dazu verleitet, in den

sieben Gestalten die Wochentage zu sehen, wobei der Gute Hirte den Sonntag darstellen sollte (vgl. CAMPETTI 1926-27 S. 339). Ausgehend vom Mann mit dem Hasen, als Symbol der Furcht vor Gott gedeutet, ist außerdem die Theorie entwickelt worden, die Figuren unter den Arkaden seien die Darstellungen der sieben Gaben Gottes. Der Gute Hirte bilde eine Versinnbildlichung der Stärke, die Figur unter dem zweiten Bogen, der als Philosoph zu erkennen sei, diejenige des Intellekts. Die Gestalt unter dem dritten Bogen, angeblich in denkender Pose, stelle den Rat dar. Die anderen Gaben (Weisheit, Wissenschaft und Pietät) könne man nicht eindeutig zuordnen, seien aber von den übrigen Figuren verkörpert (vgl. SILVA 1973 S. 88-89; SILVA 1985 S. 58-59). Vgl. dazu auch Textabschnitt V. 2. b.

Auf dem oberen Rand der linken Brüstungsplatte mit den Arkadenfiguren ist eine von den Berührungen der Besucher sehr abgenutzte Inschrift zu lesen:  
 + *ME [F]ECIT ROBERTUS MAGIST(ER) IN A(RT)E P(ER)ITUS*  
 (Mich hat der in der Kunst erfahrene Meister Robertus geschaffen.)

#### Säule und Säulenkrönung

Zwischen den Wellen der Einsatzsäule befinden sich ein Putto und ein Mischwesen mit Menschenkopf und Flügeln. Sie scheinen eine Gegenüberstellung zweier Gegensätze (vielleicht des Guten und des Bösen) zu bezwecken.

Der Ring zwischen der Säule und dem Aufsatz ist mit acht menschlichen und tierischen Köpfen geschmückt, die durch henkelartige Teile an den Seiten charakterisiert sind. Beginnend an der entsprechenden Stelle, an der auf der Brüstung der Mosezyklus anfängt, und nach rechts fortfahrend, ist ein Löwenkopf mit lockiger Mähne festzustellen, gefolgt von einem bärtigen Menschenkopf. Es schließt sich ein weiterer Löwenkopf an, diesmal mit gewellter Mähne. Das nächste Gesicht ist bartlos und zeigt weiche Züge, die Haare scheinen nach hinten geführt und dort gebunden zu sein, so daß der Eindruck eines weiblichen Gesichts hervorgerufen wird. Es folgt ein breiter hundeähnlicher Kopf, dann wieder ein menschliches Gesicht. Dieses ist schmal und wird an den Seiten und unten von feingliedrigen Blättern umgeben. Danach befindet sich erneut ein Mann mit Vollbart aus kleinen Locken und mit langem glattem Schnurrbart. Die Reihe wird von einem bartlosen Kopf mit großen Locken abgeschlossen.

#### Schale des Einsatzes

Auf dem glatten Becken des Aufsatzes ragen in regelmäßigen Abständen zwölf kleine Wasserleitungen heraus. Ihre Öffnungen korrespondieren mit den Mündern einiger Menschen- und Tierköpfe sowie von Phantasiegebilden, die an jenen Stellen herausgearbeitet worden sind. Über dem ersten erwähnten

Löwenkopf der Säulenkrönung befindet sich auf der Schale des Einsatzes ein schmaler Tierkopf mit spitzen, langen Hörnern. Rechts folgt ihm ein Löwenkopf mit breit angelegter Mähne. Der nächste Kopf ist dem eines Löwen ebenfalls ähnlich, seine Mähne geht wie in Flammenstrahlen nach oben. Weiter rechts ist dann die Zusammensetzung eines menschlichen Gesichts in der Frontalansicht mit zwei Profilen zu sehen, wobei nur zwei Augen vorhanden sind. Der folgende Kopf weist ebenfalls Flammenhaare auf, die feinen Gesichtszüge deuten in diesem Fall auf ein menschliches Gesicht hin. Die Reihe setzt sich mit vier Löwenköpfen im Profil fort, welche im Kreis ineinander beißen. Der siebte Kopf stellte einst wohl einen bärtigen Mann dar. Die fehlende untere Kopfpforte läßt den Bart nur in Ansätzen sehen. Das nächste Gebilde ist stark beschädigt, Reste von halbkreisförmigen Hörnern lassen jedoch einen Widderkopf vermuten. Es erscheint dann ein Löwe, gefolgt von einer affenähnlichen Fratze. Schließlich sind ein kleiner menschlicher Kopf und ein schmaler Tierkopf mit rundlichen Ohren und Haarkamm festzustellen. Zu den möglichen Deutungen dieser Darstellungen vgl. Textabschnitt V. 2. a.

#### Kuppel

Auf dem unteren kuppelartigen Aufsatz befinden sich zwölf Gestalten, die man als an den Feldarbeiten inspirierten Monatsdarstellungen interpretieren kann. Die Reihenfolge verläuft im Uhrzeigersinn. Einer doppelköpfigen Januarfigur, die auf einem Podest sitzt, folgt der Februar in schreitender Pose. Diese Figur hält einen Gegenstand in der Hand, der jedoch nicht mehr eindeutig erkennbar ist. Trotz der fehlenden Hand und des fehlenden Fußes, die im Mittelpunkt der Aktion stehen, kann man noch feststellen, daß der März in der Pose des Dornausziehers dargestellt ist. Die folgende Figur des Aprils ist unvollständig. Sein Gewand ist bis zur Kniehöhe hochgezogen, seine Armhaltung läßt vermuten, daß die Figur einst etwas vor sich trug, vielleicht den üblichen Blumenstrauß. Der Mai ist mit erhobenem Arm zu Pferde dargestellt, ursprünglich vielleicht als Jäger mit Raubvogel zu sehen. Der Juni und der Juli stehen sich gegenüber. Der erste hält ein Bündel Getreide und schneidet es mit einer Sichel durch, der Juli ist im Begriff einen Dreschflegel herunterzuschlagen. Der August ist wiederum zu Pferde dargestellt. Ein Baum mit großen Kelchblüten, der sich in einem Bogen oberhalb der Gestalt erstreckt, rahmt sie links und oben ein. Der September steht mit hochgezogenem Gewand in einem Becken, das mit als Weintrauben zu deutender Materie gefüllt wird. Der gepresste Saft läuft links in ein Gefäß hinein. Die Figur des Oktobers steht einem Baum gegenüber und scheint ihn zu pflöpfen. Der November läßt zwei Ochsen einen Pflug ziehen. Über ihnen stehen zwei Putten. Der linke ist dem Dezember zugewandt, der

ein Schwein schlachtet.

Auf dem oberen Kuppelregister stehen die zwölf Apostel. Ihre Attribute variieren: Bücher, Schriftrollen, Gefäße. Petrus (über der Darstellung des Novembers) ist durch Schlüssel erkenntlich gemacht.

### Zuschreibung und Datierung

Eine Untersuchung des Brunnens von San Frediano im Hinblick auf eine eventuelle Händescheidung ergibt eine Einteilung der Reliefs in drei Gruppen: 1. die Arkadenfiguren, 2. die Figuren der Einsatzkuppel, 3. die Geschichte Moses.

Die Arkadenfiguren sind durch große Köpfe, dicke Füße und unstabile Posen charakterisiert und laut der Inschrift auf dem oberen Rand einer der Platten einem Bildhauer Namens Robertus zuzuschreiben.

Die Figuren auf der Kuppel des Einsatzes können dem Oeuvre von Biduinus zugerechnet werden. Im einzelnen erkennt man bei den Monatsdarstellungen die gleiche Schrittpose wie auf den Türstürzen dieses Künstlers. Die Faltenführung nimmt eine Zwischenstellung zwischen San Casciano (Kat.-Nr. 29 a) und dem Türsturz in der Sammlung Mazzarosa in Lucca (Kat.-Nr. 12) ein, denn bei einigen Figuren sind die Gewänder in regelmäßige, eng aneinandergelegte, statische Falten gegliedert - wie in San Casciano -, bei anderen sind sie hingegen in Hüfthöhe kreisförmig angelegt oder über den Beinen wie vom Wind nach hinten bewegt, Maßnahmen, die - wie auf dem Architrav in der Sammlung Mazzarosa - mehr Bewegung in die Komposition bringen (zu solcher Zuschreibung vgl. auch VENTURI 1904 III S. 952; TOESCA 1965 S. 840; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 165).

Beim Mosezyklus war ein dritter Künstler am Werke. Bei ihm lassen sich keine direkten stilistischen Bezüge zu anderen Werken herleiten. Seine Figuren unterscheiden sich durch gut proportionierte Körper in variierenden Positionen. Die Gewänder liegen eng an und zeichnen die Menschenformen nach. Sie sind unregelmäßig gefaltet und legen sich an den Gelenkstellen von Schultern, Ellenbogen, Hüften und Knien flach auf. Hinsichtlich dieses Prinzips der Betonung von Gelenken durch glatte Gewandstellen entspricht der Mosezyklus einigen der Kuppelfiguren des Brunnens und den Aposteln auf dem Architrav des Biduinus in der Sammlung Mazzarosa.

Für die Darstellungen auf der Schale und auf dem Ring über der Säule des Einsatzes sowie auf der Säule selbst kann eine Zuschreibung nur vorbehaltlich erfolgen. Bei ihnen erscheinen keine Gewänder, die einen aussagekräftigen Vergleich mit den übrigen Figuren ermöglichen könnten. Es ist jedoch möglich, eine Gemeinsamkeit zwischen dem Mosezyklus und den Köpfen auf Säule, Säulenkrönung und Schale festzustellen, nämlich die mandelförmigen Augen mit leicht angedeutetem Ober- und Unterlid.

Zur Händescheidung der Reliefs vgl. auch ZUCCONI 1962 S. 37-39 und BELLI BARSALI 1988 S. 228-229; SALMI 1928-29 S. 88 mit ähnlichen Ergebnissen wie an dieser Stelle; DECKER 1958 S. 302 und TOESCA 1965 S. 840 mit einer Zuschreibung des gesamten Hauptbeckens an Robertus; MELI 1938 S. 14-16; SILVA 1973 S. 101; SILVA 1985 S. 63-64 mit einer Zuordnung der Gesamtkonzeption des Werks an Robertus (dieser soll nach diesen Autoren die Geschichte Moses und den Einsatz geschaffen haben, während ein anderer Künstler die Arkadenfiguren zur Vollendung des von Robertus vielleicht wegen seines Todes unvollendet gelassenen Werks geschaffen haben soll).

Angesichts der stilistischen Bezüge des Einsatzes und des Mosezyklus zu Biduinus möchte man für diese Skulpturen eine Datierung in das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts vorschlagen. In der Literatur schwankt die Datierung zwischen der Mitte und dem Ende des 12. Jahrhunderts (vgl. CAMPETTI 1926-27 S. 348; SALMI 1928-29 S. 89; SILVA 1973 S. 81-82; SILVA 1985 S. 60; ZUCCONI 1962 S. 37).

Hinsichtlich der Arkadenfiguren ist ein lucchesisches Dokument aus dem Jahre 1177 mit der Erwähnung eines Meisters Robertinus zu verzeichnen (vgl. MELI 1938 S. 13; ZUCCONI 1962 S. 38). Es fehlen jedoch bestätigende Hinweise für einen Zusammenhang zwischen diesem Namen und demjenigen auf dem Brunnen. Aufgrund stilistischer Beobachtungen und wegen der Spitzbogen möchte Susanne Heydasch-Lehmann die Arkadenfiguren nach 1250 datieren (vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 57). Ohne es weiter auszuführen, halten andere das gesamte Werk für im Jahre 1151 vollendet (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 32; DECKER 1958 S. 302).

Die stilistische Absonderung der Arkadenfiguren von den übrigen Darstellungen sowie ihre Spitzbogen sprechen für eine spätere Anfertigung dieser Reliefplatten zur Ergänzung des Brunnens.

### Bibliographie

TRENTA 1822 S. 44-45; REPETTI 1835 II S. 839; SCHMARSOW 1890 S. 32-35; RIDOLFI 1899 S. 131; VENTURI 1904 III S. 952-953; BIEHL 1910 S. 16 Anm. 2; BIEHL 1926 S. 72; CAMPETTI 1926-27 *passim*; SALMI 1928-29 S. 88-89; GUIDI 1931 S. 110, 112; PUDELKO 1932 S. 15, 16, 23, 25, 54, 127; LAVAGNINO 1936 S. 347; MELI 1938 S. 12-16; NICCO FASOLA 1946 S. 97; GIUSTI 1948 S. 345 Anm. 57; BELLI 1950 S. 7-8; PUCCINELLI 1950 S. 13-16; CRICHTON 1954 S. 108-109; DECKER 1958 S. 302; ARRIGHI 1958 *passim*; ARRIGHI 1962 *passim*; ZUCCONI 1962 S. 37-39; TOESCA 1965 S. 840; SWARZENSKI 1970 S. 185; MASTROPIERRO 1972 S. 18; SILVA 1973 *passim*; QUINTAVALLE 1977 S. 250; BARACCHINI U. A. 1978 S. 20; HEIMANN 1978 S. 12-13; SILVA 1979 S. 15-16; NICOLAI 1980 *passim*; NORDSTRÖM 1984 S. 106; SILVA 1985 S. 54-64;

TIGLER 1987-88 S. 246-257; BELLI BARSALI 1988 S. 228-229; MILONE 1989-90 S. 279, 595-603;

HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 15-77, 164-166; CASTELFRANCHI VEGAS 1993 S. 55.

**Kat.-Nr. 15**

**LUCCA**  
**San Salvatore in Mustiolo**  
**Türstürze**

- a) Türsturz des rechten Nebenportals der Fassade**  
**b) Türsturz des Portals der Südflanke**

**Standort**

- a) Lucca, San Salvatore, Westfassade  
b) Lucca, San Salvatore, Südflanke

**Struktur**

Beide Architrave wurden aus Monolithen geschaffen.

**Maße**

- a) 218 cm (Breite)  
b) 267 cm (Breite)

**Material**

- a) weißer Marmor mit rötlichen Stellen  
b) weißer Marmor

**Zustand**

a) Neben kleineren Absprünge weist der Fassadentürsturz einen senkrechten Riß über dem rechten Tisch und einen waagerechten über den Hälsen der an diesem Tisch frontal sitzenden Figuren auf. Bei der linken von diesen ist ein keilförmiges Stück vom Kopf abgefallen. Abgestoßene Stellen sind bei fast allen Figuren an Nase und Kinn festzustellen. Die rechte seitliche Rahmenleiste ist gekittet worden, die linke ist nicht vorhanden.

b) Der Türsturz der Südflanke ist abgesehen von kleinen Absprünge am unteren Rahmen gut erhalten.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Die Lage der figürlichen Türstürze von San Salvatore ist befremdend: Das signierte Werk ist nicht auf der Hauptfassade angebracht, auf dieser befindet sich der reliefierte Architrav über einem Nebenportal, während

der mittlere Eingang keine skulpturale Dekoration aufweist.

San Salvatore entstand im 12. Jahrhundert aus der Erweiterung eines älteren Vorbaus (vgl. GIORGI 1976 S. 18; GIORGI 1981 S. 9). Auch in späteren Zeiten ist aber an der Kirche gearbeitet worden. So wurde die obere Partie des Turmes erst im 18. Jahrhundert wiederaufgebaut, während die obere Fassade im 19. Jahrhundert neugotisch ergänzt wurde (vgl. GIORGI 1976 S. 18). Es ist nicht auszuschließen, daß

bei dieser Fassadenergänzung auch die Türstürze ihren Platz wechselten. Die Beschädigungen des Türsturzes auf der Fassade könnten infolge einer Abnahme und Wiederanbringung entstanden sein.

**Motive und Inschriften**

a) Die Darstellung auf dem Fassadentürsturz schildert die Geschichte der Befreiung des Adeodatus von der Sklaverei durch den heiligen Nikolaus. Adeodatus bedient links den König und die Königin der Hagarener mit ihrer Gesellschaft, die an einem gedeckten Tisch sitzt. Er tritt dabei mit einem Fuß auf einen Vierfüßler, gleichzeitig wird er vom heiligen Nikolaus am Haarschopf gezogen. Das folgende Türmchen dient zur Andeutung des Szenenwechsels und korrespondiert mit demjenigen, das links die Darstellung einführt. Es folgt dann noch einmal Nikolaus, der Adeodatus am Haarschopf zu seiner Mutter führt. Ein Glocken läutender Mönch und zwei weitere Menschen wohnen dem Ereignis bei. Am rechten Türsturzende wiederholt sich eine Bankettgesellschaft. Diesmal ist es aber seine Familie, der Adeodatus eine Schüssel serviert. Zur Nikolauslegende vgl. KRETZENBACHER 1983 S. 68-71.

August Schmarsow hat die Szene als die Parabel der Hochzeit des Königssohnes mit einem Tisch für die königlichen und einem für die armen Gäste gedeutet (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 46). Abgesehen davon, daß diese Interpretation die Figur des heiligen Nikolaus nicht erklären kann, der Adeodatus am Schopf packt, ist die erstere Deutung plausibler, weil auch auf dem Südflankenarchitrav eine Szene aus dem Leben des heiligen Nikolaus dargestellt ist.

b) Der Türsturz auf der Südseite ist kompositorisch in drei Teile gegliedert. An beiden Extremen sind architektonische Strukturen zu sehen, die jeweils von fünf schräg gerippten Säulen getragen werden. Über den mittleren Rundbögen befindet sich jeweils eine Kuppel, über den seitlichen Spitzbögen erheben sich Türme. Menschen und Tiere sind unter den Arkaden und in den Fenstern plaziert. Unter der linken Kuppel hängt ein Gefäß an einer waagerechten Stange, unter der rechten stehen ein Ochse und ein Löwe auf den Hinterpfoten aufrecht. In der Mitte des Architravs steht der nackte Nikolaus mit sichtbarem Geschlechtsteil in einem Wasserbecken. Er trägt einen Nimbus und hält seine Hände hoch, während zwei

Frauen ihn an den Ellenbogen anfassen.

In den Hintergrunddreiecken, die sich zwischen den Armen der Ammen ergeben, liest man:

*S(ANCTUS) NICH/OLAUS*

Links neben dem Becken wurden folgende Buchstaben eingemeißelt:

*P(RES)B(YTE)R P(OSUIT)* (Ergänzung nach BELLI BARSALI 1988 S. 249)

(Der Priester hat es errichtet.)

Auf dem Becken selbst befindet sich eine weitere Inschrift. Sie lautet:

*BIDVUINO ME / FECIT HOC OP(US)*

(Biduino hat mich, dieses Werk, geschaffen.)

### **Zuschreibung und Datierung**

Die Inschrift mit dem Namen von Biduinus (diesmal in einer vulgarisierten Form wiedergegeben), welche sich auf dem Türsturz der Südflanke befindet, läßt dieses Werk jenem Künstler zuordnen.

Im Vergleich mit dem signierten Architrav auf der Südflanke wird derjenige auf der Fassade in der Forschung als eine Arbeit von geringerer Qualität eingeschätzt. Demnach wurde dieses Werk als ein Jugendwerk von Biduinus angesehen (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 46-47), oder man schrieb den Türsturz Gehilfen dieses Meister (vgl. BIEHL 1926 S. 55, 72) oder gar einem anonymen Bildhauer zu (vgl. SALMI 1928-29 S. 86; GIORGI 1976 S. 19).

Dieser Auffassung ist entgegenzuhalten, daß beide Türstürze Elemente aufweisen, die für ihre gleichzeitige Anfertigung durch dieselben Hände sprechen. Die Physiognomie aller Figuren wurde durch hervorquellende Augäpfel mit gebohnten Iriden, kräftige Kiefer, kleine gerade Münder mit fleischigen Lippen und niedrige Stirnen charakterisiert. Die Gewänder sind mit Ausnahme derjenigen der Ammen auf dem Südflankentürsturz in Falten gegliedert, die sehr dicht aneinander liegen und keine flache Stelle auslassen.

Die Ammen stellen in der gesamten Produktion von Biduinus einen Einzelfall bezüglich der Behandlung ihrer Kleider dar. Ihr Gewand faltet sich nicht in unzählige parallele oder konzentrische Falten, wie es bei Biduinus üblich ist, sondern liegt fast glatt auf den Körpern, die es von unten durchformen. Das Gewand behält seine Konsistenz durch einzelne, nicht genau gezeichnete Falten, die es bauschen.

Beide Türstürze von San Salvatore zeichnen sich im Vergleich mit den anderen signierten Architraven von Biduinus (Sammlung Mazzarosa in Lucca - Kat.-Nr. 12; Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo - Kat.-Nr. 29 a) durch eine anatomisch korrektere Wiedergabe des menschlichen Körpers aus.

Die Posen der Figuren variieren, sie stehen oder sitzen frontal zum Betrachter, im Profil und im Dreiviertelprofil. Dabei wurden die Proportionen beachtet und komplizierte Stellungen verwirklicht (vgl. den mit übergeschlagenem Bein sitzenden König auf der Fassade). Mit der Darstellung des heiligen Nikolaus im Becken meisterte der Künstler auch einen Akt.

In der Literatur stimmen die meisten Autoren damit überein, daß der signierte Türsturz von San Salvatore am Ende der Architravreihenfolge von Biduinus zu setzen sei (vgl. BIEHL 1926 S. 55; SALMI 1928-29 S. 86; CRICHTON 1954 S. 103; GÓMEZ-MORENO 1964-65 S. 356; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 170). Der Türsturz der Fassade wird mit wenigen Ausnahmen (vgl. TRENTA 1820 S. 116-117, der ihn ins 11. Jahrhundert datiert; SCHMARSOW 1890 S. 46 s. o.) ebenfalls nach 1180 datiert (vgl. GIORGI 1976 S. 18; BELLI BARSALI 1988 S. 249; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 181).

Angesicht der komplexen künstlerischen Persönlichkeit des Biduinus, der sich im Laufe seines Schaffens unterschiedlicher stilistischer Kunstgriffe bedient, und auch wegen eines fehlenden zweiten, vom Künstler selber datierten Werks neben dem Türsturz in San Cassiano (1180), kann man auch die Türstürze von San Salvatore nicht in ein lineares Entwicklungsschema zwingen (vgl. dazu auch Textabschnitt IV. 1. c.). Das Vorhandensein auf dem Architrav der Südflanke von zwei verschiedenen Arten von Stoffwiedergaben scheint dagegen ein weiteres Zeugnis dafür zu sein, daß Biduinus und seiner Werkstatt zur selben Zeit unterschiedliche stilistische Modi zur Verfügung standen.

### **Bibliographie**

TARGIONI TOZZETTI 1779 VIII S. 67; CIAMPI 1810 S. 23-34; DA MORRONA 1812 II S. 38; TRENTA 1820 S. 116-117; TRENTA 1822 S. 44; REPETTI 1835 II S. 899; MAZZAROSA 1843 S. 93; SCHMARSOW 1890 S. 46-48, 211; MERZARIO 1893 I S. 197; VENTURI 1904 III S. 946-949; BIEHL 1910 S. 15; KINGSLEY PORTER 1923 S. 157, 160 Anm. 2, 294; SALMI 1925-26 S. 501-502; BIEHL 1926 S. 55, 72; SALMI 1928-29 S. 86; LAVAGNINO 1936 S. 347; CRICHTON/CRICHTON 1938 S. 29; MELI 1938 S. 9-10; NICCO FASOLA 1946 S. 97; CRICHTON 1954 S. 103; GÓMEZ-MORENO 1964-65 S. 356; TOESCA 1965 S. 839; DBI X S. 366; SWARZENSKI 1970 S. 185; GIORGI 1976 S. 18-19; BARACCHINI u. a. 1978 S. 22; GIORGI 1981 S. 10; TIGLER 1987-88 S. 324-325; BELLI BARSALI 1988 S. 248-249; MILONE 1989-90 S. 338-361; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 168-170, 179-181.

Kat.-Nr. 16

NEW YORK

The Cloisters

Portal aus San Leonardo al Frigido

- a) Archivolte
- b) Türsturz
- c) linkes Kapitell
- d) rechtes Kapitell
- e) linker Pfosten
- f) rechter Pfosten
- g) linker Pfostensockel
- h) rechter Pfostensockel

Standort

New York, The Cloisters of the Metropolitan Museum of Art, Fuentidueña Chapel

Struktur

Die Pfostensockel ruhen auf Basen mit rechteckigem Grundriß und tragen die Pfosten. Darüber liegen die Kapitelle, die den Architrav stützen. Die Archivolte setzt unmittelbar über diesem an. Während alle anderen Portalelemente jeweils aus einem einzigen Steinblock skulptiert wurden, besteht die Archivolte aus drei aneinandergfügten Segmenten.

Maße

Portal 406 x 195 cm

b) 59 x 195 cm

c), d) 50 x 48 cm

e), f) 172 x 42 cm

g), h) 46 x 42 cm

(vgl. MILONE 1992 23 S. 149)

Material

a) - d) weißer Marmor

e), f) grauer Marmor

g), h) weißer Marmor

(vgl. MILONE 1992 23 S. 149)

Zustand

a) Das mittlere Segment der Archivolte weist nur noch eine Rosette auf, während auf seiner übrigen Oberfläche kein Relief mehr vorhanden ist.

b) Auf dem Türsturz sind der Kopf des siebten Apostels von links, derjenige des Fohlens, die Palmzweige des dritten, vierten, siebten und neunten Apostels von links sowie die rechte Hand Christi abgebrochen. Die Gesichter beider Gewandausbreiter sind nicht mehr vollständig. Auf dem gesamten Türsturz sind unzählige abgesprungene Splitter festzustellen. Seitliche Rahmenleisten sind am Architrav außerdem nicht vorhanden.

c) Bei jedem dargestellten Kopf auf dem linken Kapitell ist die Maulpartie abgebrochen, bei jedem Kör-

per fehlt ferner ein Unterarm und ein Unterschenkel. Die Blätterspitzen sind abgefallen.

d) Die Maulpartien der Wesen auf dem rechten Kapitell sind beschädigt, die Blätterspitzen nicht mehr vollständig.

e), f) Auf beiden Pfosten sind viele Splitter abgesprungen. Die Gesichtspartien sind von diesen Beschädigungen am stärksten betroffen.

g), h) Beide Sockel wirken aufgrund des unebenen Hintergrunds und der Grobheit des Reliefs wie unvollendet.

Standort- und Funktionsveränderungen

Ursprünglich befand sich das Portal an der Fassade der Pfarrkirche von San Leonardo al Frigido. Bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde es dort gesehen (vgl. REPETTI 1835 II S. 346, 680-681; MATTEONI 1879 S. 94-96). Kurz darauf muß es demontiert und in die Villa Monticello des Grafen Schouvaloff bei Nizza gebracht worden sein, wo es sich 1893 befand (vgl. SALMI 1925-26 S. 512 Anm. 14; MILONE 1989-90 S. 400; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 157; MILONE 1992 23 S. 149). Aufgrund weiterer Besitzerwechsel gelangte es in die Villa Belvedere in Nizza (vgl. MILONE 1992 23 S. 149). Daraufhin möchten einige es von den Kleinberger Galleries in New York gekauft (vgl. CASTELNUOVO TEDESCO 1985 S. 71; MILONE 1992 23 S. 149), andere in Nizza, auf einem Acker zwischen Baustellen, wiedergefunden wissen (vgl. HOVING 1964-65 S. 345; GÓMEZ-MORENO 1964-65 S. 349; YOUNG 1990 S. 17-19; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 157). Das Portal wurde schließlich im Jahre 1962 vom Metropolitan Museum of Art in New York erworben (vgl. HOVING 1965 S. 195; MILONE 1992 23 S. 149).

Inwieweit all diese Standortwechsel den Skulpturenkomplex verändert haben, kann nur vermutet werden. Sicherlich können die fehlenden seitlichen Rahmenleisten am Türsturz sowie die flachbogenförmige Archivolte als Ergebnisse einer nachträglichen Anpassung der Skulpturen gelten.

Im Zusammenhang der Funktionsveränderungen ist eine weitere Besonderheit des Portals zu vermerken: Die Pfosten wurden aus den beiden Hälften eines Sarkophags geschaffen (vgl. CASTELNUOVO TEDESCO 1985 S. 72; GÓMEZ-MORENO 1964-65 S. 353; YOUNG 1990 S. 19).

**Motive und Inschriften**

a) Auf der Archivolte befinden sich in regelmäßigen Abständen Blumen, welche durch eine gewellte Ranke verbunden werden.

b) Auf dem Türsturz ist der Einzug Christi in Jerusalem dargestellt (Mt 21,1-11; Mk 11,1-11; Lk 19,28-38; Joh 12,12-18; NikEv I,3-4). Acht Apostel im Vordergrund, im Profil nach rechts gerichtet (nur der zweite von links dreht seinen Kopf in die andere Richtung), und drei in der zweiten Reihe, frontal zum Betrachter, folgen - zum Teil mit offenem Mund - der Eselin, die Christus trägt. Der zwölfte Jünger steht an der Spitze dieses Menschenzugs, umgibt mit seinem Arm den Hals der Eselin und hält die Zügel, während er sich zu Christus zurückwendet. Fast alle Apostel und auch Christus trugen ursprünglich einen Palmzweig, manchmal auch in Kombination mit einem Buch oder einer Schriftrolle. Der fünfte Apostel von links trägt ein kugelförmiges Gefäß, an seinem Gürtel hängt ferner ein Schlüssel herunter. Der folgende Jünger trägt einen Mantel, der mit Rosetten verziert ist. Petrus hält einen Schlüssel in der Hand. Zur Prozession gehören ganz links ein Mönch mit Stock - der heilige Leonhard - sowie ein Fohlen (Mt 21,2 und 6), das der Eselin unmittelbar folgt. Vor dieser breiten zwei kleine Gestalten Gewänder auf dem Boden aus, auf die die Eselin mit den vorderen Hufen tritt, während eine ihrer hinteren Beine auf einem auf dem Boden liegenden Baumzweig steht (Mt 21,8; Mk 11,8). Rechts schließt ein Baum den Türsturz ab, zwischen dessen Zweigen vier Kinder zu erblicken sind.

c) Auf der Frontseite des linken Kapitells sitzen auf einem unteren, aus Blättern bestehenden Register zwei gebückte affenähnliche Gestalten Rücken an Rücken. Dazwischen ist eine Blume plaziert worden. Im an der rechten Kapitellkante befindlichen Kopf vereinigen sich der Körper des rechten Wesens auf der Frontseite sowie derjenige eines dritten Affen auf dem Kapitellgewände. Um die Taille aller drei Figuren verläuft jeweils ein Band.

d) Auf der Frontseite des rechten Kapitells sind über Akanthusblättern affenähnliche Wesen sitzend dargestellt, welche sich zu den Ecken hin beugen. Zwischen den beiden erscheint ein Drache, der das linke Wesen ins Ohr beißt. Unter der Abakusplatte befindet sich in der Mitte der Kapitellfrontseite eine Blume.

e) Der linke Pfosten ist in zwei Szenen unterteilt. Im oberen Feld erkennt man die Verkündigung des Erzengels Gabriel an Maria (Lk 1,26-38; PrJak 11,1-3; PsMt 9,1-2; NaMa 9,1-5). Der Engel schwebt in der Luft, erhebt seine Rechte und hält mit der Linken den Lilienstab. Maria hält vor sich eine Spindel (PrJak

11,1; PsMt 9,2).

Über dieser Darstellung liest man:  
*H(IC) E(ST) SALUTATIO MARIE*  
(Dies ist die Begrüßung Mariens.)

Die untere Szene stellt die Heimsuchung (Lk 1,39-56; PrJak 12,2-3) mit Maria und Elisabeth dar, die sich Hand in Hand gegenüberstehen.

f) Der Mönch mit Abtstab auf dem rechten Pfosten hält vor sich eine kleine männliche Gestalt, die an den Hand- und den Fußgelenken gefesselt ist. Die Mönchsfigur stellt den heiligen Leonhard, Patron der Gefangenen dar (vgl. KÜNSTLE 1926 S.402-404; BS VII Sp.1202, 1204; LCI VII Sp.395).

g) Eine Muschel ist auf dem linken Sockel zu erkennen. Darunter befindet sich ein Bär.

h) Auf dem rechten Sockel steht ein Löwe über einem nicht weiter identifizierbaren Opfer.

**Zuschreibung und Datierung**

Aufgrund der ikonographischen Gemeinsamkeiten des Portaltürsturzes aus San Leonardo al Frigido mit demjenigen in der Sammlung Mazzarosa in Lucca (Kat.-Nr. 12) und dem von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo (Kat.-Nr. 29 a) - beide von Biduinus signiert - haben sich die meisten Autoren für eine Zuschreibung des Portals an diesen Künstler und seine Werkstatt geäußert (vgl. GIAMPAOLI 1923 S. 120; SALMI 1925-26 S. 512 Anm. 14; SALMI 1928-29 S. 85; MELI 1938 S. 8; GÓMEZ-MORENO 1964-65 *passim*; HOVING 1965 S. 195; CASTELNUOVO TEDESCO 1985 S. 73; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 157; MILONE 1992 23 S. 151. Für die Gegenmeinung vgl. KOBLER 1968 S. 159 Anm. 5; SWARZENSKI 1970 S. 185).

Für eine Zuschreibung des Türsturzes aus San Leonardo an Biduinus spricht die Tatsache, daß auf diesem der Einzug Christi in Jerusalem nach dem gleichen Schema dargestellt ist wie auf den beiden anderen vom Künstler signierten Architraven. Die kleinen Variationen des Motivs wie die Position und die Pose der Apostel, der heilige Leonhard, die Hinzufügung des Fohlens sprechen außerdem für diesen Künstler, der auch in San Leonardo ein beliebtes Thema an die örtlichen Gegebenheiten anpaßte (vgl. Textabschnitt IV. 2. a.).

Neben dem Türsturz können auch die Kapitelle, die Pfosten und die Archivolte Biduinus und seiner Werkstatt zugeschrieben werden: Alle menschlichen Figuren auf dem Portal sind mit Gewändern bekleidet, die breite, flache Falten besitzen; ihre Augen und diejenigen der Wesen auf den Kapitellen sind mandelförmig und weisen deutlich gezeichnete obere Lider mit dicht darüber liegenden Brauen auf. Auf den Kapitellen erscheinen die gleichen Rosetten, die die Archivolte verziern. Da die Pfostensockel die einzi-

gen unfertig erscheinenden Partien und ihre Reliefs sehr hoch sind, scheinen sie Fremdkörper im Skulpturenkomplex zu sein.

Ein Vergleich des Türsturzes aus San Leonardo al Frigido mit dem von San Casciano und dem in der Sammlung Mazzarosa führt zur Feststellung einiger Unterschiede in der Durchführung der Darstellungen. Bei San Leonardo ist die Mehrheit der Figuren mit parallel liegenden Füßen dargestellt, und die schweren Gewänder lassen keine Gliedmaßen durchscheinen. In San Casciano ist die häufigste Position der Figuren - die jedoch weiterhin starr bleiben - die schreitende mit übergeschlagenem Bein und gebeugtem Knie. Diese Pose gewinnt an bewegungserzeugender Kraft auf dem Türsturz der Sammlung Mazzarosa. Dort durchdrücken die Körper die Gewänder, die Oberkörper stehen nicht in derselben Achse wie die Beine, selbst die Köpfe sind am Hals leicht abgeknickt. Die Hüften sind stark herausgearbeitet und erzeugen zusammen mit der versetzten Lage der Füße den Eindruck des Gehens der Figuren.

Der Architrav von San Casciano mit seinem Datum 1180 scheint das stilistische Verbindungsglied zwischen demjenigen aus San Leonardo und demjenigen in der Sammlung Mazzarosa zu sein. Zu behaupten, daß das Portal aus San Leonardo al Frigido vor oder nach jenem Datum entstanden ist, würde bedeuten, sich für eine Vorstellung der stilistischen Entwicklung von Biduinus zu entscheiden, die von der graphischen Statuarik zur Bewegung und zum Versuch einer anatomischen Durchbildung der Körper geht bzw. den umgekehrten Weg verläuft. Das Fehlen eines weiteren Werks, das von Biduinus signiert und

datiert ist und somit die Richtung seiner stilistischen Orientierung im Laufe der Zeit zeigen könnte, verhindert eine genaue Bestimmung der chronologischen Reihenfolge der drei Türstürze (vgl. auch Textabschnitt IV. 1. c.).

In der Forschung ist die chronologische Beziehung des Portals aus San Leonardo zu den signierten Architraven von Biduinus unterschiedlich eingeschätzt worden. Es wurde bereits für das erste (vgl. CASTELNUOVO TEDESCO 1985 S. 73; GÓMEZ-MORENO 1964-65 S. 360 und HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 159 mit dem Vorschlag einer Entstehungszeit um 1175), für das zweite (vgl. MELI 1938 S. 8; MILONE 1992 23 S. 152) und für das letzte der drei Werke (vgl. GIAMPAOLI 1923 *passim*, mit einer Datierung in das zweite Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts) gehalten.

#### **Bibliographie**

REPETTI 1835 II S. 346, 680-681; MATTEONI 1879 S. 95-96; GIAMPAOLI 1923 *passim*; SALMI 1925-26 S. 499, 502, 512 Anm. 14; SALMI 1928-29 S. 85-86; MELI 1938 S. 8; GÓMEZ-MORENO 1964-65 *passim*; HOVING 1964-65 S. 345, 347; HOVING 1965 PATRONAGE S. 195; DBI X S. 366; HEIMANN 1968 S. 86; KOBLEK 1968 S. 159 Anm. 5; BORG 1969 S. 33; SWARZENSKI 1970 S. 185-187; SHEPPARD 1976 S. 189; GIORGI 1981 S. 10; BARACCHINI U. A. 1982 S. 298, 304 Anm. 43; CASTELNUOVO TEDESCO 1985 S. 71-73; TIGLER 1987-88 S. 323-324; MILONE 1989-90 S. 400-414; YOUNG 1990 S. 17-19; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 157-161; MILONE 1992 23 *passim*.

**Kat.-Nr. 17**

**PISA**

**Camposanto**  
**Sarkophag**

#### **Standort**

Pisa, Camposanto, Südgalerie

#### **Struktur**

Der deckellose Sarkophag wurde aus einem einzigen Steinblock skulptiert.

#### **Maße**

83 x 195 x 78 cm (vgl. MILONE 1993 17 S. 172)

#### **Material**

weißer Marmor

#### **Zustand**

Die gesamte Oberfläche des Sarkophags ist stark verwittert. Seine obere und untere Kante weisen viele Abbröckelungen auf. Die Tiere auf der rechten Seite

haben viel an Reliefschärfe verloren, ihre inneren Formen sind dadurch nicht mehr erkennbar. Graue und braune Flecken sind überall verteilt. Verschiedene Risse durchlaufen den Sarkophag.

#### **Standort- und Funktionsveränderungen**

Der Sarkophag befindet sich im Camposanto seit 1813, wohin er aus der Kirche San Donnino in Pisa gebracht wurde. Dort wurde er von Alessandro Da Morrona gesehen (vgl. DA MORRONA 1812 III S. 382-386). Von 1935 bis 1963 stellte man ihn am Eingang des Museo dell'Opera del Duomo aus (vgl. MILONE 1989-90 S. 373; MILONE 1993 17 S. 172). Der erste Standort des Sarkophags kann angesichts seiner Entstehungszeit (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*) allerdings nicht die Kirche San Donnino gewesen sein, die erst zwischen 1242 und 1256 ge-

baut wurde (vgl. PALIAGA/RENZONI 1991 S. 152). Da diese Kirche unter der Obhut von San Paolo a Ripa d'Arno stand - wo im Mittelalter auch römische Sarkophage vorhanden waren -, kann man vermuten, daß der Sarkophag aus dieser Kirche stammt.

### Motive und Inschriften

Die Frontseite des Sarkophags ist von einem Reliefspiegel eingenommen, auf dem ein um eine mittlere vertikale Achse spiegelsymmetrisch angelegtes, S-förmiges Wulst-Kehle-Motiv eingearbeitet ist. In der Mitte der oberen Hälfte, wo die konkaven Seiten des Motivs aufeinander stoßen, ergibt sich eine Mandorla, die durch eine Taube in Profil besetzt ist. Auf der Linken und auf der rechten Schmalseite des Sarkophags steht jeweils ein Löwe über einem kauernenden Hirschkalb. Das Raubtier hält seine Beute mit einer Pfote an der Brust fest. Beide Löwen stehen auf einer leicht höheren Ebene als die Hirschkälber.

Am oberen Rand der Frontseite ist folgende Inschrift angebracht:

+ *BIDUINUS MAISTER FECIT HANC TU(M)BAM  
A[D DOMI]N(U)M GIRATTUM*

(Der Meister Biduinus hat dieses Grab für den Herrn Girattus geschaffen.)

Auf der unteren Seite liest man:

+ *HO(MO) KE VAI P(ER) VIA PREGA D(E)O  
DELL'ANIMA MIA S(I) COME TU S(EI) EGO FUI  
SICUS EGO SU(M) TU DEI ESSERE*

(Mann, der du durch die Straße gehst, bete Gott für meine Seele an. So wie du bist, bin ich gewesen. So wie ich bin, wirst du sein.)

### Zuschreibung und Datierung

Bezüglich der Zuschreibung des Stücks läßt die Inschrift auf dem oberen Rand des Sarkophags wohl keine Zweifel darüber entstehen, daß der Schöpfer dieses Werks Biduinus gewesen ist.

Gute Anhaltspunkte für die Datierung des Sarkophags bieten die überlieferten Daten über den Bestatteten, den Richter Girattus, der zuletzt im Jahre 1170 dokumentiert ist und 1176 als bereits verstorben galt (vgl. MILONE 1993 17 S. 174). Das Werk dürfte zwischen diesen Eckdaten entstanden sein.

### Bibliographie

DA MORRONA 1812 III S. 382-386; GRASSI 1837 S. 140; SCHMARSOW 1890 S. 46 Anm. 1, S. 211; FONTANA 1898 S. 153; SUPINO 1904 S. 51-52; VENTURI 1904 III S. 955; PAPINI 1912 CATALOGO II S. 118 Anm. 223; SALMI 1925-26 S. 502; BIEHL 1926 S. 54; SALMI 1928-29 S. 95 Anm. 32; MELI 1938 S. 7; CRICHTON 1954 S. 103; GÓMEZ-MORENO 1964-65 S. 355; DBI X S. 366; KOBLEK 1968 S. 161; SHEPPARD 1976 S. 189; BARACCHINI U. A. 1978 S. 21-22; SMITH 1978 S. 106 Anm. 8; KOPP 1981 S. 124; BARACCHINI 1986 S. 71; SETTIS 1986 S. 400-401; VANNUCCI 1987 S. 130; SCALIA 1987 S. 44 Anm. 102; SETTIS 1988 S. 162-163; FRUGONI 1989 S. 303-304; MILONE 1989-90 S. 373-385; TIGLER 1990 S. 131; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 150; BARACCHINI/FILIERI 1992 GUGLIELMO S. 117; MILONE 1993 17 *passim*; SETTIS 1994 S. 359.

## Kat.-Nr. 18

## PISA

### Museo dell'Opera del Duomo Fassadenskulpturen des Doms

- a) Portallöwe mit Inschriftstafel
- b) Erdgeschoßkapitell
- c) Galeriekapitell
- d) Giebelerzengel

### Standort

a) - d) Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, Saal 3

### Struktur

a) Die Löwenbüste ist vollplastisch und freistehend. Die Inschriftstafel ist schräg unter dem Löwen angebracht worden.

b) Beim Erdgeschoßkapitell handelt es sich um den Schmuck eines Pilasters mit vorgeblendeter Halbsäule. Die Plastik zeigt zwei gerade, seitliche Partien - zur Zeit der hier gezeigten Aufnahme vom Kapitellkörper getrennt - und eine halbrunde Verkröpfung.

Insgesamt besteht das Kapitell aus drei aneinandergefügt Steinblöcken.

c) Das Galeriekapitell ist ungeteilt. Wie das Erdgeschoßkapitell unter b) steht diese Plastik heute frei.

d) Der Erzengel ist im Hochrelief mit vollplastischem Kopf aus einer Platte mit oberem rechteckigem und unterem keilförmigem Abschluß herausgearbeitet worden.

### Maße

- a) Löwe: 57 x 50 x 86 cm  
Tafel: 29 x 36 x 6 cm
- b) linker Teil: 78 x 37 x 45 cm  
mittlerer Teil: 78 x 77 x 50 cm  
rechter Teil: 78 x 34 x 35 cm
- c) 45 x 34 x 48 cm

d) 100 x 43 x 49 cm  
(vgl. LUCCHESI 1993 S. 17, 19)

### Material

- a) Löwe: weißer Marmor  
Tafel: Marmor mit vereinzelt grauen Streifen
- b) weißer Marmor
- c) weißer Marmor mit grauer Tönung
- d) weißer Marmor mit breiten hellbraunen Streifen

### Zustand

a) Die Löwenbüste ist verwittert und weist zahlreiche Risse, Abbröckelungen und Abbrüche auf. Die Vordertatzen sind abgefallen, die Reliefschärfe ist vor allem auf dem Kopf verlorengegangen.

Von der Inschriftstafel fehlt der obere Abschluß. Die untere Rahmenleiste ist nicht mehr vollständig.

b) Eine sehr starke Verwitterung hat das Erdgeschoßkapitell angegriffen. Blätter und Figuren weisen unzählige Abbrüche und Abbröckelungen auf. Beide Beine der linken Figur sowie rechter Arm und rechtes Bein der rechten Figur sind abgefallen.

c) Das Kapitell mit den Menschenköpfen ist ungleichmäßig, jedoch stark verwittert. Die Reliefschärfe der Köpfe ist an vielen Stellen stark in Mitleidenschaft gezogen worden. Einer der kleinen Köpfe existiert nicht mehr. Die Blätterkonturen sind abgenutzt. Vereinzelt lassen sich auch abgefallene Splitter und Nachdunkelungen verzeichnen.

d) Die Nase, die Flügel, die linke Schulter, der Stab, ein Teil der Beine und die Füße des Erzengels sind abgebrochen. Vom Drachen unter dem Erzengel ist nur noch ein Bruchteil zu sehen. Der Nimbus ist nur durch eine halbrunde Ritzung auf der Platte zu erahnen.

### Standort- und Funktionsveränderungen

Der Brand, der in der Nacht des 24. Oktober 1595 auf dem Dach des Pisaner Doms entflammte, beanspruchte so sehr die Fassade der Kathedrale, daß die bronzenen Türen zerschmolzen (vgl. ANONYME CHRONIK f. 323v-325r; TARGIONI TOZZETTI 1768 II S. 25-28; BACCI/TRONCI 1922 S. 6-7 Anm. 6; SANPAOLESI 1957 S. 261; SANPAOLESI 1975 S. 245; ERFFA 1965-66 S. 55-56). Auch die skulpturale Ausstattung der Fassade muß große Schäden erlitten haben. Sie wurde daraufhin 1602-1605 und dann erneut 1828-1830 und 1857-1868 restauriert (zu diesen Maßnahmen vgl. SUPINO 1913 S. 112; SALMI 1925-26 S. 515; BURGER 1961 43 S. 29; CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA *passim*; CALDERONI MASETTI 1983 RICERCA *passim*; CALDERONI MASETTI 1984 S. 97; BARACCHINI 1986 S. 65; CASINI 1986 *passim*; CALDERONI MASETTI 1986 S. 329-330; BOECK 1988 S. 389; PALIAGA/RENZONI 1991 S. 74-

76). Viele Stücke wurden durch Kopien ersetzt. Die hier zu behandelnden vier Stücke verließen im Laufe dieser Maßnahmen die Fassade der Kathedrale.

a) Der Löwe befand sich ursprünglich über der rechten Hauptportalsäule. Im Jahr 1866 ersetzte ihn eine Kopie (vgl. CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA S. 817). Diese zeigt zwischen den Löwentatzen einen Ziegenkopf. Es ist nicht dokumentiert, ob dieses Attribut auch im Original vorhanden war oder eine Erfindung der Restauratoren gewesen ist.

Die Inschrift ist ein Teil einer größeren Tafel, deren oberer Teil verlorengegangen ist. Auf diesem waren ein Löwe in einer Kreisgirlande reliefiert und die Worte: +*IN NOMINE* eingemeißelt. Im Jahr 1963 befand sich dieses Fragment provisorisch im Camposanto in Pisa (vgl. MILONE 1993 PL 1 S. 313). Zuvor war er in den Depots der Domopera beschädigt aufgefunden worden; der obere Rahmen sowie der Löwenkopf und ein Teil der Girlande fehlten (vgl. SANPAOLESI 1957 S. 289). Die heute noch vorhandene Inschriftstafel befand sich bis in die frühen siebziger Jahre noch im Camposanto (vgl. SCALIA 1972 S. 838 Anm. 206). In ihrer Gesamtheit als Inschrift dienen die zusammengehörenden Plattenteile sehr wahrscheinlich als Basis der hier zu behandelnden Löwenplastik über der rechten Portalsäule des Pisaner Doms, mit dem Relief und der Inschrift nach unten und zum Teil über dem Säulenkapitell liegend und nicht sichtbar; 1866 wurden sie aus der Fassade entfernt und in den Camposanto gebracht (vgl. TANFANI CENTOFANTI 1897 S. 293; CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA S. 817; MILONE 1993 PL 1 S. 313). Heute befindet sich unter der Löwenkopie über der rechten Hauptportalsäule des Doms eine stark nachgedunkelte Kopie des verschollenen Plattenteils mit Löwe und Kreisgirlande.

Es ist erwogen worden, in der Plazierung der ursprünglichen Platte unter dem Portallöwen ein Ergebnis der Restaurierungsmaßnahmen nach dem Dombrand von 1595 zu sehen. Der ursprüngliche Standort der Inschriftsplatte könne oberhalb des Löwen als Fassadenplatte gewesen sein (vgl. MILONE 1993 PL 1 S. 313).

b) Der originale Standort des Kapitells ist über der rechten Säule des rechten Nebenportals zu lokalisieren. Heute ist dort eine Kopie zu sehen.

c) Das Kapitell mit den menschlichen Köpfen schmückte ursprünglich das vierte Säulchen von links in der Galerie des zweiten Obergeschosses des Pisaner Doms. Zwischen 1861 und 1862 wurde es von einer Kopie ersetzt und in den Camposanto gebracht. Von dort wurde das Kapitell ins Museo dell'Opera del Duomo und nach dem Zweiten Weltkrieg wieder in den Camposanto versetzt. Seit 1986 wird diese Plastik an seinem heutigen Ausstellungs-

ort gezeigt (vgl. MILONE 1993 PL 3a-3b S. 315-316).

Das Kapitell mit den bärtigen Köpfen ist eins von fünf Kapitellen, die heute im selben Museumssaal ausgestellt werden und die einzigen übriggebliebenen, originalen romanischen Galeriekapitelle aus der Domfassade darstellen. Alle anderen Galeriekapitelle sind im Laufe der Fassadenrestaurierungen (s. o.) ersetzt worden oder wurden später geschaffen. Um die Ausmaße der Kapitellersetzen in den Galerien verstehen zu können, sei erwähnt, daß bis 1605 16 Ersetzungen dokumentiert sind (vgl. TANFANI CENTOFANTI 1897 S. 127-128; SUPINO 1913 S. 112; SALMI 1925-26 S. 515; CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA S. 809) und daß im 19. Jahrhundert 39 von 40 Kapitellen der ersten und zweiten unteren Galerie erneuert wurden (vgl. CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA S. 816; CALDERONI MASETTI 1986 S. 333).

d) Der Erzengel befand sich an der Giebelspitze des Doms zu Pisa (vgl. BURGER 1961 44 S. 26-28). 1864-1865 ersetzte ihn an jener Stelle eine Kopie (vgl. CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA S. 816-817). Daraufhin wurde er ins Museo Nazionale San Matteo in Pisa gebracht, seit 1986 wird am heutigen Standort ausgestellt (vgl. MILONE 1989-90 S. 467).

#### Motive und Inschriften

a) Der Löwe dreht seinen Kopf leicht nach links. Sein Maul ist geöffnet, seine Mähne in Locken gelegt.

Auf der Platte, die im Museum unter dem Löwen angebracht ist, liest man:

*D(OMI)NI ET BEATE MA(RIE) GENITRICEM (sic)  
EIVS/DEM D(OMI)NI IH(ES)U XR(IST)I /  
BONFILIO ET GUIDO PROD(ENT)I AMORE(M)  
FECER(UN)T ISTV<M> LEON(EM)*

(... des Herrn und der gesegneten Maria, Mutter desselben Jesus Christus, haben Bonfilio und Guido, ihre Liebe hervorbringend, diesen Löwen geschaffen.)

b) Zwei Blattregister überziehen das Kapitell in seiner unteren Partie. Mit den Füßen auf dem unteren Register erheben sich an den Seiten des halbrunden Kapitellteils zwei nackte Gestalten, auf deren Köpfe die Abakusplatte ruht. Auf der Kapitellfrontseite sind diese Gestalten durch eine Girlande verbunden gewesen.

c) Vier große Köpfe mit Bart erscheinen am Kapitell an Stelle der Voluten. Zwischen den Köpfen befinden sich glatte, gekrümmte Blätter, über denen kleine Köpfe statt Abakusblumen skulptiert worden sind.

d) Der Erzengel wendet seinen Körper leicht nach links, wobei der Kopf im Dreiviertelprofil steht. Mit der Rechten hält er einen Stab, mit der Linken eine Blume. Vom Drachen ist unten nur noch ein hervor-

tretendes Gebilde zu erkennen. Dieses besteht aus einem glatten und einem gerippten Teil.

#### Zuschreibung und Datierung

a) Die Löwenplastik ist aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes stilistisch nur mit Vorbehalt einzuordnen. Auf dem Kopf lassen sich hervortretende Wangen feststellen, welche von einer feinen Wulst begrenzt werden. Die Nase besteht aus einem erhabenen Streifen, der das gesamte Gesicht von oben nach unten vertikal in zwei Hälften teilt. Die untere abgerundete Nasenpartie ist von einer Doppelwulst begrenzt. Die weit auseinanderliegenden Augen sind weit geöffnet und oben von den Brauen eingerahmt. Diese Merkmale hat diese Plastik mit dem Löwen über dem Drachen aus der ehemaligen Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5 f) gemeinsam. Unterschiedlich ist dagegen die Mähne der Tiere. Beim Löwen aus der Domfassade ist diese in Strähnen aus einzeln gezeichneten Haaren mit Spirallocken gelegt, während der ursprüngliche Teil der Mähne des anderen Löwen keine Locken zeigt und an vielen Stellen gebohrt worden ist.

Beim Fassadenlöwen könnte es sich um eine Plastik handeln, die vor der Kanzel existierte und für diese als Vorbild diente. Er könnte im Zusammenhang mit der Werkstatt des Rainaldus entstanden sein, der vor Guilielmus an der Domfassade arbeitete (vgl. Kat.-Nr. 21: Zuschreibung und Datierung).

Die Inschrift mit den Namen von Bonfilio und Guido als Urheber eines Löwen wird in der Forschung wegen ihrer Lage unterhalb der vollplastischen Löwenkulptur im Museum auf diese bezogen (vgl. SCALIA 1972 S. 838 Anm. 206; TORI 1987-88 S. 269; MILONE 1993 PL 1 S. 313). Wenn die Inschrift tatsächlich diesen Löwen und nicht den reliefierten meint, der auf der Inschriftplatte war (vgl. unter *Standort- und Funktionsveränderungen*), dann könnte man in Bonfilio und Guido Mitarbeiter von Rainaldus sehen. Eine Datierung in die vierziger bis fünfziger Jahre des 12. Jahrhunderts (vgl. auch TORI 1987-88 S. 269; Milone 1993 PL 1 S. 313) wäre demnach für diese Plastik vorzuschlagen.

b) Das Erdgeschoßkapitell steht motivisch wegen der Löwen auf seinen zurückversetzten Teilen, die zur Zeit der hier gezeigten Aufnahme vom Kapitellkörper getrennt waren, dem Löwenkapitell der südlichen Domempore sehr nahe. Auf beiden Stücken halten sich Löwen mit allen Tatzen an den Kapitellkanten fest. Sie hängen mit dem Rücken zum Betrachter. Den Kopf zeigen sie durch eine Drehung frontal, die Zunge ist ausgestreckt. Ihre Entstehung ist mit Wahrscheinlichkeit der Werkstatt des Rainaldus zu verdanken, der um die Mitte des 12. Jahrhunderts am Dom tätig war (vgl. Kat.-Nr. 21: Zuschreibung und Datierung).

c) Die Physiognomie der großen Menschenköpfe auf dem Galeriekapitell entspricht dem Aufbausystem, das bei der Gestaltung der Paulusfigur als Epistellesepultrträger der ehemaligen Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5 a) angewandt wurde. Die Kopfform verläuft bei beiden Plastiken nach unten spitz zu, die Augen liegen dicht unterhalb der Brauen; die unteren Augenlider sind stärker gekrümmt als die oberen; von der Nase gehen zwei seitliche Falten zum Schnurrbart. Die zusammengezogenen Augenbrauen und die tiefe Falte in der Mitte der Stirn scheint beim Galeriekapitell des Pisaner Doms den Gesichtern der Kanzellöwen (insbesondere der mittleren an der Chortreppe in Cagliari - Kat.-Nr. 5 d, e) entnommen zu sein.

Aus diesen stilistischen Verflechtungen ergibt sich für das Galeriekapitell mit den Menschenköpfen eine Zuordnung zur Werkstatt des Guilielmus und eine Datierung kurz vor oder kurz nach der Kanzelentstehung (1159-1162) (vgl. dazu auch MILONE 1993 PL 3a-3b S. 316 mit ähnlichen Ergebnissen - zu der Tätigkeit von Guilielmus an der Domfassade vgl. Kat.-Nr. 21: Zuschreibung und Datierung).

d) Die Forschung hat bis jetzt die Plastik mit dem Erzengel Michael allgemein als ein Zeugnis eines Nachfolgers des Guilielmus angesehen (vgl. CARLI 1974 S. 13-14; BARACCHINI 1986 S. 71; MILONE 1989-90 S. 282) oder sie als ein Werk von Biduinus näher charakterisiert (vgl. SALMI 1925-26 S. 508-510; SALMI ARCHITETTURA S. 46 Anm. 38; SANPAOLESI 1956 S. 57; TOESCA 1965 S. 839 Anm. 45; TIGLER 1987-88 S. 296; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 166).

Der Hinweis auf Biduinus läßt sich durch einen Vergleich mit dem von diesem Bildhauer signierten Türsturz des Hauptportals von Santi Ippolito e Casiano in San Casciano a Settimo (Kat.-Nr. 29 a) bestätigen. Die Physiognomie des Erzengels ähnelt derjenigen der Apostel auf dem Architrav. Man vergleiche dort vor allem den vierten Apostel von rechts, der frontal zum Betrachter steht. Der Erzengel aus der Domfassade in Pisa teilt mit ihm die großen

Augäpfel mit tief gebohrten Iriden und dicht darüber liegenden Augenbrauen, den geraden Mund, die Form des Kiefers, der an seinen Ansätzen wenig vom Hals herausragt, während das Kinn stärker hervortritt, die rundlichen Wangen (beim Erzengel links ausgeprägter als rechts).

Die stilistische Verwandtschaft des Erzengels mit dem Türsturz in San Casciano a Settimo legt eine Datierung der hier zu erörternden Plastik um 1180 nah, da der Türsturz durch eine Inschrift in dieses Jahr datiert worden ist.

### **Bibliographie**

a) TANFANI CENTOFANTI 1897 S. 293; PAPINI 1912 CATALOGO II S. 215; BIEHL 1926 S.37, S. 106 Anm. 32; SANPAOLESI 1957 S. 289; SCALIA 1972 S. 838 Anm. 206; SANPAOLESI 1975 S. 258; KOPP 1981 S. 60-61; CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA S. 817; VANNUCCI 1987 S. 130; TORI 1987-88 S. 269-270, 273; CALECA 1989 ARCHITETTURA S. 20; PLAISANT 1989-90 S. 113-114 Anm. 25; LUCCHESI 1993 S. 17; MILONE 1993 PL 1 *passim*.

b) BIEHL 1926 S. 35-37, S. 105 Anm. 21; SANPAOLESI 1957 S. 301; LUCCHESI 1993 S. 17.

c) BIEHL 1926 S. 52; SALMI 1928-29 S. 96 Anm. 44; CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA S. 815 Anm. 43; BARACCHINI 1986 S. 70; CALECA 1989 ARCHITETTURA S. 22; LUCCHESI 1993 S. 17, 18; MILONE 1993 PL 3a-3b *passim*.

d) BIEHL 1926 S. 54; NICCO FASOLA 1946 S. 96; BURGER 1961 44 S. 26; TOESCA 1965 S. 839; SANPAOLESI 1975 S. 130 Anm. 2, 244, 248, 278; KOPP 1981 S. 124; BARACCHINI 1986 S. 71; CALECA 1989 ARCHITETTURA S. 22; MILONE 1989-90 S. 282, 467; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 166; LUCCHESI 1993 S. 19.

**Kat.-Nr. 19**

**PISA**  
**Museo Nazionale San Matteo**  
**erratische Lesepultrträger**

- a) Lesepultrträger mit Engel, Löwe und Ochse  
b) Lesepultrträger mit Paulus, Titus und Timotheus

### **Standort**

a), b) Pisa, Museo Nazionale San Matteo, Depots

### **Struktur**

Beide Lesepultrträger sind heute freistehend. Hinter den figürlich ausgearbeiteten Partien ist jeweils ein rechtwinklig abgeschnittener, auf der Oberfläche grob belassener Teil des Steinblocks zu sehen.

**Maße**

a) 81 x 32 x 38 cm

b) 89 x 28 x 24 cm

(vgl. MILONE 1923 7a-7b S. 153)

**Material**

a), b) weißer Marmor

(vgl. MILONE 1993 7a-7b S. 153)

**Zustand**

a) Nur geringe Schäden sind beim Lesepulträger mit den drei Evangelistensymbolen festzustellen. Beim Ochsen sind die Spitze des unteren Ohrs sowie der äußere Fuß abgebrochen. Auf dem rechten Fuß des Engels sind drei abgefallene Fragmente wiedereingesetzt worden.

b) Beim Pauluslesepulträger fehlen die Köpfe der seitlichen Figuren. Bei der rechten Figur fehlt auch ein Unterarm. Die Spitze von Paulus' Nase ist abgefallen.

a), b) Beide Lesepulträger wurden im Jahre 1985 gereinigt und restauriert (vgl. MILONE 1993 7a-7b S. 153).

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Im Jahre 1810 wurden die Lesepulträger aus dem Garten von San Paolo all'Orto in Pisa in den Pisaner Camposanto versetzt. Dort blieben sie bis 1935, als man sie ins Museo dell'Opera del Duomo derselben Stadt brachte und dort ausstellte. Nach dem Zweiten Weltkrieg kamen sie wieder in den Camposanto, wo sie diesmal bis 1985 blieben. Seitdem befinden sie sich in den Depots des Museo Nazionale San Matteo und wurden zuletzt vom 30. Juli bis 31. Oktober 1993 in einer Ausstellung in diesem Museum gezeigt (vgl. MILONE 1993 7a-7b S. 153).

Wer die Ambonen in Cagliari noch nicht als die ehemalige Pisaner Domkanzel erkannt hatte (vgl. Kat.-Nr. 5: Standort- und Funktionsveränderungen), schlug beide hier zu behandelnde Plastiken als Lesepulträger jener Anlage vor (vgl. SUPINO 1904 S. 151; FREY 1911 S. 522-523).

Aufgrund ihrer Auffindung im Garten von San Paolo all'Orto ist von der jüngsten Forschung angenommen worden, die Lesepulträger seien ein Teil einer nicht mehr existierenden Kanzel dieser Kirche gewesen (vgl. MILONE 1993 7a-7b S. 153-154).

Die stilistischen Gemeinsamkeiten mit der Statue des Erzengels Michael in San Michele in Gropoli (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*) könnten für eine Zugehörigkeit der Stücke zur Kanzel derselben Kirche (Kat.-Nr. 7) sprechen.

**Motive und Inschriften**

a) Ein Engel mit einer Schriftrolle steht dem Betrachter mit weit geöffneten Augen frontal gegenüber. Er trägt Sandalen und ein langes Gewand. Seine Flügel

sind nur in den oberen Partien über den Schultern und in ihren Spitzen in Kniehöhe zu sehen.

Links vom Engel steht ein geflügelter Löwe auf seinen Hinterbeinen. Zwischen seinen Vordertatzen hält er ein Buch. Sein Mund ist geöffnet, die Eckzähne sind zu sehen.

Rechts vom Engel steht ein ebenfalls geflügelter Ochse mit einem Buch zwischen den vorderen Hufen. Sein Nabel tritt spitz hervor. Seine Zunge ist zu einem Nasenloch hochgestreckt.

Die Schwanzquasten der Tiere liegen über dem unteren Gewandsaum des Engels.

b) Die zentrale Figur des zweiten Lesepulträgers ist diejenige eines Mannes mit Stirnglatze und Bart. Er trägt ein langes Gewand und ein aufgeschlagenes Buch vor sich.

Der Mann an seiner Rechten ist ebenfalls mit einem langen Gewand bekleidet. Seine Füße stehen hintereinander. Er hält einen Gewandzipfel in seiner linken Hand und darüber eine dicke Platte (um ein Buch zu sein, müßte sie die Einritzungen an drei Seiten zeigen, wie es bei den anderen dargestellten Büchern auf beiden Lesepulträgern der Fall ist). Sein rechter Arm ist über der Platte angewinkelt.

Der Mann an der Linken der zentralen Figur schreitet ebenfalls mit einem Bein nach vorne. Mit einer Hand hält er sein Übergewand hoch, mit der anderen, aus der ein Gewandzipfel herunterfällt, hält er ein Buch.

Alle drei Figuren tragen Sandalen.

Die Kombination dreier Männer mit Büchern und Schreibplatte ist auch auf dem Epistellesepulträger der ehemaligen Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5 b) vorhanden. Dort sind diese Figuren auch durch Inschriften als Paulus in der Mitte, Titus links und Timotheus rechts zu identifizieren. Diese Identitäten lassen sich angesichts der gemeinsamen Attribute auch auf die Figuren des zweiten erratischen Lesepulträgers übertragen. Für seine linke, an einem Arm beschädigte Figur läßt sich demnach das Motiv des schreibenden Titus wie auf der Kanzel von Guilielmus rekonstruieren.

**Zuschreibung und Datierung**

Beide Lesepulträger zeigen eine offenkundige motivische Anlehnung an diejenigen der ehemaligen Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5).

Beim ersten Lesepulträger äußert sich das zuerst in der konzeptionellen Zusammenstellung des stehenden Ochsen und des stehenden Löwen mit dem Engel, als Darstellung der Evangelistensymbole. Ein Adler als Lesepulträger war wahrscheinlich auch beim erratischen Stück vorhanden.

Darüber hinaus lassen sich punktuelle Parallelen finden. Dazu gehören: die nur sehr leicht gewellten Haare des Engels aus sehr feinen Strähnen und mit Mittelscheitel, sein vorne spitz zulaufendes Überge-

wand, die zum Nasenloch ausgestreckte Zunge des Ochsen.

Beim zweiten Lesepulträger besteht die motivische Übernahme aus der Kanzel des Guilielmus ebenfalls in der Kombination von Paulus mit Titus und Timotheus, zwei Adressaten seiner Briefe. Auch die Posen dieser Figuren stellen eine Gemeinsamkeit dar: Titus mit der über einem Gewandzipfel getragenen Schreibplatte, Timotheus mit der Hand, die das Übergewand hochhält, und mit dem Buch, Paulus mit dem aufgeschlagenen Buch vor sich.

Trotzdem lassen sich stilistisch große Differenzen zwischen dem Bildhauer der hier zu besprechenden Lesepulträger und Guilielmus feststellen, so daß die These einer Urheberschaft des Letztgenannten bei den erratischen Plastiken (vgl. SUPINO 1904 S. 151) auszuschließen ist.

Die kontextlosen Stücke sind in der Breite sehr komprimiert. Während Guilielmus die einzelnen Figuren zwar eng aneinander preßt, sie jedoch deshalb nicht in sich verjüngt, sind bei den anderen zwei Lesepulträgern die Figuren sehr schmal (vgl. die schmalen Köpfe beim Engel und bei Paulus, die nicht sichtbaren Flügel des ersteren sowie die sehr engen Schultern des letzteren).

Der Bildhauer der freistehenden Lesepulträger stellt die menschlichen Füße kurz und mit einem steilen Fußrücken dar, so daß die Figuren in der Frontalansicht auf den Fußspitzen stehen. Guilielmus gelingen hingegen - selbst bei einer leicht abschüssigen Basis wie beim Epistellesepulträger - sehr naturgetreue und anatomisch korrekte Füße.

Die Faltenführung bei den Museumsstücken ist außerdem nur an einigen Stellen tief ausgeführt (vgl. die Rohrfalten zwischen den Beinen, beim Engel mit sichtbarer Bohreranwendung, sowie das Übergewand des Engels). Typisch für sie, und bei Guilielmus hingegen nicht vorhanden, sind die Fischgratfalten im

Bereich der Beine.

Diese erscheinen auch nicht auf den Kapitellen von Enrigus in Sant'Andrea in Pistoia (Kat.-Nr. 27 b, c), dem man auch die Lesepulträger zuschreiben wollte (vgl. BIEHL 1926 S. 52). Gegen eine solche Zuschreibung spricht auch die Augengestaltung bei den Figuren der Lesepulträger. Diese sind zwar groß und mit tiefen Iridenlöcher, die Augäpfel sind aber nicht so tief eingebettet und so sphärisch wie bei Enrigus.

Die Fischgratfalten in der Art der Lesepulträger sind beim Erzengel Michael in San Michele in Gropoli (Kat.-Nr. 8) festzustellen. Weitere Gemeinsamkeiten mit dieser Plastik bestehen in der Gestaltung des Übergewandes des Lesepulträgers in vertikalen Falten mit einem Halssaum, der sich vorne in eine verflachte Verkröpfung legt, sowie in den horizontalen Falten auf den Ärmeln, die in der Höhe der Ellenbogen eine Verdickung aufweisen und somit dem Gewandgürtel an der Taille entsprechen.

Auch der schmale Kopf, die langen Wangen, der rechtwinklige Kiefer, die tiefen Iridenlöcher des Paulus und des Engels rücken die Lesepulträger in die Nähe der Werkstatt, die in San Michele in Gropoli in den neunziger Jahren des 12. Jahrhunderts tätig war (für eine solche Zuschreibung haben sich auch TOESCA 1927 S. 838 und SALMI 1928-29 S. 94 ausgesprochen). Es ist nicht auszuschließen, daß diese Lesepulträger einst der Kanzel in jener Kirche (Kat.-Nr. 7) angehörten.

#### Bibliographie

VENTURI 1904 III S. 927-928; SUPINO 1904 S. 151; SCANO 1905 S. 10 Anm. 3, S. 24 Anm. 2; FREY 1911 S. 522-523; TOESCA 1927 S. 838; SALMI 1927-28 S. 94 Anm. 28; ZECH 1935 S. 68-69; NICCO FASOLA 1946 S. 90; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 125; MILONE 1992 16 *passim*; MILONE 1993 7a-7b *passim*.

**Kat.-Nr. 20**

**PISA**  
**San Paolo all'Orto**  
**Fassadenskulpturen**

- a) linker Löwe
- b) rechter Löwe
- c) linker Ochse
- d) rechter Ochse

#### Standort

Pisa, San Paolo all'Orto, Fassade, Blendbogenansätze

#### Struktur

Alle Plastiken sind für eine frontale Anbringung auf den Pilasterkapitellen der Fassade konzipiert worden. Aus diesem Grunde werden die Skulpturen in ihrer

hinteren Partie von der Fassadenmauer abgeschnitten.

#### Maße

nicht ermittelbar

#### Material

a) - d) weißer Marmor

#### Zustand

a) Die Nase des Menschen unter dem linken Löwen weist eine abgestoßene Stelle auf.

- b) Die rechte Löwenplastik ist unbeschädigt.  
 c), d) Bei beiden Ochsenaugen ist ein Horn abgebrochen. Mund- und Nasenpartien sind abgenutzt.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Für keine der Tierplastiken sind Standortveränderungen nachgewiesen. Der heutige Befund läßt keine vermuten.

**Motive und Inschriften**

- a) Ein Löwe mit gefletschten Zähnen hält einen Mann am Kopf und an der Brust fest. Der Mann liegt auf der Seite, während sein Kopf von der Bestie nach hinten gezogen wird. Der Mann, der weit geöffnete Augen und Mund hat, ist durch eine Lockenfrisur und Bart, flache, breite Nase und dicke Lippen als Afrikaner gekennzeichnet.  
 b) Ein Löwe hält einen Drachen zwischen den Tatzen fest und fletscht die Zähne. Der Drache hat seinen Hals zurückgebogen und zeigt ebenfalls seine Zähne.  
 c), d) Jede der äußersten Plastiken zeigt einen zum Betrachter frontal kauenden Ochsenaugen, der die Zunge herausstreckt und zu einem Nasenloch führt.

**Zuschreibung und Datierung**

Die Löwen zeigen offensichtliche stilistische Ähnlichkeiten mit dem Löwen mit Drache der ehemaligen Domkanzel von Pisa (Kat.-Nr. 5 f). Sie sind in der inneren Gliederung der Köpfe durch feine Wülste, in der Bohrung der Mähnenstrahlen der Löwen sowie in der Pose und in der Charakterisierung der Oberfläche des Drachen mit gewellten Schuppen und Knopfreife auf Hals und Brust zu finden.

Die Ochsenaugen entsprechen in der Haltung ihrer Zunge dem Ochsenaugen am Evangelistenlesepultträger der Pisaner Kanzel.

Aus diesen Beobachtungen heraus sind die vorgeschlagene Zuschreibung der Plastiken an die engste Nachfolge des Guilielmus (vgl. BIEHL 1926 S. 52; TORI 1987-88 S. 306) und die Datierung 1160-1170 (vgl. TORI 1987-88 S. 306) zu befürworten. Weniger begründet erscheint hingegen die These, die Plastiken seien in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden und der Werkstatt von Rainaldus zuzuschreiben (vgl. PALIAGA/RENZONI 1991 S. 51-52).

**Bibliographie**

BIEHL 1926 S. 52; CURUNI 1970 S. 20; TORI 1987-88 S. 67, 306-313; PALIAGA/RENZONI 1991 S. 51-52.

**Kat.-Nr. 21**

**PISA**  
**Santa Maria (Kathedrale)**  
**Fassadenskulpturen**

**Originale des 12. Jahrhunderts:**

- a) obere Archivolte des linken Nebenportals  
 b) linke Hauptportalsäule  
 c) rechte Hauptportalsäule  
 d) Tierfries

**Standort**

- a) Pisa, Santa Maria, Westfassade, linkes Nebenportal  
 b) Pisa, Santa Maria, Westfassade, Hauptportal  
 c) Pisa, Santa Maria, Westfassade, Hauptportal  
 d) Pisa, Santa Maria, Westfassade, Gesims zwischen 2. und 3. Galerie von unten

**Struktur**

- a) Die reliefierte Archivolte des linken Nebenportals bilden acht im Halbkreis aneinandergefügte Teile.  
 b), c) Beide Säulen haben einen runden Grundriß. Sie stützen auf Basen und tragen Kapitelle. In halbrunden Nischen eingesetzt, flankieren sie das Hauptportal.

b) Fünf übereinanderliegende Steinblöcke bilden den Schaft der linken Säule.

c) Der Schaft der rechten Säule besteht aus drei übereinanderstehenden Steinblöcken.

d) Der Fries ist in 29 Stücke geteilt. Seine Oberfläche steht schräg zur Fassade.

**Maße**

nicht ermittelbar

**Material**

a) - d) weißer Marmor

**Zustand**

a) Trotz der starken, ungleichmäßigen Nachdunkelung ist die Relieffläche noch gut ablesbar.

b), c) Eine ungleichmäßige Verdunkelung der Säulen ist festzustellen. Die Reliefoberfläche ist überwiegend unversehrt.

d) Der gesamte Fries ist stark nachgedunkelt. Dies betrifft hauptsächlich den Hintergrund. Die Reliefschärfe ist jedoch sehr gut erhalten.

#### **Standort- und Funktionsveränderungen**

a) - d) Alle Objekte befinden sich an ihrem ursprünglichen Standort (zum Tierfries vgl. diesbezüglich SANPAOLESI 1957 S. 302; SANPAOLESI 1975 S. 263; von Ranieri Grassi wurde der Fries für eine Spolie gehalten - vgl. GRASSI 1837 S. 28).

b) Der oberste Teil des linken Säulenschaftes ist heller als die übrigen Partien, sein Relief ist kantig geschnitten. Aus diesen Merkmalen kann man schließen, daß es sich dabei um ein späteres Ersatzstück handelt.

#### **Motive und Inschriften**

a) Auf jeder Archivoltenhälfte befinden sich fünf Drachen die zum Schlüsselstein gerichtet sind. Ihr Schwanz ist zweimal eingerollt, ihr Mund ist geöffnet. Im Hintergrund sind feine Ranken mit Blättern zu sehen. Auf dem Schlüsselstein sind auf einem ähnlichen Hintergrund zwei zierliche Figuren mit Lanzen reliefiert. Sie wenden einander den Rücken und richten die Lanzen zu den Drachen.

b), c) Grundmuster der Säulengestaltung sind Blätterranken, die um ein rundes, blumenartiges Gebilde kreisen. Sie liegen paarweise übereinander. Kleine Blüten befinden sich in den Rauten, die sich auf der Frontseite der Säulen zwischen den neben- und übereinanderliegenden Kreisranken ergeben. In der unteren Partie beider Säulenschaftes sind jeweils vier vegetabile Kreise durch Ranken verbunden, die eine X-Form bilden. Auf der rechten Säule ist dieses Motiv länger in die Höhe gestreckt als auf der linken.

d) Abwechselnd folgen auf dem Fries pflanzliche und tierische Darstellungen einander, Menschengestalten sind an einigen Stellen auch eingeschoben worden. Von links nach rechts und nur die figürlichen Darstellungen erwähnend, ist zuerst ein Hase zu sehen, der an den Hinterpfoten von einem Hund gebissen wird. Es folgt ein Hirsch mit einem Speer in der Schulter. Durch Pflanzen von seinem Opfer getrennt, erscheint dann auch der Jäger, der stark nach hinten zurückgelehnt und im Begriff ist, einen zweiten Speer zu werfen. Dieser Mann wird von einem zweiten begleitet, der auf einem Pferd reitet und wegen der niedrigen Höhe des Frieses auf dem Pferderücken zu liegen scheint. Die nächste Tiergruppe bilden eine Henne, ein Hahn und ein Fuchs. Es schließt sich dann ein Wildschwein an, das von einem Hund angegriffen wird. Gleich danach kommt ein von einem Speer getroffener Bär, gefolgt von einem Hund, der am Halsband von einem Mann gehalten wird. In der nächsten Szene sind ein Wolf und ein drei Ferkel

säugendes Mutterschwein dargestellt. Um einen Wolf- oder Hundekopf symmetrisch angeordnet erkennt man dann zwei Widder. Die Tierreihenfolge wird von einem Hasen und einem Hund fortgesetzt. Anschließend ist erneut eine Jagdszene zu sehen: Ein nicht weiter zu identifizierender Vierfüßler wird von einem Hund verfolgt, den ein Mann nach vorne schiebt. Gleich danach ist ein Bock einkulpiert, der weiter rechts in Begleitung eines Zickleins wiederholt wird. Die letzten Tiere auf dem Fries sind exotischer oder phantastischer Herkunft: Eine Giraffe, ein Gepard und ein Einhorn sowie ein gehörnter Vierfüßler, ein Panther und ein Drache schließen den Fries ab.

#### **Zuschreibung und Datierung**

Das Jahr 1063 wird mit wenigen Ausnahmen als Zeitpunkt der Grundsteinlegung des Pisaner Doms angenommen (vgl. MARTINI 1728 S. 7; TARGIONI TOZZETTI 1768 II S. 3; DA MORRONA 1798 S. 2; DA MORRONA 1812 I S.142; SERRI 1830 S. 3; GRASSI 1837 S. 15; ROHAULT DE FLEURY 1866 S. 42; MONINI 1896 S. 6; DEHIO/BEZOLD 1892 S. 231; FONTANA 1898 S. 6; SCHUMANN S. 3; SUPINO 1904 S. 23; SUPINO 1910 S. 25; PAPINI 1912 COSTRUZIONE S. 345; SUPINO 1913 S. 97; SUPINO 1914 S. 3; BACCI/TRONCI 1922 S. 1-3; GUYER 1932 S. 352; CARLI 1956 S. XIII; SANPAOLESI 1957 S. 248; RAGGHIANI 1968 Sp. 646; SCALIA 1986 S. 51; CALECA 1989 ARCHITETTURA S. 15. Einzige Gegenmeinungen: TEMPESTI 1812 TEMPIO *passim*, insbesondere S. 5, 23, 44 für eine Grundsteinlegung im Jahr 1006; BOECK 1981 S. 26, 30 und BOECK 1988 S. 399 Anm. 2 für eine Gründung um 1090). Die Jahreszahl 1063 geht aus einer Inschrift auf der Domfassade hervor (Anhang g), in der die Kirchengründung im Zusammenhang mit einer in Palermo erzielten Schlachtbeute erwähnt wird.

In Busketus, der in einer Lob- und in einer Grabinschrift ebenfalls auf der Domfassade als kühner Architekt besungen wird (Anhang b), erkennt man den ersten Architekten der Kathedrale (vgl. DA MORRONA 1798 S. 2; SERRI 1830 S. 3; ROHAULT DE FLEURY 1866 S. 49-50; MONINI 1896 S. 6; SCHUMANN S. 3; SUPINO 1910 S. 26; BACCI/TRONCI 1922 S. 1-3; SALMI ARCHITETTURA S. 12; BURGER 1961 43 S. 36; BOECK 1988 S. 385; CALECA 1989 ARCHITETTURA S. 18). Busketus ist auch als *operarius* des Doms überliefert (Archivio di Stato Pisa, Primaziale, Diplomatico, 1105 dicembre 2, 1111 aprile 2, publiziert in PECCHIAI 1906 OPERA S. 61-64).

Eine sehr deutliche Baunaht zwischen dem - von Westen zählend - fünften und dem sechsten Außenwandjoch der Erdgeschoßlanghauswände in Form eines Baumaterialwechsels und einer unterschiedlichen Anordnung von hellen und dunklen Steinen ist als ein Hinweis dafür gedeutet worden, daß die letz-

ten 15 Meter der Kirche im Westen als eine spätere Verlängerung des ursprünglich kürzer geplanten Baus entstanden seien. Diese Hypothese wurde dadurch bekräftigt, daß bereits im vergangenen Jahrhundert Fundamente auf der Höhe jener Baunaht und rechtwinklig zur Langhausachse gefunden wurden (vgl. ROHAULT DE FLEURY 1866 S. 45). Fünfzig Jahre später wurde dieser Befund durch ausführliche Ausgrabungen bestätigt (vgl. BACCI 1917 FONDAZIONI S. 2). Daraus ist entnommen worden, daß die heutige Fassade nicht der erste Westabschluß des Doms gewesen ist, sondern erst infolge jener Verlängerung entstand (vgl. DA MORRONA 1812 I S. 143; ROHAULT DE FLEURY 1866 S. 45; DEHIO/BEZOLD 1892 S. 230-233; FONTANA 1898 S. 7; PAPINI 1912 COSTRUZIONE S. 356; GUYER 1932 S. 354; SALMI 1938 S. 156; CARLI 1956 S. XIV; SANPAOLESI 1957 *passim*; BURGER 1961 44 S. 20-34; RAGGHIANI 1968 Sp. 644-648; SANPAOLESI 1975 S. 235-261; SMITH 1980 S. 96; BARACCHINI 1986 S. 68; CALECA 1989 ARCHITETTURA S. 19; RED I 1991 PISA S. 354-356; TOLAINI 1992 S. 43). Die Existenz einer früheren Fassade wird hingegen abgestritten von TEMPESTI 1812 ANTIPERISTASI S. 20-21; SUPINO 1904 S. 26-32; SUPINO 1910 S. 26; SUPINO 1913 S. 97; COLETTI 1946 S. 15; BOECK 1981 S. 12, 30; BOECK 1988 S. 393, 398.

Auch in Bezug auf die Entstehungszeit der heute vorhandenen Fassade teilen sich die Meinungen der Forscher. Einige Autoren möchten die Fassade von 1120 bis 1170 (vgl. SUPINO 1914 S. 3; SANPAOLESI 1957 S. 334-337; SANPAOLESI 1975 S. 244 und S. 262; SEIDEL 1977 S. 341-342; BARACCHINI 1986 S. 69-70) oder bis 1180 (vgl. SALMI 1925-26 S. 508; CARLI 1956 S. XIV; KOPP 1981 S. 204) gebaut wissen, wobei sich verschiedene Werkstätten schichtenmäßig von unten nach oben hochgearbeitet haben sollen. Andere Autoren meinen dagegen, daß die Fassade erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sei, wobei Skulpturen aus dem 12. Jahrhundert mitbenutzt worden seien (vgl. FONTANA 1898 *passim*, wo diese These nicht explizit ausgesprochen wird, jedoch im Keim schon vorhanden ist; PAPINI 1912 COSTRUZIONE S. 356-358; SMITH 1980 S. 96). Es ist auch angenommen worden, daß der Bau der Fassade - 1140 angefangen - gegen Ende des 12. Jahrhunderts, wie der Bau des Baptisteriums und des Campanile, eine Unterbrechung erfahren habe, als die Fassade nur in ihrem unteren Bereich gebaut war; erst in der Mitte des 13. Jahrhunderts habe man dann den Fassadenbau wieder in Angriff genommen und beendet (vgl. BURGER 1961 44 S. 28, 31-32). Die letzten beiden Thesen stützen sich hauptsächlich auf die Feststellung, daß in den Galerien Kapitelle mit gotischen Formen neben anderen stünden, die dagegen stilistische Merkmale aus dem 12. Jahrhundert zeigten.

Für eine korrekte zeitliche Einordnung der Skulp-

turen auf der Pisaner Domfassade muß berücksichtigt werden, daß die meisten Kapitelle und sonstige Skulpturen im Laufe von wiederholten Restaurierungen von Kopien ersetzt worden sind. Ihre Treue in der Wiedergabe der Originale kann nur in vereinzelten Fällen nachgeprüft werden, da von den ersetzten Stücken nur sehr wenige erhalten geblieben sind (vgl. Kat.-Nr. 18: Standort- und Funktionsveränderungen).

Auf der Fassade sind Originale des 14. Jahrhunderts vorhanden (vgl. die vier Prophetenstatuen an den Giebelecken von einem Schüler Giovanni Pisanos am Anfang des 14. Jahrhunderts und die Madonna mit Kind auf der Giebelspitze von Andrea und/oder Nino Pisano aus der Mitte des Jahrhunderts - für diese Zuschreibungen und Datierungen vgl. CARLI 1989 SCULTURA S. 53-54). Diese Tatsache läßt annehmen, daß die Fassade bezüglich ihrer skulptierten Dekoration in einem langsamen Prozeß entstanden ist, in dem verschiedene Künstlergenerationen gewirkt haben. Daß ihre Werke in chronologischer Reihenfolge von unten nach oben auf die Fassade kamen, ist auszuschließen. Dies zeigt die ursprüngliche Plazierung des Erzengels um 1180 an der Giebelspitze (vgl. Kat.-Nr. 18 d) im Vergleich mit den viel späteren, bereits erwähnten Propheten an den Giebelecken. Die Hypothese, daß bereits fertiggestellte Skulpturen erst einige Zeit nach ihrer Schaffung ihren Platz auf der Domfassade erhielten, kann jedoch nicht nachweislich verneint werden.

Eine der Werkstätten, die an der Fassade tätig gewesen ist, muß Rainaldus zugeordnet werden, dessen Name auf einer lobenden inkrustierten Inschrift auf der Fassade enthalten ist (Anhang h). Da er keine weiteren Werke signiert hat, ist seine Beteiligung an der Fassade in Pisa schwer festzulegen. In der Forschung werden ihm auch architektonische Leistungen zugeschrieben, und er wird als Nachfolger des Busketus und Durchführer der Domverlängerung (s. o.) angesehen (vgl. ROHAULT DE FLEURY 1866 S. 50; SUPINO 1910 S. 26; GUYER 1932 S. 355; EUA XI S. 743; SANPAOLESI 1957 S. 276; RAGGHIANI 1968 Sp. 80; BARACCHINI 1986 S. 70; PLAISANT 1989-90 S. 85; RED I 1991 PISA S. 355). Im Bereich der Skulptur sind ihm die Rankensäulen mit ihren Kapitellen und der linke Löwe (dieser allerdings eine Kopie des 19. Jahrhunderts!!!) (vgl. SANPAOLESI 1957 S. 298, 300; SANPAOLESI 1975 S. 261-262) oder die Emporenkapitelle (Kat.-Nr. 22) zugeordnet worden (vgl. MILONE 1989-90 S. 500).

Aus der Inschrift mit dem Namen von Rainaldus ausgehend und die inkrustierte Platte mit den Worten *DE ORE LEONIS...* berücksichtigend, welche wegen der ähnlich simplifizierten Buchstaben der Werkstatt Rainaldus zugehörig erscheint, kann man versuchen, diesen Künstler stilistisch zu charakterisieren (vgl. auch Text. Wie diese letztere Platte zeigt, schematisiert Rainaldus die Formen, wiederholt sie und kombiniert sie symmetrisch. Die Figuren verlieren ihre

Naturtreue und bieten sich für die Bildung dekorativer Muster an. Diesem Prinzip entspricht auch die obere Archivolte des linken Nebenportals mit Drachen und Figürchen mit Lanzen. Auch die Originale eines Portallöwen und eines Erdgeschoßkapitells (Kat.-Nr. 18 a, b) sowie einige Emporenkapitelle (Kat.-Nr. 22 b, c) können dieser Handschrift zugeordnet werden.

Rainaldus stand sehr wahrscheinlich an der Spitze der Künstlergruppe, die im Anschluß an Busketus - dieser bis 1111 dokumentiert (s. o.) - am Dom tätig war.

Diejenigen, die die Fassade im 13. Jahrhundert errichtet wissen möchten, weisen auf einen Rainaldus *speciarius* hin, der 1264-1270 dokumentiert sei (vgl. PAPINI 1912 COSTRUZIONE S. 359-360). Dieser Erwähnung wird diejenige eines Rainaldus *magister* im Jahre 1166 in Lucca entgegengestellt (vgl. GUIDI/PARENTI 1912 II S. 148-150). Da in keinem dieser Fälle Rainaldus in Verbindung mit dem Pisaner Dom erwähnt wird, fallen diese Dokumente wenig ins Gewicht.

Die Arbeit von Rainaldus an der Domfassade wurde von Guilielmus und Riccius fortgesetzt. Von diesen beiden Künstlern ist ein Vertrag mit der *opera* des Pisaner Doms vom Jahr 1165 erhalten geblieben (Archivio di Stato Pisa, Primaziale 1165 gennaio 1, veröffentlicht in MILANESI 1901 S.5-6). Er bezog sich sehr wahrscheinlich auch auf Arbeiten an der Fassade (vgl. auch Textabschnitt II. 1. b - die Beteiligung von Guilielmus an der Gestaltung der Fassade wird auch angenommen von SANPAOLESI 1957 S. 336; BURGER 1961 44 S. 22, 24-25; SANPAOLESI 1975 S. 266-267; BARACCHINI 1986 S. 70; MELCZER 1987 S. 39; MELCZER 1988 S. 38; MILONE 1989-90 S. 500; PLAISANT 1989-90 S. 96; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 116; REDI 1991 PISA S. 355; INGRASCIOTTA 1994 S. 146-147).

Der Beginn der Tätigkeit von Guilielmus an der Fassade wird vor der Schaffung der Domkanzel (1159-1162 - vgl. Kat.-Nr. 5: Zuschreibung und Datierung) in der Mitte der vierziger Jahre vermutet (vgl. SANPAOLESI 1957 S. 336; SANPAOLESI 1975 S. 246; PLAISANT 1989-90 S. 96; für MELCZER 1987 S. 39 und MELCZER 1988 S. 38 bereits 1130-40).

Der Übergang von Rainaldus zu Guilielmus und Riccius muß - auch stilistisch - sehr fließend gewesen sein. Das zeigen einige künstlerübergreifende Merkmale. Diese sind bei einem Vergleich des Portallöwen (Kat.-Nr. 18 a) mit den Kanzellöwen von Guilielmus (Kat.-Nr. 5 c-f) sowie bei einem Vergleich zwischen der Archivolte mit Drachen (Kat.-Nr. 21 a) mit einigen ebenfalls filigranen und tief ausgearbeiteten Rankengesimsen der Kanzel festzustellen (vgl. dasjenige über der gesamten Frontseite der Epistelkanzel - Kat.-Nr. 5 a).

Zum Werk von Guilielmus können mit großer Wahrscheinlichkeit die Rankensäulen (Kat.-Nr. 21 b, c) des Hauptportals gerechnet werden (vgl. auch BURGER 1961 44 S. 24-25; PLAISANT 1989-90 S. 96; SMITH 1978 S. 178 datiert sie ins Jahr 1160). Sie zeigen, wie die ionisierenden Kapitelle der Kanzel (vgl. insbesondere die gereinigten und besser ablesbaren vorderen Kapitelle der Epistelkanzel - Kat.-Nr. 5 a), fleischige Blätter, deren Plastizität durch eine wiederholte Bohreranwendung erreicht wird. Feine Wülste verdeutlichen außerdem das Blattgerippe.

Guilielmus schuf sehr wahrscheinlich auch einige Galeriekapitelle. Dieser Beitrag zur Fassadengestaltung ist aber zum größten Teil verlorengegangen. Erhalten bleiben nur sehr vereinzelte Exemplare, von denen eins im Rahmen dieser Arbeit erörtert wird (Kat.-Nr. 18 c).

Der Tierfries stellt wahrscheinlich den Zustoß einer neuen Arbeitskraft zur Werkstatt des Guilielmus dar. Motivisch ist der Fries mit den Tierfriesen am Campanile (Kat.-Nr. 23) und auch mit dem linken Türsturz von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo (Kat.-Nr. 29 e), von Biduinus 1180 geschaffen, verwandt. Die Bären auf dem Fries des Doms zeigen wie derjenige auf dem Türsturz in San Casciano spitz zulaufende Haarsträhnen aus einzeln gezeichneten Haaren, abstehende Ohren, fast frontal gedrehten Kopf, auf den man von oben schaut. Der Pisaner Tierfries könnte als Zusammenarbeit von Biduinus und der Werkstatt von Guilielmus angesehen werden. Biduinus schuf höchst wahrscheinlich auch den Erzengel aus der Giebelspitze der Fassade (Kat.-Nr. 18 d), welcher einen fertig ausgebildeten Meister zeigt, der großformatige Figuren sicher beherrscht. Für eine Zuschreibung des Frieses an Biduinus vgl. auch TIGLER 1987-88 S. 295-296. Ältere Forscher rechnen ihn Rainaldus (vgl. BIEHL 1926 S. 38) oder auch Guilielmus zu (vgl. SANPAOLESI 1957 S. 324-326; SANPAOLESI 1975 S. 275).

### **Bibliographie**

a)  
BURGER 1961 44 S. 25; SANPAOLESI 1957 S. 281; SANPAOLESI 1975 S. 251, 261-262.

b), c)  
SALMI 1928-29 S. 68, 74 Anm. 17; SANPAOLESI 1957 S. 298, 300; BURGER 1961 44 S. 24-25; SANPAOLESI 1975 S. 251, 261; SMITH 1978 S. 178-179; CALECA 1989 S. 20; PLAISANT 1989-90 S. 96.

d)  
GRASSI 1837 S. 28; BIEHL 1926 S. 38; SANPAOLESI 1957 S. 324-327; SANPAOLESI 1975 S. 275, 281; SMITH 1978 S. 135; TIGLER 1987-88 S. 294-296; PALLIAGA/RENZONI 1991 S. 78.

Kat.-Nr. 22

**PISA**  
**Santa Maria (Kathedrale)**  
**figürliche Emporenkapitelle**

- a) Girlandenkapitell
- b) Löwenkapitell
- c) Kapitell mit kleinen Vögeln
- d) Kapitell mit großen Vögeln
- e) Affenkapitell

**Standort**

Pisa, Santa Maria, südliche Empore

- a) 8. Säule von Westen zwischen beiden Emporenschiffen
- b) 3. Säule von Westen zwischen beiden Emporenschiffen
- c) 1. Säule von Westen zwischen Hauptschiff und Empore
- d) 12. Säule von Westen zwischen beiden Emporenschiffen
- e) 5. Säule von Westen zwischen beiden Emporenschiffen

**Struktur**

Alle Kapitelle weisen an der Basis einen runden Grundriß auf. Sie tragen eine quadratische Kämpferplatte und stützen die Emporenarkaden.

**Maße**

nicht ermittelbar

**Material**

- a) weißer Marmor
- b) weißer Marmor
- c) grauer Marmor (?)
- d) weißer Marmor mit hellgrauen Streifen
- e) weißer Marmor

**Zustand**

- a) Abgesehen von drei Blätterspitzen, die abgefallen sind, ist das Girlandenkapitell vollständig.
- b) Die Oberfläche, die sich auf dem Löwenkapitell unterhalb der Tiere und des Ansatzes der Gewächse befindet, ist grob. Sie ist nicht bearbeitet oder nachträglich umgestaltet worden. Auf dem Rest des Kapitells zeigt der Stein kleine Abbröckelungen und poröse Bereiche.
- c) Das Kapitell mit kleinen Vögeln ist intakt.
- d) Keinerlei Schäden sind auf dem Kapitell mit großen Vögeln festzustellen.
- e) Das Affenkapitell ist gut erhalten. Nur bei zwei der Gestalten ist jeweils ein Knie abgebrochen.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Für keins der Kapitelle sind Standortveränderungen dokumentiert. Für das Girlandenkapitell vgl. diesbezüglich auch unter *Zuschreibung und Datierung*.

**Motive und Inschriften**

a) Über einem Register mit glatten Blättern steht an jeder Kapiteldecke ein nackter Mann. Auf seiner Brust liegen Bänder in V-Form, an deren Spitze eine Art Medaille zu sehen ist. Statt Arme hängen von den Schultern dieser Figuren Girlanden herunter, welche die Gestalten miteinander verbinden. Oberhalb der Girlanden sind weitere vegetabile Motive angebracht.

b) Vier an Löwen erinnernde Wesen halten sich mit ihren Krallen über den Kapitellkanten an Gewächsen fest, an deren oberen Spitzen Köpfe erscheinen. Die Tiere drehen den Köpfe zum Betrachter hin und strecken die Zunge heraus.

c) Ein Vogel mit offenen Flügeln und einem Stock in den Krallen befindet sich an jeder Kapitellkante. Unter und über der Stelle, an der sich die Flügel zweier Vögel berühren, ist ein Akanthusblatt bzw. ein blumenartiges Gebilde zu sehen.

d) Die gesamte Kapiteloberfläche ist von vier großen Vögeln mit offenen Flügeln eingenommen. Sie halten in den Krallen Stöcke, mit Ausnahme eines, der einen Vierfüßler mit Hufen und mittellangen Ohren (vielleicht einen Ochsen) festhält. In der Höhe der Vögelköpfe verläuft ein waagrechtes Band mit Fischgratmuster. Darüber dienen rundliche Medallions mit schematisierten Vögeln und pflanzlichen Motiven als Abakusblumen.

e) Aus einem regelmäßigen Muster von miteinander verstrickten Ranken ragen an den Kapitellkanten vier affenähnliche Wesen in kauernder Haltung hervor. Drei davon tragen ein Halsband. Drei haben aufgedunsene Gesichter mit abstehenden Ohren und ausgeprägte Schneidezähne. Eins hat ein faltenreiches Gesicht.

**Zuschreibung und Datierung**

In der Forschung sind diese Kapitelle oft als undifferenzierte Werkgruppe angesehen worden. Bezüglich ihrer Entstehungszeit hat man diese Stücke um die Wende des 11. zum 12. Jahrhundert datiert (vgl. BIEHL 1926 S. 34), zum zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts gerechnet (vgl. BURGER 1961 43 S. 42) sowie vor 1136 für geschaffen gehalten (vgl.

SMITH 1978 S. 123-127).

a) Die sehr helle Farbe des Girlandenkaptells sowie der kantige Schnitt seiner vegetabilen Elemente lassen die romanische Ursprünglichkeit dieses Kapitells bezweifeln. Es könnte sich dabei um ein nachträgliches Ersatzstück handeln (zu den Domrestaurierungen vgl. Kat.-Nr. 18: Standort- und Funktionsveränderungen). Wenn die Kopie originalgetreu ist, war das ursprüngliche Kapitell mit einem der Hauptportalkapitelle des Doms (Kat.-Nr. 18 b) motivisch verwandt. Auch jenes Stück zeigt nackte Gestalten, die über Blättern stehen, durch Girlanden verbunden werden und mit dem Kopf die Abakusplatte tragen. Somit könnte die Tätigkeit des Rainaldus, der am Erdgeschoß der Domfassade im zweiten Drittel des 12. Jahrhunderts gearbeitet hat (vgl. Kat.-Nr. 18 und Kat.-Nr. 21, jeweils: Zuschreibung und Datierung), auch auf den Emporen angenommen werden.

b) Mit dem erwähnten Portalkapitell steht auch das Emporenkapitell mit Löwen in Verbindung. Auf beiden Werken ist das Motiv der Löwen zu sehen, die sich mit allen Vieren vertikal festhalten und den Kopf zurückdrehen. Die Köpfe als Abakusblumen beim Emporenkapitell stehen ferner denjenigen der Figürchen des Portalkapitells sehr nahe. Auch sie weisen eine sehr niedrige Stirn, breite Wangenknochen sowie einen kleinen schmallen Mund auf.

c) Auch das Kapitell mit den kleinen Vögeln scheint zum Werk der Werkstatt Rainaldus zugehörig zu sein. Die Vögelköpfe zeigen in ihrer Beugung zur Brust das Gestaltungsprinzip, das auch für die Bestienköpfe auf dem Emporenkapitell mit Löwen angewandt wurde: Der Winkel, der sich zwischen Hals und Kopf ergibt, ist sehr spitz, der Raum zwischen beiden ist dementsprechend sehr schmal. Der Schnabel der Vögel und die herausgestreckte Zunge der Löwen sind mit der Brust bzw. mit dem Rücken der Tiere verbunden, so daß die Köpfe unterschritten sind.

d) Das Kapitell mit den großen Vögeln ist durch deutlich konturierte Formen charakterisiert. Die innere Unterteilung dieser erfolgt durch eine präzise und zeichnerische Abgrenzung der einzelnen Formen (vgl. die Feder und das Muster auf dem umlaufenden Band). Die Anatomie der Tiere entspricht nicht derjenigen der kleinen Vögel des Kapitells unter c): Die Flügel reichen bis zum Boden, die Köpfe sind aufrecht. Eine sichtbare Bohreranwendung hat nicht stattgefunden. Es fehlen somit die typischen Merkmale der Handschrift des Rainaldus. Vielleicht ist in diesem Stück die Arbeit eines Bildhauers zu sehen, der - etwa wie auch der Urheber des Affenkapitells - innerhalb der Werkstatt stilistisch autonom arbeitete und außerpisanische Vorbilder im Auge hatte.

e) Das Affenkapitell zeigt eine enge motivische Verwandtschaft mit Kapitellen des Westportals von Saint-Sernin in Toulouse, insbesondere mit einem von ihnen. Aufgrund dieses Umstandes hat man gemeint, ein Bildhauer aus der Werkstatt des Toulouser Portals habe in Pisa das Affenkapitell geschaffen (vgl. MILONE 1989-90 S. XI). Auch die nicht weiter begründete Äußerung, auf den Emporen des Pisaner Doms seien Künstler aus Sant'Antimo tätig gewesen (vgl. BURGER 1961 43 S. 42), ist auf die Feststellung eines ähnlichen Affenmotivs auf einem Kapitell in der Abtei jener Ortschaft zurückzuführen.

Eine Motivähnlichkeit des Affenkapitells in Pisa mit anderen Stücken ist aber allein kein Beweis für die Annahme einer gemeinsamen ausführenden Hand. Es läßt sich vielmehr daraus schließen, daß in Pisa - wahrscheinlich in der Werkstatt des Rainaldus - Arbeitskräfte anwesend waren, die Impulse aus anderen Kunstlandschaften entgegennahmen.

Gegen eine Zuschreibung des Affenkapitells an einen Meister aus Saint-Sernin oder einen aus Sant'Antimo sprechen auch die stilistischen Unterschiede, die zwischen dem Pisaner Kapitell und beiden anderen Exemplaren existieren. Diese machen sich in Bezug auf das französische Kapitell hauptsächlich im Verhältnis zwischen Ranken und verstrickten Wesen deutlich. Während in Toulouse die Glieder dieser Gestalten nicht immer deutlich von den vegetabilen Elementen zu unterscheiden sind, wird in Pisa eine konsequente Trennung zwischen Bestien und Pflanzen durchgehalten. Außerdem kommt in Pisa der glatte Kapitellkörper zwischen den Ranken zum Vorschein. In Toulouse ist dagegen die gesamte Kapitelloberfläche durch die verknoteten Formen und zusätzliche Blätter besetzt. Das Kapitell in Sant'Antimo entspricht zwar demjenigen in Pisa hinsichtlich der Klarheit der vegetabilen Verstrickungen, der inneren Dreiteilung der Ranken sowie der Pose der Wesen, deren Füße und Hände nebeneinander stehen. Das Pisaner Domkapitell unterscheidet sich jedoch von dem Abteikapitell aufgrund der schlankeren und plastischeren Formen. Während in Sant'Antimo die affenähnlichen Gestalten sehr gedrungen sind, erhalten jene in Pisa einen Schwung nach oben. Die Ranken sind beim Abteikapitell breit und flach, in Pisa zeigt die leichte Hervorhebung der mittleren Rankenwulst den naturalistischen Charakterzug der Plastik, welcher sich auch in den gebauschten Blättern an den Stellen der Abakusblumen äußert.

#### **Bibliographie**

FONTANA 1898 S. 10; BIEHL 1926 S. 33-34; JANSON 1952 S. 47; CRICHTON 1954 S. 98; BURGER 1961 43 S. 42; SERRA 1961 S. 245-246; SANPAOLESI 1975 S. 254; SMITH 1978 S. 123-127; MILONE 1989-90 S. XI; PLAISANT 1989-90 S. 84.

Kat.-Nr. 23

**PISA**  
**Santa Maria (Kathedrale)**  
**Tierfriese am Campanile**

- a) linker Tierfries  
 b) rechter Tierfries

**Standort**

- a) Pisa, Santa Maria, Campanile, Erdgeschoß, erstes Wandjoch links vom Portal  
 b) Pisa, Santa Maria, Campanile, Erdgeschoß, erstes Wandjoch rechts vom Portal

**Struktur**

Beide Friese bestehen jeweils aus zwei Steinblöcken, die aneinandergesetzt sind. Jeder Fries nimmt die gesamte Breite zwischen den das Wandjoch abgrenzenden Halbsäulen ein. Nur die hochreliefierten Partien ragen vom Mauerprofil hervor.

**Maße**

nicht ermittelbar

**Material**

- a) weißer Marmor  
 b) Marmor mit hellgrauer Tönung

**Zustand**

Einige stark nachgedunkelte Stellen sind auf dem Hintergrund beider Friese festzustellen.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Die Reliefs befinden sich an ihrem ursprünglichen Standort.

**Motive und Inschriften**

a) Auf dem linken Fries sind von links nach rechts ein Bär mit gesenktem Kopf, ein Drache mit zweimal eingerolltem Schwanz sowie ein Widder zu sehen, der von einer Pflanze frißt. Die ersten beiden Tiere sind nach rechts gerichtet, das letzte nach links.

b) Der rechte Fries zeigt von links nach rechts einen Stier, einen Drachen und einen Bären, der den Drachenschwanz beißt. Spiegelbildlich symmetrisch zum linken Fries sind in diesem Fall das erste Tier nach rechts und die letzten zwei nach links gewandt.

Unter dem Fries verläuft auf den Mauerbausteinen eine Inschrift. Diese lautet:

+ AN(NO) D(OMI)NI MCLXXIII CA(M)PANILE  
 HOC FVIT FV(N)DATV(S) M(EN)SE AVG(USTI)  
 (Dieser Glockenturm wurde hier im Monat August des Jahres des Herrn 1174 gegründet.)

Ein Abdruck dieser Inschrift befindet sich im Museo dell'Opera del Duomo in Pisa, Saal 1.

**Zuschreibung und Datierung**

Die o. e. Inschrift gibt Auskunft über die Grundsteinlegung des Campanile im August des Jahres 1174. Die *Annales* von Bernardo Marangone unterrichten über den Verlauf der Bauarbeiten im ersten Jahr: "*seguenti anno, factus gradus unus in circuitu*" (Im folgenden Jahr wurde eine Stufe im Kreis gebaut) (MARANGONE ANNALES S. 59). Es ist vorgeschlagen worden, mit der Bezeichnung *gradus* sei die unterste Stufe an der Basis des Sockelgeschosses zu identifizieren (vgl. SANPAOLESI 1956 S. 20).

Die Gründung des Campanile im August 1174 ist ein fester *terminus post quem* für die Entstehung der Tierfriese.

Um 1185 wurde der Bau des Campanile wegen einer Bodensenkung unterbrochen, als die Hälfte der dritten Galerie stand (vgl. SANPAOLESI 1956 S. 25; TESTI CRISTIANI 1976 S. 14; CARLI 1989 CAMPANILE S. 221). In einem undatierten, jedoch dem Ende des 12. oder dem Anfang des 13. Jahrhunderts zugeordneten (vgl. PECCHIAI 1906 OPERA S. 83) Dokument, das die *opera* des Doms betrifft, ist der Erwähnung des Campanile eine sehr vereinfachte Skizze mit Sockelgeschoß, zwei Galerien und einem kuppelartigen Aufsatz (vielleicht einem vorübergehenden Dach) beigefügt, die wahrscheinlich den Zustand des Turms bei der Unterbrechung des Baus darstellt (vgl. PECCHIAI 1906 OPERA S. 85 mit der Transkription des Dokuments; PIEROTTI 1990 S. 120-121 mit fotografischen Aufnahmen des Dokuments).

Das Jahr 1185 mit der Bauunterbrechung im oberen Bereich des Campanile stellt für die Tierfriese im Sockelgeschoß einen *terminus ante quem* dar. Diese entstanden also zwischen 1174 (Gründung des Campanile) und 1185 (Unterbrechung des Baus).

Die Bautätigkeiten wurden im 13. Jahrhundert wiederaufgenommen (in den sechziger Jahren nach SANPAOLESI 1956 S. 27 und TESTI CRISTIANI 1976 S. 21; 1231 nach CARLI 1989 CAMPANILE S. 221). Die Zuschreibung des Baus des Campanile ist umstritten, weil sie weder inschriftlich noch archivalisch überliefert ist.

Enzo Carli hat gemutmaßt, daß das Fehlen einer inschriftlichen Verewigung des Architekten, der den Campanile schuf, auf die Tatsache zurückzuführen sei, daß man diesen Bau aufgrund der Bodensenkung nicht für gelungen betrachtete, so daß eine solche Inschrift kein Lob, sondern eher eine Beeinträchtigung des Ruhms des Architekten dargestellt hätte (vgl. CARLI 1989 CAMPANILE S. 220).

Nach Antonio Milone haben sich in der älteren Historiographie zwei tradierte Meinungsrichtungen hinsichtlich der Bauzuschreibung des Campanile gebil-

det (vgl. MILONE 1989-90 S. 446-447; die Erkenntnis dieser Zweigleisigkeit war bereits vorhanden auch bei CASATUS 1684 I. Buch, 9. Kap., S. 50 - zitiert nach ZECH 1935 S. 148). Die erste Zuschreibungstradition, die nach Milone auf mündliche Überlieferungen und Stadtführerzählungen zurückzuführen sei, benennt einen Johannes oder Giovanni als Gründer des Campanile (vielleicht vom Namen Giovanni di Simones beeinflusst, der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts den Campanile vollendete). Zu dieser Meinungsgruppe gehören Giorgio Vasari mit der ersten Auflage seiner *Vite* von 1550 (vgl. VASARI 1550 S. 142) und T. Dempster, der sich auf einen *Itinerarius italiae anonymi germani* bezieht, und einen Joanne de Inspruck (*sic*) als Gründer des Turms benennt (vgl. DEMPSTER 1726 5. Buch, 1. Kap, S. 249). Den Zusatz "de Inspruck" hatte er wahrscheinlich aus der Bezeichnung "Johannes Oenipontanum" abgeleitet, welche schon von Paulus Casatus (s. o.) benutzt worden war.

Am Anfang der zweiten Tradition steht die Auflage der *Vite* von 1568. Dort schreibt Vasari den Bau des Campanile einem vermutlich deutschen Guglielmo und einem Bildhauer namens Bonanno zu (vgl. VASARI II S. 48). Die Vermischung beider Traditionen ergab dann einen Wilhelm von Innsbruck (vgl. BURCKHARDT 1933 S. 95), der auch mit dem Guilielmus der ehemaligen Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5) gleichgesetzt wurde (vgl. ZECH 1935 *passim*).

Es ist nicht gesichert, daß Vasari eine Quelle als Grundlage seiner Aussage gehabt hat. Da er sie nicht angibt und sie auch nicht anderweitig bekannt ist, kann man vermuten, daß er zwei der bekannten Künstler des Domareals erwähnt, um ein wichtiges Bauwerk wie den Campanile - trotz fehlender Quellen - großen Künstlerpersönlichkeiten zuschreiben zu können. Guilielmus war durch die Grabinschrift auf der Domfassade (Anhang a) bekannt. Von Bonannus existierte zu Vasaris Zeit noch die signierte bronzene Tür der Domfassade, die durch den Dombrand von 1595 zerschmolz..

Zu Vasaris Erwähnung des Bonannus in Verbindung mit dem Campanile ist hinzuzufügen, daß 1820 während Grabungen zu Fuße des Campanile ein Fragment aus Stuck gefunden wurde, auf dem seitenverkehrt - in der Art einer Vorlage für einen Metallguß - die Reste einer Inschrift mit der Erwähnung ei-

nes ... *PISAN(US) C(I)VIS BONANNO...* zu sehen sind; das Inschriftsfragment befand sich in der Nähe einer Graburne (vgl. TORRI 1841 S. 18-22; FREY 1911 S. 518; PAPINI 1912 CATALOGO I S. 212-213; SALMI ARCHITETTURA S. 46 Anm. 39; SANPAOLESI 1956 Abb. 3; PIEROTTI 1990 S. 10). Seit 1841 (vgl. CARLI 1956 S. XVII) befindet sich das Fragment im Inneren des Turms, links vom Eingang.

In der neueren Forschung sind zwei weitere Zuschreibungsthese geäußert worden. Die erste schlägt einen Gerardus Gerardi als ersten Architekten vor, der 1172 als *magister opere Sancte Marie* und 1175 als *operarius campanilis* überliefert sei (vgl. CARLI 1989 CAMPANILE S. 220 für die Zuschreibungsthese; MILONE 1989-90 S. 448-449 für einen Kommentar der Dokumente).

Daraufhin sind die Gründung des Campanile und die Skulpturen des Erdgeschosses Biduinus zugeschrieben worden (vgl. MILONE 1989-90 S. 449). Die Zuschreibung der Tierfriese an Biduinus ist auch von Enzo Carli angenommen worden (vgl. CARLI 1989 CAMPANILE S. 225).

Auch hier kann die Urheberschaft jenes Künstlers oder eines mit ihm eng zusammenarbeitenden Bildhauers für die Tierfriese bestätigt werden. Die Darstellungen ordnen sich motivisch und stilistisch in die Tradition des großen Tierfrieses an der Pisaner Domfassade ein (Kat.-Nr. 21 d). Ein Vergleich mit dem rechten Türsturz auf der Fassade von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo (Kat.-Nr. 29 f), von Biduinus aus dem Jahr 1180, zeigt außerdem große Übereinstimmungen. Sie äußern sich hauptsächlich in der Pose und in der Ausführung der Bären. Sowohl auf den Friesen als auch auf dem Türsturz wenden diese Tiere den Kopf mit großen Ohren frontal zum Betrachter und senken ihn, so daß seine obere Partie gänzlich sichtbar wird. Das Fell der Tiere ist in spitz zulaufenden Strähnen gegliedert, in denen zwei bis drei Ritzungen die Haare andeuten. Iriden und Nasenlöcher sind gebohrt.

### **Bibliographie**

DA MORRONA 1812 I S. 408; PAPINI 1912 CATALOGO I S. 206 Anm. 1; BIEHL 1926 S. 54; DBI X S. 365; SANPAOLESI 1956 S. 47; SMITH 1978 S. 135; CARLI 1989 CAMPANILE S. 224-225; MILONE 1989-90 S. 423, 449; MILONE 1993 32 S. 190-191.

Kat.-Nr. 24

**PISTOIA**  
**San Bartolomeo in Pantano**  
**Fassadenskulpturen**

- a) Türsturz des Hauptportals  
 b) linker Löwe am Hauptportal  
 c) rechter Löwe am Hauptportal  
 d) Löwe an der linken Fassadenkante  
 e) Löwe an der rechten Fassadenkante

**Standort**

a) - e) Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, Fassade

**Struktur**

a) - e) Alle Skulpturen sind jeweils aus einem Steinblock geschaffen worden.

**Maße**

- a) 280 cm (Breite)  
 b) - e) nicht ermittelbar

**Material**

a) - e) Marmor

**Zustand**

a) Verwitterung und Verschmutzung haben den Türsturz ungleichmäßig nachgedunkelt. Von seiner unteren Rahmenleiste ist in der Mitte ein großer Teil abgefallen. Der ersten Figur links fehlt der Kopf.

b), c) Die Löwenplastiken des Hauptportals sind an einigen Stellen nachgedunkelt. Insbesondere die Beute weist eine dunkelgraue Patina auf.

d), e) Die Löwen an den Fassadenkanten werden durch eine poröse und abgenutzte Oberfläche gekennzeichnet. Sie sind ferner an die Fassade so angebracht worden, daß ihre hintere Partie von der Fassadenmauer abgeschnitten wird.

**Standort und Funktionsveränderungen**

Veränderungen des Standorts oder der Funktion sind für keine der Fassadenplastiken dokumentarisch nachgewiesen. Lediglich die Beschaffenheit der Löwen an den Fassadenkanten, welche von der Fassadenmauer abgeschnitten werden, könnte einen Hinweis für eine spätere Anpassung dieser Skulpturen an die Fassade darstellen.

**Motive und Inschriften**a) Der ungläubige Thomas (Joh 20,24-29)

In der Mitte des Türsturzes steht Thomas Christus gegenüber. Er erhebt seine Linke, während er seine Rechte zu Christus ausstreckt. Er berührt ihn am Bauch neben der Stelle, an der Christus mit seiner linken Hand einen Zipfel seines Obergewands hochhält. Christus berührt wiederum mit seiner Rechten

Thomas an der Brust. Links und rechts von dieser mittleren Gruppe sind die anderen Apostel mit Buch oder Schriftrolle (Petrus mit Schlüsseln) aufgereiht. Der Apostel links von Thomas trägt ein Obergewand mit kleinen Rosetten. An beiden Türsturzenden steht jeweils ein Engel mit Lilienstab. Der rechte trägt eine Blume am Haaransatz.

Trotz der Beschädigungen der unteren Rahmenleiste sind auf dieser noch einige eingemeißelte Apostelnamen zu erkennen: *MATHEVS* (2. Apostel von links); *PHILIPP(US)* (3. Ap. v. l.); *MATHIAS* (4. Ap. v. l.); *BA[RTHOLOMEUS]* (5. Ap. v. l.); *IOH(ANNE)S* (6. Ap. von rechts); *PETRUS* (5. Ap. v. r.); *ANDREAS* (4. Ap. v. r.); *TATD(EU)S* (3. Ap. v. r.); *IACOB(US)* (2. Ap. v. r.); *IACOB(US)* (1. Ap. v. r.). Unter der mittleren Figurengruppe waren einst höchst wahrscheinlich die Namen von Thomas und Christus eingemeißelt, unter dem ersten Apostel von links derjenige von Simon.

Auf der oberen Rahmenleiste befindet sich eine einzeilige Inschrift:

*PAX EGO SVM UOB(IS) Q(U)O SIT FIRMIS(S)IMA DO B(IS) CERNITE DI(S)CRETE Q(U)A S(UM) D(EUS) ECCE VIDETE ME Q(U)OQ(UE) PALPATE SICVT DEBETIS AMATE EXPULS(IS) MORB(IS) P(ER) CLIMATA QUATUO(R) ORB(IS) FONTE SACRO LOTU(M) MUNDV(M) C(ON)VERTITE TOTUM*

(Ich bin der Frieden. Möge dieser sehr standhaft sein, wodurch ich ihn euch noch einmal gebe. Seht und beurteilt, denn ich bin der Herr. Seht mich an, berührt mich und liebt mich gebührend. Nachdem das Böse durch alle vier Windrichtungen vertrieben sein wird, tauft und bekehrt die ganze Welt.)

Auf der unteren Seite des Türsturzes kann man weiterhin lesen:

*RODOLFIN(US) OP(ERARIUS) ANNI D(OMI)NI MCLXVII*

(*Operarius* des Jahres des Herrn 1167 war Rodolfinus.)

b) Der linke Löwe des Hauptportals zeigt sich dem Betrachter von der Seite. Er steht über einem Drachen, der seinen Kopf zurückzieht.

c) Unter dem rechten Portallöwen, der symmetrisch zum linken im Profil steht, liegt ein nackter Mann auf der Seite. Seine Haare sind gelockt und seine rechte Hand ist an der linken Vordertatze des Löwen angelehnt.

d) Der Löwe an der linken Fassadenkante steht frontal zum Betrachter und wendet den Kopf leicht nach

rechts. Unter ihm kauert ein Widder.

e) Der Löwe an der rechten Fassadenkante steht ebenfalls frontal und mit dem Kopf leicht nach links gewandt. Unter ihm liegt auf dem Rücken ein nackter Mann mit angewinkelten Beinen. Er hat seinen linken Arm erhoben. In seiner Hand ist der Stiel des Dolchs zu sehen, mit dem er den Löwen hinter dem rechten Vorderbein sticht.

### **Zuschreibung und Datierung**

Während die Gründung des ins 8. Jahrhundert zurückgehenden Vorgängerbaus von San Bartolomeo gut dokumentiert ist (vgl. BRUSCHI 1981 S. 13-18), sind keine schriftlichen Zeugnisse erhalten geblieben, die die Kirchnerweiterung und -umgestaltung des 12. Jahrhunderts belegen. Trotz der fehlenden archivalischen Quellen hat sich eine sehr verbreitete literarische Tradition etabliert, welche behauptet, im Jahre 1159 habe der Abt von San Giovanni in Parma, unter dessen Obhut San Bartolomeo von 1003 bis 1229 stand, dem Prior dieser Pistoieser Abtei die Erlaubnis gegeben, die Kirche zu erweitern (vgl. BORELLI 1754 S. 12-13; BEANI 1883 S. 120; BACCI 1905 S. 60; BEANI 1907 S. 19; SALMI ARCHITETTURA S. 48; LUCCHESI 1941 S. 63; CHITI 1956 S. 93; EUA III Sp. 156; TURI CHIESE S. 33; SALMI 1961 S. 22; SECCHI 1964 S. 394; PATRIMONIO S. 141; BRUSCHI 1981 S. 49 - zum Verhältnis zwischen San Bartolomeo und San Giovanni in Parma vgl. BEANI 1907 S. 19 Anm. 1; LUCCHESI 1941 S. 63; TURI CHIESE S. 33).

Für die Datierung der Skulpturen kann die Inschrift unter dem Türsturz einbezogen werden, welche die Jahreszahl 1167 enthält. Wegen der Verschiebung der Inschrift nach links im Verhältnis zur mittleren Achse des Portals halten einige Autoren die Inschrift für eine spätere Hinzufügung (vgl. BACCI 1905 S. 59-60; FREY 1911 S. 50; BIEHL 1926 S. 112; SALMI 1928-29 S. 94 Anm. 26; MELANI 1970 S. 126; TORI 1987-88 S. 506). Die Blendbogenstruktur mit der Schwarz-Weiß-Dekoration der Fassade von San Bartolomeo und die markantesten Merkmale des Türsturzes (Rosetten- und Kreisranken hintergrund, Obergewänder mit tiefen, radial verlaufenden Falten, Untergewänder mit vielen Rohrfalten, Zipfel mit gewelltem Saum) verweisen auf den Türsturz von Sant'Andrea aus dem Jahr 1166 (Kat.-Nr. 27). Daher erscheint das Jahr 1167 als Datum der Fertigstellung der Skulpturen von San Bartolomeo wahrscheinlich (mit dieser Datierung übereinstimmend: GIGLIOLI 1904 S. 25; KINGSLEY PORTER 1923 S. 160 Anm. 2; SALMI 1928-29 S. 83; DECKER 1958 S. 304; TURI CHIESE S. 34; SALVINI 1964 S. 173; TOESCA 1965 S. 838; TURI 1969 S. 11; DEAU III S. 55; MORETTI/STOPANI 1982 S. 235; TORI 1987-88 S. 506; MILONE 1989-90 S. 675).

Die erwähnte stilistische Nähe des Architravs von

San Bartolomeo zu demjenigen von Gruamons und Adeodatus in Sant'Andrea hat oft zur Zuschreibung des ersteren an die Werkstatt der letzteren geführt (vgl. CIAMPI 1810 S. 27; TURI CHIESE S. 34; EUA VIII Sp. 156; TOESCA 1965 S. 838; PATRIMONIO S. 141; DEAU III S. 55; BONACCHI GAZZARRINI 1988 S. 158). Eine andere Gruppe von Autoren möchte im Architrav die Arbeit von Biduinus sehen (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 40 Anm. 1; BIEHL 1926 S. 54; CRICHTON 1954 S. 102).

In der älteren Literatur wird in der Inschrift unter dem Türsturz der Name *RODOLENO* gelesen, der für den Bildhauer des Türsturzes (vgl. DA MORRONA 1812 II S. 37) oder für den Architekten der Kirche gehalten wird (vgl. DONDORI 1666 S. 34-35; BORELLI 1754 S. 13 - für weitere Meinungen vgl. auch TOLOMEI 1821 S. 70-71; VENTURI 1904 III S. 943; SALMI 1928-29 S. 83-84: Zuschreibung an einen anonymen Bildhauer; KINGSLEY PORTER 1923 S. 160 Anm. 2: an Guilielmus).

Die Zuschreibungsvorschläge des Türsturzes von San Bartolomeo an Gruamons und an Biduinus verdeutlichen, daß dieser Architrav ein Verbindungsglied zwischen den Werkstätten beider Künstler gewesen sein könnte. Die Elemente, die den Türsturz mit Gruamons verbinden, sind - wie bereits erwähnt - der flach reliefierte Hintergrund mit Rosetten und Kreisranken, die Obergewänder mit tiefen, radial verlaufenden Falten, die gewellten Gewandsäume und -zipfel. Andererseits lassen sich auf dem Türsturz einige Merkmale feststellen, die aus der Sprache des Biduinus entliehen zu sein scheinen. Bei den Engeln und den mittleren vier Figuren erkennt man in San Bartolomeo die niedrig eingesetzten Knie, die die Apostel auf den Türstürzen von Biduinus kennzeichnen. Die Physiognomie des Thomas mit dem spitz zulaufenden Kiefer ist auf diejenige des vierten Apostels hinter Christus auf dem Türsturz der Sammlung Mazzarosa zurückzuführen.

Auch in den Löwenplastiken lassen sich Merkmale aus beiden Werkstätten feststellen. Diejenigen des Hauptportals entsprechen in der geringen Verdickung der Mähne im Vergleich zum Körper und zum Kopf sowie in der langen Maulpartie den Löwen von San Giovanni Fuorcivitas (Kat.-Nr. 25 b, c), die aus der Werkstatt von Gruamons stammen. Die Löwenplastiken an den Fassadenkanten von San Bartolomeo weisen dagegen eine dickere Mähne und eine kürzere, quadratische Schnauze in der Art des Löwen an der linken Fassadenkante von San Cassiano in San Cassiano a Settimo auf (Kat.-Nr. 29 g), wo der Hauptportalarchitrav von Biduinus signiert worden ist.

### **Bibliographie**

DONDORI 1666 S. 34-35; BORELLI 1754 *passim*; CIAMPI 1810 S. 27; DA MORRONA 1812 II S. 37; CICOGNARA 1823 I S. 124; TOLOMEI 1821 S. 70-71; REPETTI 1841 IV S. 434; SCHMARSOW 1890 S. 39-

40; GIGLIOLI 1904 S. 25; VENTURI 1904 III S. 943-944; BACCI 1905 S. 60; BIEHL 1910 S. 12; KINGLEY PORTER 1923 S. 134, 160 Anm. 2; BIEHL 1926 S. 49-50, 54; SALMI 1928-29 S. 83; CRICHTON/CRICHTON 1938 S. 28; CRICHTON 1954 S. 102; CHITI 1956 S. 92-98; DECKER 1958 S. 304; TURI CHIESE *passim*; SALVINI 1964 S. 173; TOESCA 1965 S. 838, 838-839 Anm. 44; PATRIMONIO S. 141; DEAU III S. 55; TURI

1969 S. 11; EUA VIII Sp. 156; REDI 1976 S. 44; SHEPPARD 1976 S. 188; BRUSCHI 1981 S. 53-55; MORETTI STOPANI 1982 S. 235; BONACCHI GAZZARRINI 1988 S. 157-158; TIGLER 1987-88 S. 292; TORI 1987-88 S. 501-507; MILONE 1989-90 S. 672-676; PLAISANT 1989-90 S. 148-150; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 132-133.

**Kat.-Nr. 25**

**PISTOIA**  
**San Giovanni Fuorcivitas**  
**Portalskulpturen**

- a) Türsturz  
b) linker Löwe  
c) rechter Löwe

**Standort**

Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas, Nordflanke, Portal

**Struktur**

a) Der Türsturz ist aus einem einzigen Steinblock entstanden.

b), c) Die vollplastischen Löwen sind jeweils aus einem Steinblock herausgearbeitet worden.

**Maße**

- a) 265 cm (Breite)  
b), c) nicht ermittelbar

**Material**

- a) - c) Marmor

**Zustand**

a) Eine ungleichmäßige braun-graue Patina überzieht den Türsturz. In der rechten Hälfte des Architravs ist ein Teil der Inschrift auf der oberen Rahmenleiste verwaschen.

b), c) Die Löwenplastiken sind an einigen Stellen stark nachgedunkelt.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Standortveränderungen sind für keine der Portalskulpturen dokumentiert. Diesbezügliche Hinweise lassen sich auch an den Objekten nicht finden.

**Motive und Inschriften**

a) Abendmahl und Enthüllung des Verrats des Judas (Mt 26,20-29; Mk 14,17-25; Lk 22,14-20; Joh 13,21-30; 1 Ko 11,23-25)

Hinter einem gedeckten Tisch stehen die Apostel frontal zum Betrachter. In der Mitte ist die Figur Christi dadurch zu erkennen, daß Johannes sich an

ihn anlehnt (Joh 13,23) und Judas, der vor dem Tisch kniet, von ihm den Bissen empfängt (Joh 13,26).

Auf der oberen Rahmenleiste des Türsturzes verläuft eine unvollständige Inschrift, die unter Berücksichtigung derjenigen über dem Abendmahlrelief in der Domkrypta von Pistoia (vgl. Kat.-Nr. 26 a) folgendermaßen ergänzt werden kann:

*CENANS DISCIPULIS CRISTUS DAT VERBA  
SAL[VANS CENA NO]VA TRIBUIT LEGE<M>  
VETEREM QUOQUE FINIT*

(Während des Abendmahls spricht Christus zu den Jüngern erlösend. Mit dem letzten Mahl würdigt er das alte Gesetz und setzt ihm dadurch ein Ende.)

Auf den weißen Keilsteinen der Portalarchivolte ist folgender Wortlaut eingemeißelt worden:

*GRUAMONS MAGISTER BONUS FEC(IT) HOC  
OPUS*

(Gruamons, der gute Meister, hat dieses Werk geschaffen.)

b) Der linke Löwe liegt auf einem Bären, der ihn mit den Tatzen zurückzuweisen versucht.

c) Unter dem rechten Löwen liegt eine männliche, nackte Gestalt, die durch lockiges Haar und dicke Lippen gekennzeichnet ist. Der Mann sticht den Löwen mit einem Messer.

**Zuschreibung und Datierung**

Die Inschrift mit dem Namen von Gruamons über dem Portal ist ein sehr deutlicher Hinweis auf seine Zuständigkeit für die Skulpturen, wenn nicht auch für die gesamte Fassade von San Giovanni, wie es von vielen Autoren behauptet wird (vgl. CIAMPI 1810 S. 26-27; TIGRI 1854 S. 222; SCHMARSOW 1890 S. 6; GIGLIOLI 1904 S. 6; BEANI 1906 S. 11-12; BEANI 1907 S. 12; CRICHTON 1954 S. 102; SALMI 1961 S. 22; DEAU III S. 55; BRUCHER 1987 S. 158).

Hinsichtlich des Baubeginns von San Giovanni liegen keine schriftlichen Zeugnisse vor. Aus der späteren Baugeschichte ist in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine Verlängerung der Kirche um zwei

Joche dokumentiert, durch die der Chor weiter nach Osten verlagert wurde (vgl. BEANI 1906 S. 14-16, 37-39; BACCI 1917 CHIESA S. 2-6; FERRALI CHIESE S. 44; SECCHI 1964 S. 108 Tf. XL).

Für die Datierung der Skulpturen bietet sich ein Vergleich des Türsturzes von San Giovanni mit demjenigen von Sant'Andrea in Pistoia an (Kat.-Nr. 27 a), der ebenfalls von Gruamons signiert wurde und 1166 datiert ist. Dabei unterscheidet sich der Türsturz von San Giovanni vom anderen durch die strenge Frontalität der Figuren. Der Rhythmus der in regelmäßigen Abständen erscheinenden Oberkörper über dem Tisch und der Füße darunter hat einen sehr dekorativen Charakter und trägt zur ausgeprägten Starrheit der gesamten Komposition bei. In Sant'Andrea ist auch Adeodatus am Werke, und Gruamons scheint dort ein zugespitztes kompositorisches Talent zu besitzen. Man wäre geneigt zu denken, daß die Mitarbeit von Adeodatus und die lockeren Kompositionen von Gruamons eine Weiterentwicklung der Leistungen von San Giovanni darstellen, dessen Skulpturen ein wenig älter als diejenigen von Sant'Andrea sein können (zu dieser Meinung vgl. auch GIGLIOLI 1904 S. 6; SHELDON 1904 S. 63; BEANI 1906 S. 14; BIEHL 1910 S. 12; KINGSLEY PORTER 1923 S. 157, 295; BODMER 1928 S. 6; DEAU III S. 55; EUA VIII Sp. 156; zu einer umgekehrten zeitlichen Reihenfolge der Türstürze vgl. TIGRI 1854 S. 222; SEMPER 1869 S. 9; VENTURI 1904 III S. 944; SALMI 1928-29 S. 83; MELANI 1970 S. 26; THIEME-BECKER XV S. 118).

Die Löwenplastiken von San Giovanni dürften die

Art der Gestaltung des Löwenmotivs zeigen, die Gruamons eigen ist. Sie unterscheiden sich von denjenigen des Enrigus in Sant'Andrea (Kat.-Nr. 27 d, e) durch lange, spitze Mäuler sowie durch weniger betonte Augen- und Nasenpartien.

#### **Bibliographie**

FIORAVANTI 1758 S. 192; CIAMPI 1810 S. 26-27; DA MORRONA 1812 II S. 33-35; TOLOMEI 1821 S. 98; REPETTI 1841 IV S. 436; TIGRI 1854 S. 222; SEMPER 1869 S. 9; SCHMARSOW 1890 S. 36; GIGLIOLI 1904 S. 6, 21-22; SHELDON 1904 S. 63; VENTURI 1904 III S. 944; BACCI 1905 S. 61-63; BEANI 1906 *passim*; BEANI 1907 S. 12; PAPINI 1909 S. 432; BIEHL 1910 S. 12; FREY 1911 S. 504; BIEHL 1912 S. 50; KINGSLEY PORTER 1923 S. 157, 160 Anm. 2, 281 Anm. 1, 294-295; BIEHL 1926 S. 50; MAYA 1927 S. 40; BODMER 1928 S. 6; SALMI 1928-29 S. 83; CRICHTON/CRICHTON 1938 S. 28; MELI 1938 S. 6; DEONNA 1950 S. 487-489; CRICHTON 1954 S. 101-102; CHITI 1956 S. 180-182; SALMI 1961 S. 22; FERRALI CHIESE *passim*; SALVINI 1964 S. 173; EUA VIII Sp. 156; TOESCA 1965 S. 838; PATRIMONIO S. 155-156; DEAU III S. 55; MELANI 1970 S. 26-27; SANPAOLESI 1975 S. 280; DCD V S. 240; SMITH 1978 S. 151; THIEME-BECKER XV S. 118; TURI 1984 I S. 136; BRUCHER 1987 S. 158; DIETL 1987 S. 90; VANNUCCI 1987 S. 123; TORI 1987-88 S. 202, 508-514; BONACCHI GAZZARRINI 1988 S. 155-156; PLAISANT 1989-80 S. 144-146; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 126-128.

#### **Kat.-Nr. 26**

#### **PISTOIA**

#### **San Zeno (Kathedrale) erratische Reliefplatten**

- a) **Platte mit Abendmahl und Gefangennahme**  
b) **Platte mit Heimsuchung**

#### **Standort**

Pistoia, San Zeno, Krypta

#### **Struktur**

Es handelt sich um zwei einzelne Platten, welche an der Mauer übereinander hängen. Bei der ersten Platte ist die Relieffläche horizontal in zwei Felder geteilt, bei der zweiten nimmt ein einziges Feld die gesamte Platte ein.

#### **Maß**

- a) 90 x 71 x 8 cm  
b) 90 x 69 x 15 cm

#### **Material**

a), b) weißer Marmor mit eingelegerter schwarzer Paste bei den Inschriften beider Platten und auf dem Hintergrund der Heimsuchung.

#### **Zustand**

a) Die obere Rahmenleiste ist beim Abendmahl nicht mehr vollständig. Im unteren Relieffeld sind ein Bein der ersten Figur rechts sowie die rechte Lampe abgebrochen. Die in den Inschriftslettern eingelassene Farbe ist zum größten Teil nicht mehr vorhanden.

b) Die linke Rahmenleiste fehlt, die rechte ist teilweise abgebröckelt. Der Hintergrund des Reliefs ist an einigen Stellen nachgedunkelt.

#### **Standort- und Funktionsveränderungen**

Die zwei Platten wurden im Laufe von Restaurie-

rungsmaßnahmen in der Kathedrale von Pistoia im Jahre 1939 mit anderen vegetabil reliefierten und teilweise inkrustierten Marmorplatten gefunden. Sie waren als Baumaterial für den Kirchenfußboden benutzt worden, in den sie mit der bearbeiteten Seite nach unten eingegliedert worden waren (vgl. CALZECCHI 1940 *passim*; SANPAOLESI 1957 S. 392 Anm. 64; SANPAOLESI 1975 S. 280 Anm. 69). Weitere nicht figürliche Platten waren bereits 1838 im Fußboden der Kathedrale gefunden worden (vgl. CHIAPPELLI 1895 S. 162-163; BEANI 1903 S. 17 Anm. 1).

Die ursprüngliche Funktion der Reliefs ist nicht gesichert. Angesichts ihrer Beschaffenheit als Platten liegt aber nahe, sie als Teile einer Kanzel anzusehen. Auch zwei verschiedene Kanzeln sind als Herkunft der Platten angenommen worden (vgl. MILONE 1989-90 S. 669-670).

Neben den erwähnten vegetabilen Reliefs, die als Chorschranken gedient haben könnten, gehörte zu diesem Ausstattungsemble sehr wahrscheinlich auch ein erratischer und wenig beachteter Trägerlöwe mit einem Drachen zwischen den Vordertatzen, heute im Palazzo del Comune in Pistoia. Insbesondere die Ausarbeitung seines Kopfs durch eine auffällige Bohreranwendung für die Gestaltung der Mähne in Strähnen, die durch unterbrochene Rillen untergliedert werden, der Augen mit tiefen Iridenlöcher und zusätzlichen Einbohrungen an deren Seiten sowie der Stirn und des Nasenrückens mit einer tiefen Furche rückt diesen Löwen in die unmittelbare stilistische Nähe der Löwen mit Bär und Ochse aus der ehemaligen Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5 d, e), auf die auch die hier zu erörternden Platten zurückgreifen (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*).

Beide Platten wurden bereits mit einer Kanzel in Verbindung gebracht, die von älteren Historiographen 1199 datiert und Guido da Como zugeschrieben wird und die sich in der Kathedrale von Pistoia bis zum 16. Jahrhundert befunden haben soll (vgl. BEANI 1903 S. 17-18 Anm. 1. Von derselben Kanzel sprechen auch CHIAPPELLI 1895 S. 163 und BERTAUX 1905 S. 706). Keiner von diesen Autoren ist in Bezug auf den Abbau der Kanzel sowie auf die Quellen, auf die sie sich für ihre Äußerungen stützen, präzise. Sie erwähnen auch nicht explizit die Platten, um die es hier geht.

Giorgio Vasari berichtet auch von einer Kanzel von Guido da Como vom Jahre 1199, allerdings in San Bartolomeo in Pistoia (vgl. VASARI II S. 74). Die Inschrift auf der heutigen Kanzel in jener Kirche schreibt das Werk tatsächlich Guido da Como zu, sie enthält aber die Jahreszahl 1250 als Entstehungsdatum der Kanzel.

### Motive und Inschriften

a)

#### Abendmahl und Enthüllung des Verrats des Judas

(Mt 26,20-29; Mk 14,17-25; Lk 22,14-20; Joh 13,21-30; 1 Ko 11,23-25)

Die Figuren der Jünger stehen in zwei Reihen hinter einem gedeckten Tisch. Am rechten Tischende hat sich nach dem Johannes-Evangelium der Apostel Johannes an die Brust Christi angelehnt (Joh 13,26), während Judas vor dem Tisch kniet und den Bissen von Christus empfängt (Joh 13,26).

Über der Darstellung verläuft eine zweizeilige Inschrift:

*CENANS DISCIPULIS XRISTVS DAT VERBA SALVA(N)S / CENA NOVA TRIBVIT LEGE(M) UETERE(M) QVOQ(UE) FINIT*

(Während des Abendmahls spricht Christus zu den Jüngern erlösend. Mit dem letzten Mahl würdigt er das alte Gesetz und setzt ihm dadurch ein Ende.)

### Gefangennahme

(Mt 26,47-56; Mk 14,43-52; Lk 22,47-53; Joh 18,1-12)

In der Mitte des Reliefs sind die Figuren Christi und Judas' in einer Umarmung dargestellt. Links und rechts von ihnen sind jeweils vier Männer angeordnet. Einige von ihnen tragen Spitzhelme und Schilde, andere Lanzen und Stücke, zwei halten jeweils eine Lampe an einem Stock.

Die Inschrift über der Darstellung lautet:

*FUSTIB(US) ET GLADIIS IUDA XR(ISTU)M PRENDERE QV(A)ERIT*

(Mit Stöcken und Schwertern bemüht sich Judas, Christus gefangenzunehmen.)

b)

### Heimsuchung

(Lk 1,39-56; PrJak 12,2-3)

Maria steht Elisabeth gegenüber und hält ihre Hände. Beide Frauen nehmen die Mitte des Reliefs ein. Links und rechts wird dieses durch zwei männliche Figuren abgeschlossen. Links steht ein junger Mann mit langem Gewand und einem Buch in der Hand; rechts erblickt man Zacharias mit Kappe, Stock und knielangem Gewand. hinter ihm in der oberen rechten Ecke der Platte ist ein Engel.

Die Inschrift, die auf der oberen Rahmenleiste angebracht ist, lautet:

*INFANS EXULTAT STERILEM DVM VIRGO SALVTAT*

(Das Kind frohlockt, während die Jungfrau die Unfruchtbare begrüßt.)

### Zuschreibung und Datierung

Die erwähnte literarische Überlieferung einer Domkanzel in Pistoia (vgl. unter *Standort- und Funktionsveränderungen*) hat schon manche in ihrem Urteil über die Platten beeinflusst. So Geza De Francovich, der als Datierung das Jahr 1199 übernommen und die Platten einem Nachfolger von Guilielmus zugeschrieben hat (vgl. DE FRANCOVICH 1952 S. 273).

Auch andere haben beide Platten - trotz der augenfälligen Unterschiede in der Konzeption und in der Ausführung - Guilielmus selbst (vgl. SALVINI 1964 S. 170; TIGLER 1987-88 S. 218) oder einem Künstler aus seinem direkten Umkreis (Riccius - vgl. SANPAOLESI 1957 S. 326; dem Meister des Tierfrieses der Pisaner Domfassade, Kat.-Nr. 21 d - vgl. SANPAOLESI 1975 S. 281) zugeschrieben. Andere haben zurecht die Platten untereinander differenziert und sich für eine Zuschreibung der Heimsuchung an Biduinus, des Abendmahls und der Gefangennahme an Gruamons (vgl. REDI 1976 S. 42) sowie an zwei unterschiedliche, nicht weiter identifizierte Künstler im Umkreis von Guilielmus und Gruamons (vgl. MILONE 1989-90 S. 671) ausgesprochen. Die Entstehungszeit der Platten wird gleichzeitig (vgl. SANPAOLESI 1957 S. 333-334), kurz vor (vgl. TIGLER 1987-88 S. 218) oder kurz nach der Pisaner Domkanzel (vgl. SANPAOLESI 1975 S. 281) angesetzt.

Die von nahezu allen Autoren unterstrichene Nähe der Platten zu Guilielmus kann bestätigt werden.

Die Heimsuchung fällt wegen der großen Dimensionen der Figuren und deren starker Loslösung vom Hintergrund auf. In dieser Hinsicht ist ihre Ähnlichkeit mit dem Lesepulträger der Epistelkanzel von Guilielmus (Kat.-Nr. 5 a) zu betonen. Man vergleiche zuerst die Physiognomie des jungen Mannes der Heimsuchung mit den seitlichen Figuren des Lesepulträgers: Bei allen drei sind die Haare in dicken Strähnen gruppiert, lassen aber die fleischigen Ohren frei; die Augenbrauen liegen tief über den Augen, der Mund ist klein, gerade und durch zwei Seitenfalten mit der Nase verbunden. Die Hände mit den langen, dünnen Fingern und die nackten Füße mit den einzeln ausgearbeiteten Falangen sprechen ebenfalls für eine stilistische Verwandtschaft der Werke. Schließlich sei auch die gleiche Gestaltung der Gewänder vom Paulus des Lesepulträgers und der Frauen der Heimsuchung mit zahlreichen horizontalen Falten genannt, die dem Stoff den Eindruck von Verbänden verleiht.

In seiner ikonographischen und kompositorischen Anlehnung an die ehemalige Pisaner Domkanzel (s. u.) unterscheidet sich die Platte mit Abendmahl und Gefangennahme wesentlich von der Heimsuchung. Zuerst sind konzeptionelle Differenzen festzustellen. Die Heimsuchung nimmt die gesamte Höhe der Reliefplatte ein und hebt sich über einem intarsierten Hintergrund hervor. Die andere Platte ist in zwei Reliefs geteilt, ihre Hintergründe sind glatt.

Bei der Ausführung der Reliefs selbst ist festzustellen, daß Monumentalität und Plastizität sowie eine ausgeprägte Präzision in der Gestaltung der Details

und in der naturgetreuen Wiedergabe der Physiognomien die Heimsuchung charakterisieren; beim Abendmahl und der Gefangennahme werden hingegen die Gesichter der Figuren nur durch Haar- und Barttracht individualisiert, während die Gesichtszüge festen Schemen folgen. Auch die Behandlung der Gewänder ist summarischer und läßt nicht die Lust an der Differenzierung unterschiedlicher Stoffe durchscheinen, die beim Meister der Heimsuchung sehr geprägt ist (vgl. die Kopftücher, die mit weichen Wellenfalten die Frauengesichter seitlich rahmen, die verbandähnlichen Gewänder der Frauen, die schweren, unzähligen Rohrfalten beim Mann links, die dicken Socken von Zacharias bei der Heimsuchung mit den einheitlichen feinen Schüsselfalten auf der anderen Platte, auf der nur vereinzelt ein zweiter Falten-typ - vertikale, gerade Falten - erscheint und wo kein großer Unterschied sogar zwischen der Tischdecke und den Gewändern angedeutet worden ist).

Die stilistischen Unterschiede zwischen beiden Platten scheinen dafür zu sprechen, daß sie auf zwei verschiedene Künstler zurückzuführen sind.

Der in Kreisranken inkrustierte Hintergrund sowie die Pose der Frauen bei der Heimsuchung, diejenige von Judas und Johannes beim Abendmahl, das Größenverhältnis zwischen Christus und Judas sowie die Lampen und die Schilde bei der Gefangennahme lassen sich auf den entsprechenden Reliefs der ehemaligen Pisaner Domkanzel wiederfinden (Kat.-Nr. 5). Dies zeigt, daß beide Künstler im direkten Einflußbereich des Guilielmus standen. Der Urheber der Heimsuchung muß auf Grund der geschilderten stilistischen Gemeinsamkeiten mit dem Epistellesepulträger - wenn nicht Guilielmus selbst - ihm sehr nah gewesen sein.

Beide Platten wurden demnach höchst wahrscheinlich in den sechziger bis in die frühen siebziger Jahre des 12. Jahrhunderts geschaffen.

### Bibliographie

BACCI 1910 S. 11-12; CALZECCHI 1940 *passim*; NICCO FASOLA 1946 S. 92-93; DE FRANCOVICH 1952 S. 275, 290-291; SANPAOLESI 1957 S. 227, 266, 326, 332-334, S. 392 Anm. 64 u. 65; SALVINI 1964 S. 169-170; SECCHI 1964 S. 104; SWARZENSKI 1970 S. 182-185; SANPAOLESI 1975 S. 247-248, 280-281; REDI 1976 S. 42; SHEPPARD 1976 S. 188-189; KOPP 1981 S. 61-62, 131-132; SALVINI/BORSIG 1982 S. 30; TIGLER 1987-88 S. 218; MILONE 1989-90 S. 669-671; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 185-186; BARACCHINI/FILIERI 1992 13a-13b *passim*; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 125.

Kat.-Nr. 27

**PISTOIA**  
**Sant'Andrea**  
**Fassadenskulpturen**

**Hauptportal<sup>1</sup>:**

- a) Türsturz
- b) linkes Kapitell
- c) rechtes Kapitell
- d) linker Löwe
- e) rechter Löwe
- f) linker Kopf
- g) rechter Kopf
- h) Adler mit Schlange
- i) Kopf an der rechten Säule

**Nebenportale:**

- j) Archivolte des linken Nebenportals
- k) Archivolte des rechten Nebenportals

**Standort**

- a) - k) Pistoia, Sant'Andrea, Fassade

**Struktur**

- a) - i) Alle Skulpturen des Hauptportals wurden jeweils aus einem Steinblock geschaffen.

- j) Acht im Halbkreis aneinandergefügte Stücke bilden die linke Archivolte.

- k) Die rechte Archivolte besteht aus sieben aneinandergefügten Stücken.

**Maße**

- a) 78 x 315 cm
- b) 45 x 53 x 19 cm
- c) 47 x 60 x 20 cm
- d) - g) nicht ermittelbar
- i) 38 x 25 x 15 cm
- j), k) 225 cm (Bogenbreite)

**Material**

- a) - k) Marmor

**Zustand**

Auf allen Skulpturen liegt eine dicke braune Patina, die nur an einigen Stellen die weiße Farbe des Marmors durchscheinen läßt. Außerdem sind folgende Schäden festzustellen.

- b) Die Nasen aller Figuren sowie Teile der Abakus-

platte des linken Kapitells sind abgebrochen. Die rechte Figur auf dem Kapitellgewände ist abgeschnitten und nicht mehr vollständig.

c) Die Nasen beider Figuren auf der Frontseite des rechten Kapitells sind abgefallen. An der Kapitellkante sind die Abakusplatte sowie das Gesicht, die Arme und die obere Partie der Flügel des Engels abgebrochen. Die Figur auf dem Gewände ist abgeschnitten und nicht mehr vollständig.

h) Der Schwanz der Schlange ist abgebrochen. Die Adlerflügel weisen kleine Abbröckelungen auf. Das vegetabile Motiv links und rechts der Tiere ist stark verwittert und fast unerkennbar.

i) Von der oberen Hälfte des Säulenkopfs ist ein beträchtlicher Teil abgefallen. Ein tiefer Riß verläuft ferner nah dem oberen Rand der Plastik. Die übrigen Partien der Skulptur sind stark abgenutzt.

j), k) Poröse Stellen sind auf beiden Archivolten der Nebenportale festzustellen.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Für keine der Skulpturen sind Standortwechsel nachgewiesen.

Aufgrund der unvollständigen Figuren auf den Gewänden läßt sich bei den Kapitellen des Hauptportals eine nachträgliche Steinabtragung vermuten.

Bei der Plastik des Adlers mit der Schlange verwundert die starke Verwitterung der vegetabilen Elemente, welche auf der restlichen Archivolte hingegen gut erhalten sind. Die Ursache dieses Umstands ist unbekannt.

**Motive und Inschriften**

a) Ritt der Heiligen Drei Könige nach Jerusalem  
(Mt 2,1; PrJak 21,1; PsMt 16,1)

Ein Nuntius vor Herodes

Gabendarbringung

(Mt 2,11; PrJak 21,3; PsMt 16,1)

Auf dem Architrav des Hauptportals ist auf der linken Hälfte die Reise der Heiligen Drei Könige nach Jerusalem dargestellt. Sie reiten von links nach rechts auf Pferden. Der erste König von rechts erhebt eine Hand.

Ziel der reitenden Magier scheint zunächst Herodes in der Mitte des Türsturzes zu sein. Vor ihm kniet ein Mann. Dieser findet weder in biblischen noch in apokryphen Texten Erwähnung und kann als ein Nuntius angesehen werden, der dem König die Nachricht von der Ankunft der Magier bringt. Auf

<sup>1</sup> Die Statue, die sich in der Lünette über dem Hauptportal befindet, ist ein Abdruck eines Originals, das in der Kirche aufgestellt worden ist. Dieses wird Giovanni Pisano (vgl. TOLOMEI 1821 S. 145; TIGRI 1854 S. 257; SHELDON 1904 S. 90; BEANI 1907 S. 18; MAYA 1927 S. 35; CHITI 1956 S. 51) oder dessen Schule (vgl. GIGLIOLI 1904 S. 75; FREY 1911 S. 501; TURI CHIESE S. 30; MELANI 1970 S. 203) zugeschrieben und gehört deswegen nicht zum Korpus dieser Arbeit.

dem Sitz des Herodes sind ein nackter Mensch und ein Drache dargestellt, die sich gegenüberstehen.

Die Gabendarbringung an das Christuskind erfolgt auf der rechten Türsturz Hälfte. Dieses sitzt auf dem Schoß Mariens und berührt mit einer Hand das Kästchen, das ihm von einem der Könige gereicht wird. Auf dem Thron der Muttergottes befindet sich die Darstellung eines sitzenden Engels mit Lilienstab (nach unten gerichtet) und einer erhobenen Hand. Joseph steht hinter Maria (PsMt 16,2) und stützt sich auf einen Stock.

Auf der oberen Rahmenleiste des Türsturzes verläuft folgende Inschrift:

*VENIVNT ECCE MAGI . SIDVS REGALE SECVTI ...  
+ FALLERIS HERODES QVOD XR(ISTU)M  
PE(R)DERE VOLES + MELCHIOR . CASPAR  
BALTASAR . + MAGOS STEL...LA MONET PVERO  
TRIA MVNERA DON(ANT)*

(Siehe da, es kommen die Magier. Sie sind dem königlichen Stern gefolgt. Herodes, du mögest dich täuschen, daß du Christus täten willst. Melchior - Balthasar - Caspar. Der Stern erweckt die Aufmerksamkeit der Magier. Sie schenken dem Kind drei Gaben.)

Die buchstabenfreien Stellen hinter dem Wort *SECUTI* und mitten im Wort *STELLA* weisen ein kleines Loch auf. Die zweite Stelle zeigt auch einen zackigen Eindruck. Es kann vermutet werden, daß früher an diesen Stellen kleine Sterne appliziert waren.

Auf der unteren Rahmenleiste liest man:

*FECIT HOC OP(US) GRUAMONS MAGIST(ER)  
BON(NUS) ET AD(E)ODAT(US) FRATER EIVS*  
(Dieses Werk haben Gruamons, der gute Meister, und dessen Bruder Adeodatus geschaffen.)

Auf der unteren Seite des Türsturzes ist eine dritte, diesmal zweizeilige Inschrift angebracht:

*+ TVNC ERANT OPERARII VILLANVS ET PATHVS  
FILIVS TIGNOSI / A.D. MCLXVI*

(Damals waren Villanus und Pathus Sohn des Tignosus operarii. Im Jahr des Herrn 1166.)

#### b) Verkündigung an Zacharias (Lk 1,5-20)

##### Heimsuchung (Lk 1,39-56; PrJak 12,2-3)

Auf der Frontseite des linken Kapitells stehen sich ein schwebender Engel und Zacharias gegenüber. Der erste erhebt eine Hand in Segensgestus und hält in der anderen einen Lilienstab. Zacharias ist durch einen langen Bart und ein runzeliges Gesicht gekennzeichnet. Er trägt ferner einen Stock sowie eine Kappe. Hinter ihm ist ein palmenähnlicher Baum zu sehen.

Auf dem Kapitellgewände hält Maria eine Hand der Elisabeth in ihrer. Die letztgenannte Frauengestalt ist durch zahlreiche Gesichtsfalten charakterisiert worden.

Auf der oberen Stufe der Abakusplatte verläuft eine Inschrift, die wegen der Abbröckelungen und

des nicht mehr vollständigen Gewändes mit Hilfe des Evangeliumtextes über die Verkündigung an Zacharias (Lk 1,13) folgendermaßen ergänzt werden kann:

*NE TIMEA<S> ZACHARIAS Q(UU/UONIA)M  
EX[AUDITA EST O]RA[TI]O [TUA ELI]SABET  
VXOR TUA [TIBI PARIET FILIUM]*

(Fürchte dich nicht, Zacharias, denn dein Gebet ist erhört worden und deine Frau Elisabeth wird dir einen Sohn gebären.)

#### c) Verkündigung an Maria (Lk 1,26-38; PrJak 11,1-3; PsMt 9,1-2; NaMa 9,1-5)

##### Anna

Der verkündigende Engel ist auf der Ecke des rechten Kapitells plaziert. Maria befindet sich auf der Frontseite und hält vor sich eine Spindel und ein Knäuel (PrJak 11,1; PsMt 9,2). Durch einen palmenähnlichen Baum von Maria getrennt, erscheint rechts von ihr Joseph, der sich auf einen Stock stützt.

Auf der Frontseite des Kapitells liest man:

*[AVE M]ARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECVM*  
(Sei begrüßt Maria, der Herr möge in voller Gnade mit Dir sein.)

Eine weitere Inschrift befindet sich unter diesen Worten, sie lautet:

*MAGISTER ENRIGVS ME FECIT*

(Meister Enrigus hat mich geschaffen.)

Auf dem Gewände ist eine halbe, frontale Frauenfigur mit langem Gewand und Kopftuch zu erkennen. Über dieser Figur sind die Buchstaben eingemeißelt: [...]*A ANNA* [...]

d) e) Beide Löwen des Hauptportals zeigen sich dem Betrachter von der Seite und wenden ihm ihre Köpfe frontal zu.

d) Der linke Löwe befindet sich im Kampf mit einem Drachen, den er mit den Pfoten festhält. Der Drache hat seinen Kopf zum Löwen erhoben und seinen Schwanz um ein Hinterbein der Bestie gewickelt.

e) Der rechte Löwe liegt auf einem nackten Mann mit lockigem Haar. Dieser sticht mit einem Dolch den Löwen ins linke Vorderbein.

f) Der linke Kopf weist weit geöffnete Augen, dicke Backen und keine Ohren auf.

g) Der rechte Kopf hat ebenfalls weit geöffnete Augen. Er zeigt ferner abstehende Ohren, die er mit den Händen an den Ohrläppchen hält. Seine Stirn ist zusammengesogen und bildet eine tiefe vertikale Falte zwischen den Augenbrauen.

h) Der Adler hat seine Flügel weit geöffnet und wendet seinen Kopf leicht nach links. Die Schlange in seinen Krallen erhebt den Kopf und hat ihren

Schwanz einmal eingerollt.

i) Vom Säulenkopf erkennt man nur noch eine glatte Haarsträhne sowie ein Auge mit einer groß und tief gebohrten Iris. Die Wangen sind dick, der Mund klein.

j) Auf der Archivolte des linken Nebenportals folgen von links nach rechts aufeinander: ein Hund, eine Ziege, ein Zicklein, ein Ochse, der von einer Pflanze frißt, ein Bär. Am Archivolvenscheitel liegen sich ein Vierfüßler mit Menschenkopf und ein Drache gegenüber. Die Reihe wird fortgesetzt mit einem von einem Busch fressenden Hirsch, einem Wildschwein, am Hinterbein von einem Hund gebissen, einem Hirten mit Blashorn und Stock (dieser mit flacher, breiter Spitze).

k) Die erste Figur links auf der Archivolte des rechten Nebenportals ist wiederum ein Hirte. Er stützt sich auf einen langen Stock und trägt eine Tasche und eine Feldflasche. Ihm folgen ein Bock, ein Lamm, ein Widder, ein Wolfskopf am Scheitel, noch ein Widder, ein Hahn, ein am Schwanz von einem Hund gebissener Fuchs, ein von einer Pflanze fressender Hase, ein Hund.

### Zuschreibung und Datierung

Die Errichtung der heutigen Pfarrkirche Sant'Andrea über einem frühchristlichen Vorbau, dessen Reste durch Ausgrabungen ans Licht gebracht wurden (vgl. REPETTI 1841 IV S. 435; CHIAPPELLI 1931 STORIA S. 63; SECCHI 1964 S. 106; TURI CHIESE S. 28; TURI 1962 S.38; RAUTY 1981 PALAZZO S. 76; RAUTY 1988 S. 59, 89), ist durch keine archivalischen Befunde dokumentiert. Zur Datierung der Fassadenskulpturen bleibt als einziger Anhaltspunkt die Inschrift unter dem Türsturz mit der Jahreszahl 1166 (vgl. unter *Motive und Inschriften*).

Der sehr kleine Abstand zwischen dem L und dem X sowie der sehr dünne und kurze waagerechte Strich des L haben einige zu einer falschen Deutung dieser Jahreszahl geführt. Sie sahen im L ein I, das in Kombination mit dem X eine Neun für die Zehner ergeben sollte, und lasen 1196 statt 1166 (vgl. TIGRI 1854 S. 255; SHELDON 1904 S. 90; BACCI 1905 S. 57; MILANESI 1878 S. 273 Anm. 3; BEANI 1907 S. 14; FREY 1911 S. 502; THIEME-BECKER XV S. 118).

Die unterschiedlich breiten Abstände zwischen den Buchstaben der Inschrift mit der Jahreszahl und ihre Verschiebung nach links im Verhältnis zur mittleren Achse des Portals haben vermuten lassen, daß die Jahreszahl nicht original, sondern eine Erneuerung einer ursprünglichen Inschrift an derselben Stelle (vgl. ZECH 1935 S. 39; REDI 1976 S. 45; GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 192) oder eine Hinzufügung des 16. Jahrhunderts (vgl. BACCI 1905 S. 59; SALMI 1928-29 S. 82; MELCZER 1987 S. 40), vielleicht auf

der Basis von urkundlichen Daten (vgl. FREY 1911 S. 502; BIEHL 1926 S. 113), sei.

Wenn die eingemeißelte Jahreszahl nicht original ist, so ist das Jahr 1166 als Datum der Fertigstellung der Fassadenskulpturen aufgrund der stilistischen Gemeinsamkeiten dieser mit der ehemaligen Pisaner Domkanzel des Guilielmus von 1159-1162 äußerst wahrscheinlich (vgl. auch Textabschnitt III. 1. b.).

Die Inschrift mit der Jahreszahl wird in der Forschung - unabhängig von ihrer Auflösung - auf Verschiedenes bezogen. Sie wird als Datierung des Türsturzes (vgl. TOLOMEI 1821 S. 142; REPETTI 1841 IV S. 435; MELANI 1885 S. 97; SCHMARSSOW 1890 S. 37; BODE 1891 S. 11; BEANI 1907 S. 14; BIEHL 1910 S. 12; FREY 1911 S. 502; ENLART 1923 S. 15; BIEHL 1926 S. 51; ZECH 1935 S. 39; DEAU III S. 55; EUA VIII Sp. 156; SOPRINTENDENZA 09/00013022; NEGRI 1978 S. 184; MELCZER 1987 S. 40; MELCZER 1988 S. 38, 113), der gesamten Fassade (vgl. GIGLIOLI 1904 S. 4; MAYA 1927 S. 35; MARCHINI 1964 S. 24; GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 192) oder gar des Kirchenbaus (vgl. TURI 1962 S. 38-39) betrachtet.

Die Inschriften auf dem Türsturz und auf dem rechten Kapitell (vgl. unter *Motive und Inschriften*) erwähnen Gruamons, Adeodatus und Enrigus als Ausführer der Fassadenskulpturen.

Von der Wortfolge *MAGISTER BONUS* in der Inschrift des Architravs herausgefordert, interpretierte Giorgio Vasari dieses Adjektiv als Eigennamen eines Künstlers, übersah die anderen beiden Namen und schrieb sowohl den skulptierten Architrav als auch den Bau von Sant'Andrea einem Meister Bonus zu (vgl. VASARI II S. 48).

Zum Oeuvre der Brüder Gruamons und Adeodatus dürften neben dem Türsturz, auf dem sich ihre Namen befinden, auch die Köpfe über den Löwen gehören (vgl. auch TORI 1987-88 S. 499). Ihre Adlernase, der dicht darunterliegende breite, gerade Mund, die tief, unmittelbar unter den Augenbrauen eingesetzten Augen sind den Gesichtszügen der Figuren auf dem Türsturz, insbesondere denjenigen Mariens, ähnlich.

Auf dem Türsturz unterscheidet sich der erste reitende König von links in seiner Ausführung von den übrigen Figuren. Im Vergleich mit den anderen reitenden Magiern wirkt seine Pose gelassener und entspricht eher der Anatomie des Menschen. Die anderen Reiter sitzen wie versteifte Fremdkörper auf den Pferden: Ihre nur flach herausgearbeiteten Arme hängen leblos von den Schultern herunter; ihre Oberschenkel sind sehr flach und kaum wahrnehmbar - wie beim mittleren König - oder fallen - wie beim linken Magier - zu lang aus. Das Pferd des ersten Königs zeigt ferner neben einer feingliedrigeren Gestaltung seiner Mähne kräftigere und genauer proportionierte Körpermassen. Insbesondere der Übergang zwischen den Köpfen und den Halsen sowie zwischen den hinteren und vorderen Beinen wirkt bei den Pferden des mittleren und des jüngeren Königs

hingegen stockend und widersprüchlich. Im ersten König könnte die individuelle Arbeit von einem der Brüder gesehen werden.

Die zentrale Position der Inschrift mit den Namen von Gruamons und Adeodatus läßt vermuten, daß mit den Worten *HOC OPUS* mehr als der Türsturz gemeint ist. Wahrscheinlich soll man in diesen zwei Künstlern die Verantwortlichen für den ganzen Fassadenentwurf sehen, wie dieses auch bereits vorgeschlagen wurde (vgl. TOLOMEI 1821 S. 141-142; TIGRI 1854 S. 255; CHITI 1956 S. 150-151; TURI CHIESE S. 29; TURI 1962 S. 39; PATRIMONIO S. 171; DEAU III S. 55; AKL I S. 37; BONACCHI GAZZARRINI 1988 S. 157).

Enrigus, dessen Name auf dem rechten Kapitell angebracht ist, hat auch das linke geschaffen, das dem anderen in der Gestaltung der plastischen Blätter und Ranken des Hintergrunds, in der Bekleidung der Figuren (vgl. Zacharias und Joseph) und in der Wiedergabe der Stoffe in vielen tiefen, aneinanderliegenden Falten, gewellten Säumen und parallelen Rohrfalten gleichkommt. Auch beide Hirten auf den Archivolten der Nebenportale weisen Ähnlichkeiten mit den Figuren auf den Kapitellen auf. Diese äußern sich in der Übernahme der oben beschriebenen Faltenführung sowie in den dicken Wangen, den großen Augen, dem kleinen Mund und den fleischigen Ohren. All das spricht für die Urheberschaft des Enrigus für die Archivolten. Auch die Löwen mit Beute können mit großer Wahrscheinlichkeit diesem Bildhauer zugeschrieben werden (vgl. auch FREY 1911 S. 501; BIEHL 1926 S. 51; TORI 1987-88 S. 499; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 130). Dafür sprechen die langgestreckten Körper der Löwen mit dem Kopf in Verlängerung der Wirbelsäule und ihre innere Flächengliederung durch Sehnen, wie es auch bei den Tieren der Archivolten der Fall ist. Außerdem entspricht der enge Winkel zwischen den Löwenaugen demjenigen der Menschaugen auf den Kapitellen (vgl. Maria und Joseph in der Verkündigungsszene). Der Mann unter dem rechten Löwen weist schließlich die fleischigen Ohren und die großen Augen der anderen Figuren des Enrigus auf. Andere meinen, auch die Lö-

wen Gruamons und Adeodatus zuschreiben zu müssen (vgl. SOPRINTENDENZA 09/00013024).

Der Adler mit Schlange über dem Hauptportal und der Kopf an der rechten Hauptportalsäule können nicht eindeutig einem der Künstler zugeordnet werden. Der erste zeigt weder die Gestaltung der Feder mit innerer Unterteilung, die beim Drachen und dem Hahn der Archivolten von Enrigus zu sehen ist, noch Merkmale, welche die Skulpturen des Gruamons charakterisieren. Beim Kopf an der rechten Säule erlaubt der sehr prekäre Zustand keine Zuschreibung.

#### **Bibliographie**

DA MORRONA 1812 II S. 33; CICOGNARA 1813 I S. 323-324; TOLOMEI 1821 S. 142-144; REPETTI 1841 IV S. 435; TIGRI 1854 S. 255-257; MILANESI 1878 S. 273 Anm. 3; HARTMANN 1879 S. 5; MELANI 1885 S. 97 Anm. 1; SCHMARSOW 1890 S. 36-39; TIGRI 1896 S. 26-29; VÖGE 1902 S. 25; GIGLIOLI 1904 S. 4, 23; SHELDON 1904 S. 90; VENTURI 1904 III S. 940-943; BACCI 1905 S. 57-61; BEANI 1907 *passim*; THIEME-BECKER I S. 83; KEHRER 1908-09 II S. 146 Anm. 5; BIEHL 1910 S. 12-13; FREY 1911 S. 501-502; ENLART 1923 S. 15; KINGSLEY PORTER 1923 S. 160 Anm. 2, S. 201-202; BIEHL 1926 S. 51; Salmi 1928-29 S. 82-83; ZECH 1935 S. 39; BARBACCI 1935-36 *passim*; LAVAGNINO 1936 S. 347; CRICHTON/CRICHTON 1938 S. 28; CRICHTON 1954 S. 101-102; CHITI 1956 S. 150-156; TURI CHIESE *passim*; Turi 1962 *passim*; MARCHINI 1964 S. 24; SALVINI 1964 S. 171-173; TOESCA 1965 S. 838, S. 838 Anm. 44; PATRIMONIO S. 171; HEIMANN 1968 S. 79; MELANI 1970 S. 203; SOPRINTENDENZA 09/00013022-24 *passim*; SANPAOLESI 1975 S. 280; DCD V S. 240; REDI 1976 S. 45-46; SHEPPARD 1976 S. 188; NEGRI 1978 S. 184; CERRATO/CHELUCCI 1981 S. 6-9; AKL I S. 37; BRUSCHI 1984 *passim*; GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 192-194; MELCZER 1987 S. 151; TORI 1987-88 S. 493-500; BONACCHI GAZZARRINI 1988 S. 156-157; MELCZER 1988 S. 38; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 128-131; CASTELFRANCHI VEGAS 1993 S. 55; DBI XLII S. 714-715.

**Kat.-Nr. 28**

**PISTOIA**  
**Santa Maria in Borgo Strada**  
**Portallöwen**

- a) linker Löwe
- b) rechter Löwe

#### **Standort**

Pistoia, Santa Maria in Borgo Strada, Südflanke, Portal

#### **Struktur**

Beide vollplastische Skulpturen weisen eine Deckplatte auf dem Rücken jedes Löwen auf, welche aus demselben Steinblock wie die entsprechende Plastik geschaffen worden ist.

**Maße**

nicht ermittelbar

**Material**

a), b) weißer Marmor

**Zustand**

Beide Plastiken sind durch eine braune Patina überzogen. Die Löwenköpfe, insbesondere derjenige der rechten Skulptur, haben an Reliefschärfe verloren.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Für keine der Plastiken sind Standort- und Funktionsveränderungen dokumentiert. Ihre motivische Ähnlichkeit mit den Portallöwen von San Giovanni Fuorcivitas (Kat.-Nr. 25 b, c) spricht für eine Konzeption der Stücke für die jetzige Funktion.

**Motive und Inschriften**

Die Löwen stehen sich gegenüber und zeigen sich dem Betrachter, dem sie den Kopf zuwenden - von der Seite. Der linke Löwe befindet sich im Kampf mit einem Bären. Der rechte liegt auf einem nackten Mann, den er mit den Tatzen an den Schultern festhält. Der Mann hat den Kopf zum Betrachter gedreht und sticht den Löwen mit einem Dolch zwischen die Rippen.

Auf dem Portaltürsturz liest man folgende Inschrift:

+MORONE SERVUS S(ANCTE) MARIE FEC(IT)  
IMPLE(TUM) HOC OP(US)

(Morone, Diener der heiligen Maria, hat dieses Werk vervollständigt.)

**Zuschreibung und Datierung**

Der Name Morone, der in der Architravinschrift erscheint, ist auch in einem Pistoieser Dokument von 1143 zu verzeichnen. In diesem dient ein Morone *marmorarius* als Zeuge eines Vertrags (Archivio di Stato Firenze, Diplomatico di Pistoia (Città), 1143 gennaio 31). Auf diesen Künstler ist mit höchster Wahrscheinlichkeit die Schaffung des skulpturalen Dekors des Portals und somit auch der Löwen zurückzuführen. Die Inschrift kann so verstanden werden, daß Morone seine Skulpturen als eine Vervollständigung der architektonischen Strukturen des Portals meinte.

Die Struktur des gesamten Portals mit der Schwarz-Weiß-Archivolte und den Löwen über einem vegetabilen Fries entspricht den Portalen von San Bartolomeo in Pantano (Kat.-Nr. 24), San Giovanni Fuorcivitas (Kat.-Nr. 25) und Sant'Andrea (Kat.-Nr. 27) in Pistoia. In San Giovanni ist die gleiche Kombination von Löwe mit Bär links und Löwe mit nacktem Menschen festzustellen. Die Gestaltung der Löwenköpfe mit sphärischen, tief gebohrten Augäpfeln, vertikaler Einkerbung auf dem Nasenrücken und gerunzelter Stirn ähnelt derjenigen des erratischen Löwen im Palazzo Comunale in Pistoia (vgl. Kat.-Nr. 26: Standort- und Funktionsveränderungen). Die hier zu erörternden Plastiken wären demnach dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts zuzuordnen.

**Bibliographie**

CHIAPPELLI 1931 TOPOGRAFIA S. 199 Anm. 4; CHITI 1931 S. 191; PATRIMONIO S. 40.

**Kat.-Nr. 29**

**SAN CASCIANO A SETTIMO**

**Santi Ippolito e Cassiano**

**Fassadenskulpturen**

**Hauptportal:**

- a) Türsturz
- b) Ochse
- c) Löwe
- d) Menschenkopf

**Nebenportale:**

- e) Türsturz des linken Nebenportals
- f) Türsturz des rechten Nebenportals

**Übrige Fassade:**

- g) Löwe an der linken Fassadenkante
- h) Löwe an der rechten Fassadenkante

**Standort**

San Casciano a Settimo, Santi Ippolito e Cassiano, Fassade

**Struktur**

a) Der Türsturz des Hauptportals besteht aus zwei Steinblöcken, die aneinandergesetzt sind. Die Zäsur zwischen beiden verläuft senkrecht hinter dem Rücken der bartlosen Figuren äußerst links. Eine entsprechende Zäsur im darüber liegenden Fries ist um wenige Zentimeter nach rechts versetzt. Der Architrav ruht auf einer Platte aus einem einzigen Stück. An seiner linken Seite ist außerdem eine zusätzliche Rahmenleiste hinzugefügt worden.

b), c), g), h) Alle drei Löwen und der Ochse sind in die Fassade so eingegliedert worden, daß Teile der Figuren von den Kirchenmauern abgeschnitten werden.

d) Der Kopf über dem Hauptportal ist aus einem Steinquader skulptiert worden, dessen hintere Partie in der Portallünette haftet.

e) Der linke Türsturz besteht aus drei Steinblöcken: zwei kleinen an den Seiten, einem größeren in der Mitte.

f) Der Türsturz des rechten Nebenportals besteht ebenfalls aus drei Steinblöcken, wobei die äußeren zwei glatt belassen worden sind.

#### **Maße**

- a) 348 cm (Breite)
- b) - d) nicht ermittelbar
- e) 279 cm (Breite)
- f) 279 cm (Breite)
- g), h) nicht ermittelbar

#### **Material**

- a) Marmor
- e) Marmor
- f) Marmor

Bei den übrigen Fassadenskulpturen dürfte es sich ebenfalls um Marmor handeln. Ihre starke Verwitterung läßt aber diesen optischen Befund nicht mit unanfechtbarer Sicherheit bestätigen.

#### **Zustand**

a) Neben der Zäsur zwischen beiden Steinblöcken (vgl. unter *Struktur*) ist auf dem Architrav auch ein durchgehender, vertikaler, leicht krummer Riß zwischen der Figurenprozession und dem Baum festzustellen. Auch auf dem darüber befindlichen Gesims erscheint ein entsprechender Riß, jedoch nach links verschoben. Dem Riß auf dem Türsturz ist der überwiegende Teil einer Figur mit Buch zum Opfer gefallen. Die Gesichter der Figur zwischen Christus und dem Engel beim Lazarus-Wunder, des ersten, des siebten und des neunten Apostels von links sowie von Christus auf dem Esel sind beschädigt. Die Köpfe des zweiten und des dritten Apostels von links sind zum Teil abgefallen. An zahlreichen Stellen weist der Stein eine braune Nachdunkelung auf.

b) Die Oberfläche der Plastik mit dem Ochsen ist stark abgenutzt. Die Ohren des Tiers sind abgebrochen.

c) Der Stein der Löwenplastik am Hauptportal ist rissig und ungleichmäßig nachgedunkelt.

d) Dem Menschenkopf über dem Hauptportal fehlt die linke Hälfte der Haartracht. Der Bart zeigt dunkelbraune vertikale Streifen.

e) Abgesehen von einer ungleichmäßigen Bräunung weist der linke Türsturz keine weiteren Schäden auf.

f) Der große mittlere Block des rechten Architravs weist Risse an den seitlichen Rahmenleisten auf, einen, der den Bären und einen, der den rechten Drachen am Kopf durchläuft.

g) Die Oberfläche der Plastik an der linken Fassadenkante ist durch die Verwitterung insbesondere auf dem Löwenkörper sehr brüchig geworden. In dessen Mitte verläuft ein vertikaler Riß.

h) Die vordere Hälfte der Plastik ist sehr dunkel geworden. Das Löwengesicht ist stark abgenutzt und brüchig.

#### **Standort- und Funktionsveränderungen**

Über eventuelle Standort- und Funktionsveränderungen der Skulpturen ist nichts überliefert. Die Tatsache, daß alle drei Türstürze aus verschiedenen Steinblöcken bestehen und dadurch Unregelmäßigkeiten in den Darstellungen entstanden sind, könnten jedoch ein Hinweis dafür sein, daß ihre jetzige Verwendung nicht die ursprüngliche oder die ursprünglich geplante ist. Zu diesen Unregelmäßigkeiten gehören beim Hauptportal die Isolierung der ersten Szene links durch die angrenzende Architektur sowie das Fehlen eines Pendants zu ihr auf der rechten Seite. Auch bei den Architraven der Nebenportale läßt die Zusammenfügung der verschiedenen Stücke ähnliche Beobachtungen zu. Links haben die seitlichen Reliefs nur oben und unten breite Rahmenleisten, während die Hauptdarstellung von allen Seiten eingerahmt ist. Beim rechten Nebenportal sind die seitlichen Steinblöcke nicht reliefiert worden, so daß sie um so mehr den Eindruck von später hinzugefügten Türsturzverlängerungen vermitteln.

Eine mögliche Erklärung dieser Unstimmigkeiten könnte sein, daß die Skulpturen nicht am Ort geschaffen und erst nach ihrer Fertigstellung an die architektonischen Strukturen der Kirche angepaßt worden sind.

#### **Motive und Inschriften**

a) Durch einen Rahmen von den übrigen Darstellungen abgedeutet erscheinen ein Bärtiger mit langem Gewand und zwei Männer vor ihm, beide mit geöffneten Augen, der eine stehend, der andere kniend und mit einem Buch in der Hand. Der Bärtige reicht eine Hand zur unteren Gestalt hin.

Man hat vorgeschlagen, in dieser Darstellung eine Blindenheilung Christi (Mt 20,29-34; Mk 10,46-52; Lk 18,35-43) zu sehen (vgl. CRICHTON 1954 S. 102; BARACCHINI u. A. 1982 S. 298; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 151-152). Diese geht zwar in der Bibel der Erweckung des Lazarus voraus, welche auf dem Architrav gleich folgt, das Buch und die offenen Augen beider Männer sprechen aber gegen eine solche Deutung. Ferner ist der Bärtige nicht nimbiert, während die Figur Christi in den anderen Szenen

desselben Türsturzes einen Nimbus trägt.

Eine mögliche Erklärung dieser Darstellung kann durch die Einbeziehung der Ikonographie des heiligen Kassian erfolgen, der mit Ippolitus Kirchenpatron ist. Kassian wurde als Lehrer nach einer im 12. Jahrhundert geschriebenen *vita* durch seine Schüler erstochen (vgl. BS III Sp. 911; LCI VII Sp. 285). Das Buch des knienden Knaben auf dem Türsturz könnte auf eine Darstellung des Heiligen bei der Ausübung seines Berufs hindeuten. Kassian als Lehrer ist in der Kunst bis jetzt jedoch erst ab dem 14. Jahrhundert verzeichnet worden (vgl. BS III Sp. 912; LCI VII Sp. 285).

Von einer Architektur eingeführt, in der kleine Menschen eingegliedert sind, ist die Auferweckung des Lazarus (Joh 11,1-44) dargestellt. Christus schaut nach oben (Joh 11,41) und hält ein Patriarchalkreuz. Vor ihm knien Maria und Martha, darüber hielt sich einst eine weitere Figur - heute beschädigt - eine Hand vor das Gesicht, um sich vor dem Geruch zu schützen, der aus dem Grab herauskommt (Joh 11,39). Lazarus steht in Binden gewickelt in einem Sarkophag, ein Engel und ein Mann halten ihn fest.

Der größte Teil des Türsturzes ist vom Einzug in Jerusalem (Mt 21,1-11; Mk 11,1-11; Lk 19,28-30; Joh 12,12-18; NikEv I,3-4) eingenommen. Die Jünger bewegen sich in kleinen Gruppen. Der erste Apostel von links dreht sich leicht nach hinten, als nähme er noch am Lazarus-Wunder teil. Die ersten vier Apostel links sind von der nächsten Gruppe durch einen Baum getrennt. Es erscheinen dann die nächsten sechs, die Christus auf dem Esel - ein langärmeliges Kleid dient ihm als Sattel (Mt 21,7; Mk 11,7; Lk 19,35) - unmittelbar folgen. In dieser Gruppe trägt der dritte von links ein Obergewand, das mit Rosetten verziert ist. An der Spitze der Prozession, die sich auf einem mit Laub bedeckten Boden bewegt, sind zwei weitere Apostel, der erste durch seine Schlüssel als Petrus erkennbar. Alle Apostel im Vordergrund und auch Christus tragen einen Palmzweig. Vor Petrus werden Gewänder auf dem Boden ausgebreitet (NikEv I,3), eine nicht mehr vollständige Figur hält ein aufgeschlagenes Buch zu ihm hin. Rechts davon steht ein großer Baum, auf dessen Zweigen sechs kleine Menschengestalten oder Kinder sitzen, von denen einige Laub abschneiden. Den rechten Abschluß des Türsturzes bildet eine von Menschen besetzte Architektur.

Auf dem Sarkophag des Lazarus ist eine zweizeilige Inschrift angebracht. Sie lautet:

*HOC OPUS QUOD CERNIS / BIDUINUS DOCTE PEREGIT*

(Das Werk, das du siehst, hat Biduinus auf erfahrene Weise geschaffen.)

Auf dem oberen Rahmen des Türsturzes befindet sich eine weitere Inschrift, deren Wortlaut folgender ist:

*UNDECIES CENTUM ET OCTAGINTA POST ANNI*

*TEMPORE QUO DEUS EST FLUXERUNT DE VIRGIN[E] NATUS*

(1180 Jahre sind vergangen, seitdem Gott von der Jungfrau geboren wurde.)

b) Am linken Bogenansatz des Hauptportals steht die Plastik eines Ochsen frontal zum Betrachter. Die Zunge schaut heraus und wird zum linken Nasenloch geführt.

c) Ein Löwe über einem Mann befindet sich am rechten Bogenansatz des Hauptportals. Von dem Mann sieht man den Kopf mit dicken Haarlocken, einen Arm und einen Teil des Oberkörpers, auf dem er auf der Seite zu liegen scheint. Der Löwe fletscht die Zähne und dreht den Kopf leicht nach links. Das Tier hält mit den Vordertatzen den Mann am Kopf und am Arm fest.

d) In der Lünette des Hauptportals ist ein Menschenkopf plaziert. Die Augen sind weit geöffnet, die Haare kurz. Dagegen hängt der Bart in langen Locken herunter.

e) Links und rechts von der Hauptdarstellung auf dem Türsturz des linken Seitenportals sind jeweils ein Baum und ein Bock dargestellt. Letzterer scheint auf einem länglichen Gewächs hinaufzuklettern.

Die Hauptszene besteht aus einer Reihenfolge von Menschen und Tieren, teilweise hinter- und übereinander, alle nach rechts gerichtet. Links erscheint als erster ein Mann mit Locken und dicken Lippen, der in ein Horn bläst und einen kleinen Bären an den Hinterbeinen hält und herunterhängen läßt. Es folgt dann eine Bäarin, die einen Kleinen säugt, mit einem unter ihr liegenden Drachen kämpft und schließlich von einem Hund mit spitzen Ohren und Halsband am Ohr gebissen wird. Die nächste Gruppe von zusammenhängenden Tieren besteht aus zwei von Pflanzen fressenden Widdern, von denen der hintere von einem auf den Hinterbeinen stehenden Löwen angegriffen wird. Weiter rechts erkennt man einen Drachen, der seinen langen Hals nach vorne streckt und über dem ein Hirsch hockt. Unter dem Drachenhals steht eine Sau, die wie der Drache sich zu einer zweiten menschlichen Gestalt hochstreckt. Diese gleicht der ersten mit dem einzigen Unterschied, daß sie den kleinen Bären höher hält als die andere. Vor einem Baum erscheinen zuletzt ein Ochse, auf dessen Rücken ein Hund mit spitzen Ohren und Halsband steht und ihn ins Ohr beißt. Der Ochse läßt seine Zunge aus dem Mund heraus schauen und führt sie zu einem Nasenloch.

f) Auf dem Türsturz des rechten Nebenportals stehen sich zwei große Greifen gegenüber. Sie nehmen kauernd die gesamte Relieffhöhe ein. Sie haben eine erhobene Vordertatze auf den Kopf bzw. auf die hin-

tere Partie eines Bären gelegt, der zwischen ihnen im Profil nach links steht.

g) Der Löwe an der linken Fassadenecke liegt, mit dem Kopf leicht nach links gedreht, auf einem nackten Mann. Seine Tatzen halten ihn an einem Bein, einem Arm und am Kopf fest. Der Mann liegt auf dem Bauch außerhalb der Basisplatte. Sein Geschlechtsteil und ein Seil um seine Taille werden dadurch sichtbar. Der Mann, der durch Locken, dicke Lippen und breite Nase gekennzeichnet ist, starrt mit weit geöffneten Augen und offenem Mund in die Leere. Einen Arm hat er angewinkelt und mit dessen Hand stützt er seinen Kopf. Den anderen Arm hält er am Körper entlang. Mit einem Dolch sticht er von dieser Seite den Löwen in den Bauch.

h) Auch der Löwe an der rechten Fassadenkante wendet seinen Kopf leicht nach links. Unter ihm kauert ein Mann. Er trägt ein gegürtetes Gewand. Sein Kopf - unter dem des Löwen - ist sehr groß, seine Augen quellen hervor, sein Mund ist offen. Das ganze Gesicht ist von Haaren bedeckt. In der Frontalansicht des Stücks ergibt sich eine auffällende Parallele zwischen den Mundöffnungen von Tier und Mensch, beide annähernd quadratisch, fast gleich groß und oben von einer Reihe Schneidezähne gerahmt.

#### **Zuschreibung und Datierung**

Die Inschriften auf dem Türsturz des Hauptportals teilen den Namen von Biduinus und die Jahreszahl 1180 mit. Dafür, daß dieser Name und diese Jahreszahl nicht nur auf den Türsturz, sondern auf fast alle Fassadenskulpturen zu beziehen sind, sprechen die stilistischen Merkmale, die die meisten Plastiken für zu einer Werkstatt zugehörig und für gleichzeitig entstanden halten lassen.

Die Schrittpose der Figuren auf dem linken Türsturz wiederholt diejenige des Mannes mit knielangem Gewand unter dem Rundbogen links vom Lazarus-Wunder auf dem mittleren Architrav. Außerdem ähneln die Gesichtszüge der Hornbläser des linken Türsturzes denjenigen des Engels beim Wunder auf dem mittleren: Alle drei Figuren weisen kräftige Kiefer, volle Wangen, ein spitzes Kinn und miesmuschelförmige Ohren auf.

Die Bärin auf dem linken und der B.,r auf dem rechten Architrav besitzen ein gleich gestaltetes Fell. Jede breite, sich spitz verzweigende Strähne wurde mit

drei bis vier Ritzungen versehen. Beide Tiere zeigen ferner Füße, die im rechten Winkel zu den Beinen stehen, große Ohren sowie mandelförmige Augen.

Der Löwe des Hauptportals, derjenige an der linken Fassadenkante und der auf dem linken Türsturz zeichnen sich durch folgende Gemeinsamkeiten aus: Ihre tief liegenden Augäpfel sind sphärisch und besitzen gebohrte Iriden; auf der Stirn verläuft bis zwischen die Augen eine tiefe, vertikale Einkerbung; die reichliche Mähne rahmt die Köpfe rund herum und bildet, der Stirnfalte entsprechend, einen Mittelscheitel; sie ist ferner in spitze Strähnen gegliedert, innerhalb derer mehrmals unterbrochene Bohrerfurchen eingelassen wurden. Beim Löwen des Hauptportals und demjenigen auf der linken Fassadenkante ist das Maul wenig geöffnet, jedoch tief ausgehöhlt. Die sichtbaren Eckzähne wurden dabei unterschritten.

Bei dem Ochsen am Hauptportal, dem Löwen an der rechten Fassadenkante und dem Kopf in der Lünnette des Hauptportals läßt die starke Verwitterung nur eingeschränkte stilistische Anmerkungen zu. Was mit Sicherheit festgestellt werden kann, ist, daß der Ochse genauso die Zunge herausstreckt wie derjenige auf dem linken Nebentürsturz. Der Löwe und der Kopf zeigen im Gegenteil eine verstärkte Anwendung des Bohrers, die keine andere Fassadenskulptur aufweist.

#### **Bibliographie**

CIAMPI 1810 S. 23-24; DA MORRONA 1812 II S. 38; TRENTA 1822 S. 44; REPETTI 1843 V S. 290; ROHAULT DE FLEURY 1866 S. 128-129; FÖRSTER 1869 I S. 296; SCHMARSOW 1890 S. 45-46, 211; MERZARIO 1893 I S. 197; BIEHL 1910 S. 15; KINGSLEY PORTER 1923 S. 160 Anm. 2; BIEHL 1926 S. 52-54; SALMI 1928-29 S. 84; LAVAGNINO 1936 S. 347; CRICHTON/CRICHTON 1938 S. 28-29; MELI 1938 S. 7-8; NICCO FASOLA 1946 S. 97; CRICHTON 1954 S. 102-103; DECKER 1958 S. 305; GÓMEZ-MORENO 1965 S. 355; TOESCA 1965 S. 839; DBI X S. 366; HEIMANN 1968 S. 86; BORG 1969 S. 33; SWARZENSKI 1970 S. 185; SANPAOLESI 1975 S. 279; SHEPPARD 1976 S. 189; BARACCHINI U. A. 1978 S. 22; SMITH 1978 S. 134-135; BARACCHINI U. A. 1982 S. 298, 300; DIETL 1987 S. 86, 121, TIGLER 1987-88 S. 319-323; TORI 1987-88 S. 320-327; CHIELLINI NARI 1989 S. 109; MILONE 1989-90 *passim*, insbes. S. 299-337; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 151-156.

**Kat.-Nr. 30**

**VOLTERRA**  
**Santa Maria Assunta (Kathedrale)**  
**Kanzel**

**Standort**

Volterra, Santa Maria Assunta, 7. Joch, unter dem Bogen zwischen Haupt- und rechtem Nebenschiff

**Struktur**

Die Kanzel hat einen rechteckigen Grundriß. Der Kanzelkasten, der an drei seiner Seiten von Brüstungen begrenzt wird, während an einer Schmalseite der Aufgang situiert ist, ruht auf vier Säulen. Diese sind von Kapitellen gekrönt und stützen auf figürliche Trägerelemente mit hohem Sockel. Unter den Schmalseiten des Kanzelkastens befindet sich jeweils ein Balken zwischen der Bogenplatte und den Kapitellen.

**Maße**

Grundriß an der Basis: 178 x 196 cm

**Material****Brüstungen:**

Opferung Isaaks: weißer Marmor

Heimsuchung/Verkündigung: grauer Marmor

Abendmahl und Enthüllung des Verrats: weißer Marmor

einrahmende, seitliche Leisten: ockergelb gefleckter Stein und inkrustierter Marmor

Säulen: schwarzer, rot gefleckter Stein, mit Ausnahme der Säule zum Nebenschiff und nah der Treppe aus rotem, schwarz geflecktem Stein

Lesepultadler: Bronze

Kapitelle: weißer Marmor

Säulenträger:

Löwe mit Mensch: grauer Marmor

Löwe mit Widder: weißer, grau gestreifter Marmor

Kentauer: weißer Marmor

Ochse: grauer, weiß gestreifter Marmor

Sockel: Sandstein

**Zustand**

Die reliefierten Platten weisen keine Schäden auf. Nur eine Einkerbung auf der oberen Rahmenleiste des Abendmahls zwischen den Namen von Johannes und Petrus ist zu sehen. Bei den Kapitellen sind einige herausragende Partien - Nase und Bart der Figuren sowie Blätterspitzen - abgenutzt oder abgebrochen. Die Säulenträger sind durch die wiederholten Berührungen der Besucher stark abgenutzt und haben viel an Reliefschärfe verloren. Vom Widderkopf ist ein großes Stück abgebrochen. Die Nase des darüber liegenden Löwen hat ebenfalls eine Partie verloren.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Es ist überliefert, daß die Kanzel im Jahre 1584 von

Francesco Ferruzzi aus Florenz restauriert wurde (vgl. LEONCINI 1869 S. 86). Die Art der Restaurierungsmaßnahmen wird in dieser Quelle nicht beschrieben, die Beschaffenheit der Kanzel läßt jedoch annehmen, daß es sich dabei um eine neue Zusammensetzung der heute vorhandenen Kanzelteile gehandelt haben muß. Aus diesem Eingriff mußten auch der Lesepultadler, die polychromen Einrahmungen der Brüstungsreliefs sowie das untere Gesims am Kanzelkörper stammen, sie unterscheiden sich von den anderen Teilen der Kanzel wegen ihres Materials, der Gesimsfries wegen der Flachheit des Reliefs im Vergleich mit dem Rankenfries darüber.

**Motive und Inschriften****Opferung Isaaks**

(1 Mo 22,1-14)

Auf der zum Nebenschiff gewandten Längsseite der Kanzel ist die Opferung Isaaks dargestellt. Im Mittelpunkt der Szene steht Abraham. In seiner Rechten hält er ein großes Messer, die Linke hat er auf das Haupt Isaaks gelegt, der auf einem Pult auf einer Erhöhung kniet. An den Füßen dieses Hügels stehen zwei Männer, die zu Abraham hochschauen. Der rechte, von dem nur der Kopf zu sehen ist, ist an Abraham angelehnt. Im Vordergrund steht ein Esel mit Sattel. Ein über einem Gewächs schwebender Engel legt seine Hand auf Abrahams Schulter. Auf der oberen Rahmenleiste liest man über den jeweiligen Figuren:

*ANG(ELUS) ABR(AHAM) ISAAHC*

**Heimsuchung**

(Lk 1,39-56; PrJak 12,2-3)

**Verkündigung**

(Lk 1,265-38; PrJak 11,1-3; PsMt 9,1-2; NaMa 9,1-5)

An der zur Innenfassade gewandten Schmalseite des Kanzelkastens befinden sich Heimsuchung und Verkündigung. Der Heimsuchung wohnt auch Zacharias bei. Er trägt lange, nach hinten zurückgelegte Haare mit Mittelscheitel und hält einen langen Stock in der Hand. Seine eindeutige Kennzeichnung liefert sein Name, *ZAK(A)RIA*, welcher über der Figur eingemeißelt ist. Auch über allen anderen Figuren stehen ihre jeweiligen Namen: *HELISAB(ETH)*, *MARIA*, *GABRIEL*, *MARIA*.

**Abendmahl und Enthüllung des Verrats des Judas**

(Mt 26,20-29; Mk 14,17-25; Lk 22,14-20; Joh 13,21-30; 1 Ko 11,23-25)

In der Abendmahldarstellung auf der Längsseite der Kanzel zum Hauptschiff stehen hinter einem gedeck-

ten Tisch, auf dem Schüsseln, Messer, Brote und Fische zu erkennen sind, die Apostel in zwei Reihen. Johannes lehnt sich am linken Tische an die Brust Christi. Dieser sitzt - mit Kreuznimbus - auf einem hohen Thron mit Bögen, legt seine Linke auf die Schulter des Johannes und reicht mit der Rechten Judas ein Brot. Unter dem Sitz Christi erscheint der Kopf eines Ochsen mit ausgestreckter Zunge. Judas kniet, eine Hand erhebend, zu den Füßen Christi und scheint sich unter dem Tisch zu befinden, da die Tischdecke durch seinen Kopf zurückgeschoben wird. Unter dem Tisch kriecht zu Judas ein großer Drache mit verknotetem Schwanz hin. Mit Ausnahme desjenigen von Judas sind auf der oberen Rahmenleiste die Namen der dargestellten Figuren einkulpiert:

*XR(ISTU)S IOH(ANNE)S PETR(U)S ANDREA(S)  
PHILIPP(US) BARTOLOM(EU)S TATD(EU)S  
THO(MAS) MATH(EU)S SIMO(N) IACOB(US)*

Während die Kapitelle zum Nebenschiff korinthisch sind, zeigen diejenigen zum Hauptschiff menschliche Köpfe, groß an den Ecken, klein an der Stelle der Abakusblumen. Beim figürlichen linken Kapitell zur Fassade sind die großen Köpfe bartlos und die kleinen mit Bart; beim anderen figürlichen Kapitell ist es umgekehrt, und die großen bärtigen Köpfe weisen weit geöffnete Münder und Augen auf

Die Säulenträger sind alle unterschiedlich gestaltet. Zum Nebenschiff stellen sie einen Zentaurer mit einem Frauenkopf in den Händen und einen Ochsen mit ausgestreckter Zunge dar. Zum Hauptschiff bestehen beide aus einem Löwen, einmal über einem auf dem Rücken liegenden Menschen mit Lockenkopf und einem Baumzweig in der Hand, einmal über einem Widder mit großen Hörnern.

Der Lesepult über der Abendmahlplatte ist in Form eines Adlers mit offenen Flügeln und dicken Schenkeln geschaffen worden.

### **Zuschreibung und Datierung**

August Schmarsow, der die ehemalige Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr.5) nicht kannte, datierte die Kanzel in Volterra in die Mitte des 13. Jahrhunderts (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 223). Die spätere Kritik ordnete sie hingegen - auch wenn mit unterschiedlichen Vorschlägen hinsichtlich des Namens des Bildhauers - in die toskanische Produktion des ausgehenden 12. Jahrhunderts ein (vgl. BIEHL 1926 S. 63, THIEME-BECKER IV S. 272 und CARLI 1978 S. 38-39, die eine Verbindung der Volterraner Skulpturen mit Bonamicus, einem im Elsa-Tal tätigen Meister, sehen; SALMI 1928-29 S. 86, der die Kanzel Biduinus zuschreiben und ins Ende des 12. oder zum Anfang des 13. Jahrhunderts datieren möchte; CALZECCHI 1940 S. 105-106, NICCO FASOLA 1946 S. 93 und HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 188, die große Ähnlichkei-

ten zu den Reliefplatten in der Domkrypta von Pistoia - Kat.-Nr. 26 - unterstreichen; SANPAOLESI 1957 S. 266, 231, 327-329 und SANPAOLESI 1975 S. 277-278, der drei Hände am Werke sieht: a) Trägerlöwen und Kapitelle wahrscheinlich von Guilielmus selbst; b) Heimsuchung und Verkündigung von einem Mitarbeiter des Guilielmus an der alten Pisaner Domkanzel; c) Abendmahl und Isaaksopfer von einem dritten Bildhauer; DECKER 1958 S. 306, mit einer Datierung in den Anfang des 13. Jahrhunderts; TOESCA 1965 S. 839 Anm. 45 mit einer Zuschreibung an Biduinus).

Die Beobachtung Piero Sanpaolesis, an den Skulpturen der Kanzel seien verschiedene Bildhauer beteiligt, kann bestätigt werden, allerdings kann man keine Händescheidung mit den Grenzen der einzelnen Reliefplatten oder Trägerelemente durchführen, da unterschiedliche stilistische Merkmale auf einer einzigen Platte festgestellt werden können und alle Skulpturen sich in einem Netz von stilistischen Verbindungen befinden.

Die Köpfe der Figuren bei Heimsuchung und Verkündigung unterscheiden sich von allen anderen, weil sie keine gebohrten Iridenlöcher aufweisen. Die Frauenköpfe sind außerdem in die Höhe gestreckt und besitzen einen kräftigen Kiefer mit hoch eingesetztem Mund. Einige Charakteristika in der Gewandung dieser Figuren lassen sich aber auf dem Relief mit dem Isaaksopfer wiederfinden, wo hingegen die Iriden gebohrt wurden. Gemeint sind die Untergewänder aus vertikalen Falten mit dreieckigem Saumverlauf. Zwischen zwei von ihnen erscheint immer ein Streifen glatten Gewands. Sie selbst sind in drei feinere Fältchen untergliedert.

Die Figur Abrahams bei der Opferung Isaaks ist mit anderen Teilen der Kanzel verbunden. Diese Figur ist durch ein fleischiges, leicht abstehendes Ohr mit Betonung einer inneren Ohrrippe gekennzeichnet. Eine gleiche Behandlung des Ohrs findet man auch beim Christus des Abendmahls und beim Trägerzentaurer. Im Gestaltungsprinzip gleich, jedoch kleiner in den Dimensionen, sind die Ohren der Kapitellköpfe, des Judas und des Petrus beim Abendmahl sowie des Engels beim Isaaksopfer. Der Zentaur gleicht ferner dem Ochsen unter einer anderen Säule in der Gestaltung der Hufe, die eine sehr spitze Form und eine gebohrte Spalte aufweisen. Die kauernenden Beine beider Wesen ergeben einen leicht spitzen Winkel. Der Ochse führt wegen seiner zu einem Nasenloch herausgestreckten Zunge zum Relief des Abendmahls zurück, wo der Ochse unter dem Thron Christi das gleiche tut. Schließlich sind Bart und Haar des Kentaurer in einzelne runde Locken gelegt, genauso wie das Haar des Mannes unter dem Löwen. Dieses Tier und dasjenige über dem Widder zeigen sich in den Mähnen mit großen Strähnen und großen Bohrerfurchen, in den dicken, ebenfalls stark gebohrten Augenbrauen, in den zweiteiligen Haarsträh-

nen an den Vorderbeinen und in den knöchigen Taten sehr ähnlich.

Man kann also davon ausgehen, daß bei der Kanzel verschiedene Hände am Werke waren, jedoch sehr kooperativ zusammenarbeiteten. Sie kannten die Kanzel von Guilielmus (Kat.-Nr. 5) in Pisa sehr gut. Die oben beschriebene Ohrenform ist auch bei den menschlichen Figuren der dortigen Leseulträger zu sehen. Der Engel bei der Opferung Isaaks steht in der gesamten Physiognomie dem Engel auf einem der Leseulträger von Guilielmus sehr nah. Beide Engel teilen die niedrige Stirn, die nur sehr leicht gewellten, feinsträhnigen Haare, die Augen dicht unter den Brauen, den an den Winkeln leicht nach unten gezogenen Mund. Aus dieser Anlehnung hat sich in Volterra eine Bildsprache gebildet, die einen sehr kräftigen Figurenaufbau bevorzugt.

Auch ikonographisch erkennt man den Ausgangspunkt für dieses Werk in der ehemaligen Pisaner Domkanzel, jedoch mit eigenständigen Veränderungen: Die Frauen der Heimsuchung halten sich Hand in Hand, umarmen sich aber auch gleichzeitig; beim Abendmahl ist der Judas zugeordnete Dämon in der Form eines Drachen vergrößert worden.

Die Wahl des Isaaksopfers zeichnet die ikonogra-

phische Autonomie der Kanzel in Volterra aus, da dieses Motiv bei keiner anderen toskanischen Skulptur der Nachfolge von Guilielmus zu finden ist.

Die Werkstatt, die in Volterra arbeitete, kann den sechziger bis siebziger Jahren des 12. Jahrhunderts zugeordnet werden, da die Erinnerung an Guilielmus sehr präsent, während Biduinus noch nicht bekannt gewesen zu sein scheint.

#### **Bibliographie**

LEONCINI 1869 S. 86; SCHMARSOW 1890 S. 223-225; BIEHL 1910 S. 13-14; KINGSLEY PORTER 1923 S. 160 Anm. 2, 200-202 276; BIEHL 1926 S. 63; BODMER 1928 S. 10-12; SALMI 1928-29 S. 86; SALMI ARCHITETTURA S. 61; CRICHTON/CRICHTON 1938 S. 29; CALZECCHI 1940 S. 105-106; NICCO FASOLA 1946 S. 93-97; CRICHTON 1954 S. 103-104; SANPAOLESI 1957 S. 327-332; DECKER 1958 S. 306; TOESCA 1965 S. 838, 839 Anm. 45; SANPAOLESI 1975 S. 277-278; SHEPPARD 1976 S. 188; CARLI 1978 S. 38-39; SETTIS 1979 S. 192-193; CHIellini NARI 1989 S. 102; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 187-188; BARACCHINI/FILIERI 1992 LEONIS S. 126; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 123.

**Anhang****Fassadeninschriften des Pisaner Doms**

- a) Grabinschrift von Guilielmus
- b) Grabinschrift von Busketus
- c) Lobinschrift von Busketus
- d) Lobinschrift von Busketus
- e) Inschrift über die Schlachten von Messina, Sardinien und Bona
- f) Inschrift mit der Erwähnung von Widonis
- g) Inschrift über den Sieg in Palermo und die Gründung der Kathedrale
- h) Signaturinschrift von Rainaldus
- i) Psalmzitat

**a) Grabinschrift von Guilielmus****Standort**

Original: Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, Saal 2  
 Kopie: Pisa, Santa Maria, Fassade, Basis des linken Eckpilasters

**Maße**

27 x 94 x 20 cm

**Struktur und Zustand**

Das Original besteht aus zwei zusammengeführten Steinblöcken. Das kleinere links beträgt etwa ein Viertel der gesamten Steinblocklänge. Die unregelmäßigen Schriftzeichen sind nicht mehr sehr tief. Oben, unten und links sind einige Zentimeter Stein abgetragen, und die Buchstaben sind abgeschnitten worden. Über der zweiten Inschriftszeile verläuft ein waagerechter Strich.

**Wortlaut**

+ *SEPULTURA GUILIELM*[I]  
 [M] *AGISTER QUI FECIT PERGUM S(AN)C(T)E*  
*MARIE*

**Deutsche Übersetzung**

Grab des Guilielmus, des Meisters, der die Kanzel von Sankt Marien errichtet hat.

**Publizierte Transkriptionen**

SCANO 1905 S. 10; SCANO 1907 S. 288; BIEHL 1910 S. 4; PAPINI 1912 CATALOGO II S. 214; SUPINO 1913 S. 111; ZAUNER 1915 S. 50; BIEHL 1926 S. 41; SALMI 1928-29 S. 91 Anm. 1; ZECH 1935 S. 33; CRICHTON 1954 S. 98; SCALIA 1972 S. 837 Anm. 199; CLAUSSEN 1985 S. 271; CHIELLINI NARI 1989 S. 94; PIEROTTI 1990 S. 10; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 93; RED I 1991 PISA S. 356 Anm. 35.

## **b) Grabinschrift von Busketus**

### **Standort**

Pisa, Santa Maria, Fassade, erstes Wandjoch von links

### **Maße**

62 x 173 cm (vgl. SCALIA 1969 S. 516)

### **Struktur und Zustand**

Das Regenwasser hat den giebelartigen Steinblock unregelmäßig verdunkelt.

### **Wortlaut**

*BUSKETUS IACE[T HI]C, [QU]I MOTIBUS INGENIORUM  
DULICHIO [FERT]UR PREVALUISSE DUCI:  
MENIBUS ILIACIS CANTUS DEDIT ILLE RUINAM,  
HUIUS AB ARTE VIRI MENIA MIRA VIDES;  
CALLIDATE SUA NOCUIT DUX INGENIOSUS,  
UTILIS ISTE FUIT CALLIDITATE SUA.  
NIGRA DOMUS LABERINTHUS ERAT, TUA DEDALE LAUS EST,  
AT SUA BUSKETUM SPLENDIDA TEMPLA PROBANT.  
NON HABET EXEMPLUM NIVEO DE MARMORE TEMPLUM,  
QUOD F[IT] BUSKETI PRORSUS AB INGENIO.  
RES SIBI COMMISSAS TEMPLI CUM LEDERET HOSTIS,  
PROVIDUS ARTE SUI FORTIOR HOSTE FUIT,  
MOLIS ET IMMENSE, PELAGI QUAS TRAXIT AB IMO,  
FAMA COLUMNARUM TOLLIT AD ASTRA VIRUM.  
EXPLENDIS A FINE DECEM DE MENSE DIEBUS  
SEPTEMBRIS GAUDENS DESERIT EXILIUM*

(Transkription und Verseinteilung nach SCALIA 1981 S. 516)

### **Deutsche Übersetzung**

Busketus ruht hier, der durch die Triebe seiner Talente den dulichischen Helden [Odysseus] übertroffen hat. Jener hat die trojanischen Mauern den Ruinen preisgegeben, von der Kunst dieses Mannes wirst du aber die herrlichen Mauern sehen. Der erstere Held schadete durch seine Schläue, der letztere war durch seine Klugheit nützlich. Dunkel war das Labyrinth, deins ist das Lob, oh Dädalus; seine wunderschönen Tempel bestätigen hingegen Busketus. Die Kirche aus schneeweißem Marmor ist ohnegleichen, sie ist ganz und gar aus dem Talent von Busketus entstanden. Als der Feind den ihm anvertrauten Tempelbau bedrohte, wurde er, vorhersehend, durch seine Kunst stärker als der Feind. Der Ruf der Säulen von ungeheurer Größe, die er aus der Meerestiefe holte, trägt den Mann zu den Sternen empor. Zehn Tage vor dem Ende des September verläßt er freudig das Exil.

### **Publizierte Transkriptionen**

MARTINI 1728 S. 7; DA MORRONA 1798 S. 3-4; DA MORRONA 1812 I S. 152; CRESY/TAYLOR 1829 S. 4; GRASSI 1837 S. 22; ROHAULT DE FLEURY 1866 S. 48; MONINI 1896 S. 8-9; SUPINO 1904 S. 21; PAPINI 1912 COSTRUZIONE S. 245; SUPINO 1913 S. 96; FISHER 1966 S. 171 Anm. 94; SCALIA 1969 S. 516; DIETL 1987 S. 117; PIEROTTI 1990 S. 10.

### **c) Lobinschrift von Busketus**

#### **Standort**

Pisa, Santa Maria, Fassade, erstes Wandjoch von links

#### **Maße**

nicht ermittelbar

#### **Struktur und Zustand**

Der lang gestreckte Steinblock trägt die Inschrift auf seiner oberen Hälfte. Er weist im unteren Bereich Abbröckelungen auf. Die Zwischenräume der Buchstaben sind auf Grund der Verwitterung nachgedunkelt.

#### **Wortlaut**

*QUOD VIX MILLE BOUM POSSENT IUGA IUNCTA MOVERE  
ET QUOD VIX POTUIT PER MARE FERRE RATIS,  
BUSKETI NISU, QUOD ERAT MIRABILE VISU,  
DENA PUELLARUM TURBA LEVABAT ONUS.*

(Transkription und Verseinteilung nach SCALIA 1981 S. 516)

#### **Deutsche Übersetzung**

Die Last, die tausend ins Joch gespannte Ochsen kaum ziehen konnten und die einem Schiff übers Meer kaum fortzubewegen gelang, hat dank des Schwungs des Busketus - Welch ein Anblick! - eine Schar von zehn Mädchen erheben können.

#### **Publizierte Transkriptionen**

MARTINI 1728 S. 7; DA MORRONA 1798 S. 4; DA MORRONA 1812 I S. 153; CRESY/TAYLOR 1829 S. 5; SUPINO 1904 S. 21; SUPINO 1913 S. 96; FISHER 1966 S. 171 Anm. 92; SCALIA 1969 S. 516; DIETL 1987 S. 120; PIEROTTI 1990 S. 10; TOLAINI 1992 S. 42.

### **d) Lobinschrift von Busketus**

#### **Standort**

Pisa, Santa Maria, Fassade, erstes Wandjoch von links

#### **Maße**

nicht ermittelbar

#### **Struktur und Zustand**

Auf dem gerahmten Steinblock sind die Buchstaben schwer leserlich und durch die Verwitterung verwaschen.

#### **Wortlaut**

wie unter c)

#### **Deutsche Übersetzung**

wie unter c)

#### **Publizierte Transkriptionen**

wie unter c)

**e) Inschrift über die Schlachten von Messina, Sardinien und Bona**

**Standort**

Pisa, Santa Maria, Fassade, erstes Wandjoch von links

**Maße**

113/112,5 x 210,5 cm (vgl. SCALIA 1963 S. 252-253)

**Struktur und Zustand**

Trotz einer leichten unregelmäßigen Nachdunkelung des Steins ist die Inschrift noch gut leserlich. An der oberen und unteren rechten Ecke ist die Inschriftsplatte durch zwei kleine quadratische Steinblöcke ergänzt. In der oberen rechten Ecke ist die Inschrift unter f) eingelassen.

**Wortlaut**

+ EX MERITO LAUDARE TUO TE, PISA, LABORANS  
 NITITUR E PROPRIA DEMERE LAUDE TUA.  
 AD LAUDES, URBS CLARA, TUAS LAUS SUFFICIT ILLA,  
 QUOD TE PRO MERITO DICERE NEMO VALET.  
 NON RERUM DUBIUS SUCCESSUS NEQUE SECUNDUS 5  
 SE TIBI PRE CUNCTIS FECIT HABERE LOCIS:  
 QUARE TANTA MICAS QUOD TE QUI DICERE TEMPTAT,  
 MATERIA PRESSUS, DEFICIET SUBITO.  
 UT TACEAM RELIQUA, QUIS DIGNUM DICERET ILLA  
 TEMPORE PRETERITO QUE TIBI CONTIGERIT? 10

ANNO DOMINICE INCARNATIONIS MVI.

MILIA SEX DECIES SICULUM, PROSTRATA POTENTER,  
 DUM SUPERARE VOLUNT, EXSUPERATA CADUNT.  
 NAMQUE TUUM SICULA CUPIENS GENS PERDERE NOMEN  
 TE PETIIT FINES DEPOPULATA TUOS. 15  
 UNDE, DOLENS NIMIUM, MODICUM DISFERRE NEQUISTI,  
 IN PROPOS FINES QUIN SEQUERIS EOS.  
 HOS IBI CONSPICIENS CUNCTOS MESSANA PERIRE,  
 CUM GEMITU QUAMVIS, HEC TUA FACTA REFERT.

ANNO DOMINICE INCARNATIONIS MXVI. 20

HIS MAIORA TIBI POST HEC, URBS CLARA, DEDISTI,  
 VIRIBUS EXIMIIS CUM SUPERATA TUIS  
 GENS SARACENORUM PERIIT SINE LAUDE SUORUM.  
 HINC TIBI SARDINIA DEBITA SEMPER ERIT.

ANNI DOMINI MXXXIII. 25

TERTIA PARS MUNDI SENSIT TUA SIGNA TRIUMPHI,  
 AFRICA, DE CELIS PRESULE REGE TIBI.  
 NAM, IUSTA RATIONE PETENS ULCISCIER, INDE  
 EST, VI CAPTA TUA, URBS SUPERATA BONA.

(Transkription und Verseinteilung nach SCALIA 1963 S. 252-253)

**Deutsche Übersetzung**

Tüchtiges und nach vorne strebendes Pisa, wir loben dich für deine Verdienste, die du dir durch eigenes Lob erworben hast. Jenes Lob ist als Lobpreisung genug, oh berühmte Stadt, weil man sagt, daß niemand deine Verdienste erreichen kann. Weder der unsichere noch der günstige Verlauf hat dich daran gehindert, über sämtliche Orte zu herrschen. Wer sich wagt, dir ein Lob zu singen, wird von der Fülle der Materie erschlagen und gibt plötzlich auf. Wie ist es jedoch möglich, daß ich die übrigen Geschehnisse verschweige, die in der Vergangenheit vorgekommen sind?

Im 1006. Jahr seit der Inkarnation:

Während tausendundsechzig Sikuler siegen wollten, sind sie selbst mächtig niedergeworfen und übertroffen worden. In der Tat hatte das gierige Volk auf dem verwüsteten Sizilien versucht, deinen Namen zu vernichten und deine Gebiete anzugreifen. Du konntest dieses nicht vertragen, und voller Schmerz hast du sie in ihren Gebieten verfolgt. Nicht ohne Wehklagen hast du gesehen, wie sie alle umkamen und hast Messina erobert.

Im 1016. Jahr seit der Inkarnation:

Du, berühmte Stadt, hast dich danach noch größeren Unternehmen gewidmet. Mit deinen ausgezeichneten Soldaten hast du Sarazenen besiegt, die ohne jegliche Lobpreisung sterben mußten. Dafür wird dir Sardinien immer verpflichtet sein.

Im 1034. Jahr des Herrn:

Der dritte Weltteil hat deine siegreichen Taten wahrgenommen; oh Afrika, für dich ist ein König vom Himmel gekommen. Mit guten Gründen rächst du dich durch den Angriff, daher ist die Stadt Bona durch deine Kraft eingenommen und besiegt worden.

**Publizierte Transkriptionen**

MARTINI 1728 S. 70-71; GRASSI 1837 S. 19; DA MORRONA 1812 I S. 154-155; PECCHIAI 1907 S. 23-24; TEMPESTI 1912 ANTIPERISTASI S. 8-9; SUPINO 1913 S. 95 Anm. 1-4; SCALIA 1963 S. 252-253; FISHER 1966 S. 164-165 Anm. 75; SEIDEL 1977 S. 342-343 Anm. 17; BANTI 1981 S. 273; SCALIA 1982 S. 825; GABRIELI 1986 S. 11.

**f) Inschrift mit der Erwähnung von Widonis****Standort**

Pisa, Santa Maria, Fassade, erstes Wandjoch von links

**Maße**

nicht ermittelbar

**Struktur und Zustand**

Die Platte ist in der oberen linken Ecke der Inschrift unter e) eingelassen. Am linken Rand ist sie leicht verwaschen.

**Wortlaut**

+ *QUAM BENE QUAM PULCHRE PROCUL HAUD EST EDES AB URBE,  
QUE CONSTRUCTA FUIT CIVIBUS SUIS,  
TEMPORE WIDONIS PAPIENSIS PRESULIS HUIUS,  
QUI REGI FAMA EST NOTUS ET IPSI PAPE*

(Transkription und Verseinteilung nach SCALIA 1981 S. 494)



**Deutsche Übersetzung**

In dem Jahr, als seit Christi Geburt durch die Jungfrau 1063 Jahre vergangen waren, haben die Pisaner, durch ihre Tapferkeit mächtig und berühmt, diese Kirche begonnen. Es war in dem Jahr, als der Zug an die Küste Siziliens unternommen wurde. Mit einer großen Flotte brachen viele in gleicher Weise bewaffnete, alte, reife und junge Männer auf. Sie nahmen - dem Schicksal überlassen - in Richtung Palermo den Kurs. Nachdem sie kämpfend die Kette durchbrochen hatten, drangen sie in den Hafen hinein. Sechs große, mit Schätzen beladene Schiffe fielen in ihre Hände. Eins von ihnen verkauften sie, ehe die anderen Feuer fingen und verbrannten. Es steht fest, daß mit dem Erlös diese Mauern errichtet worden sind. Danach gingen sie ein wenig auseinander und erreichten bei Sonnenaufgang das Land dort, wo der Fluß ins Meer mündet. Bald darauf rüstete sich ein großer Herr von Rittern und Fußsoldaten mit Waffen aus und verließ die Schiffe. Unverzüglich griffen sie rasend die Feinde an. Doch waren nach diesem ersten Angriff - so wollte es das Schicksal - diese die Sieger und jene die Flihenden: Jene wurden von diesen schlagenden, aber traurigen Bürger verletzt, viele Tausende von Toten lagen vor den Toren. Schnell zurückgekehrt, schlugen sie ihre Zelte an der Küste auf und verwüsteten alles rundherum mit Waffen und Feuer. Die Besiegten zurückgelassen, kehrten die Unversehrten triumphierend nach Pisa zurück.

**Publizierte Transkriptionen**

MARANGONE ANNALES S. 5-6; MARANGONE CHRONICON S. 5-6; TRONCI 1682 S. 39; MARTINI 1728 S. 7; DA MORRONA 1812 I S. 157-158; TRONCI 1828 I S. 39; GRASSI 1837 S. 16; RONCIONI S. 108; ROHAULT DE FLEURY 1866 S. 44; VANNI 1895 S. 225-226; MONINI 1896 S. 6-7; SUPINO 1904 S. 23; PECCHIAI 1907 S. 30-31; TEMPESTI 1912 ANTIPERISTASI S. 10-11; PAPINI 1912 COSTRUZIONE S. 345; SUPINO 1913 S. 96 Anm. 1; FISHER 1966 S. 173 Anm. 97; GABRIELI 1986 S. 11-12.

**h) Signaturinschrift von Rainaldus****Standort**

Pisa, Santa Maria, Fassade, rechter Bogenzwickel über dem Hauptportal

**Maße**

nicht ermittelbar

**Struktur und Zustand**

Die Inschrift ist in Schwarz auf einem weißen Marmorhintergrund inkrustiert und sehr gut erhalten.

**Wortlaut**

*HOC OPUS EXIMIUM TAM MIRUM TAM PRETIOSUM  
RAINALDUS PRUDENS OPERATOR ET IPSE MAGISTER  
CONSTITUIT MIRE SOLLERTER ET INGENIOSE*

**Deutsche Übersetzung**

Dieses erhabene Werk, so wunderschön und so wertvoll, hat Rainaldus, erfahrener Bearbeiter und ebenfalls Meister, auf außerordentliche, erfinderische und talentvolle Weise errichtet.

**Publizierte Transkriptionen**

MARTINI 1728 S. 70; DA MORRONA COMPENDIO 1798 S. 4; DA MORRONA 1812 I S. 158; CRESY/TAYLOR 1829 S. 5; GRASSI 1837 S. 26; ROHAULT DE FLEURY 1866 S. 50; MONINI 1896 S. 14; SUPINO 1904 S. 22; PAPINI 1912 COSTRUZIONE S. 345 Anm. 1; TEMPESTI 1912 ANTIPERISTASI S. 22; SUPINO 1913 S. 96; BIEHL 1926 S. 105 Anm. 26; CARLI 1956 S. XV; SANPAOLESI 1957 S. 389; FISCHER 1966 S. 176 Anm. 104; SMITH 1980 S. 104; CALDERONI MASETTI 1984 S. 100; CLAUSSEN 1985 S. 270; DIETL 1987 S. 93, 122; TORI 1987-88 S. 260-261; REDI 1991 PISA S. 354 Anm. 29.

**i) Psalmzitat**

**Standort**

Original: Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, Saal 3

Kopie: Pisa, Santa Maria, Fassade, rechter Bogenzwickel über dem Hauptportal

**Maße**

54 x 134 cm (vgl. LUCCHESI 1993 S. 15)

**Struktur und Zustand**

Die Inschrift ist in Schwarz auf einem weißen Marmorhintergrund inkrustiert und befindet sich ober- und unterhalb einer figürlichen Darstellung.

**Wortlaut**

*DE ORE LEONIS LIBERA ME DOMINE  
ET A CORNIBUS UNICORNIUM HUMILITATEM MEAM*

**Deutsche Übersetzung**

Oh, Herr, befreie mich vom Rachen des Löwen und meine Demut von den Hörnern der Einhörner!

**Publizierte Transkriptionen**

CALDERONI MASETTI 1984 S. 97; LUCCHESI 1993 S. 15.

## Bibliographie

### AKL

Günter Meißner (Begr., Mithg.): Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 1-(10), Leipzig 1983-(1995)

### ALEO 1684

Jorge Aleo: Sucesos generales dela (sic) Isla y Reno (sic) de Sardeña. Prosiguiendo desde el año de 1000 hasta el de 1325 del nacimiento de Christo nuestro Señor. Bd. 2, Cagliari 1684

### ALEO HISTORIA

Jorge Aleo: Historia cronologica y verdadera de todos los sucesos y casos particulares sucedidos en la Isla y Regno (sic) de Sardeña del año 1651 al año 1672. O. O. o. J.

### ALEO/DA QUARTU 1926

Jorge Aleo, Anastasio Da Quartu: Storia cronologica di Sardegna (1635-1732). Cagliari 1926

### ALPHANDERY/DUPRONT 1954

Paul Alphandery, Alphonse Depront: La Chrétienté et l'idée de Croisade. Bd. 1, Paris 1954

### ALTOPASCIO 1992

Altopascio, un grande centro ospitaliero nell'Europa medievale. Atti del Convegno organizzato dal Comune di Altopascio in collaborazione con l'Associazione Pro Loco, Altopascio, 22.7.1990. Altopascio 1992

### ANDREINI U. A. 1976

Patrizio Andreini, Giulio Berti, Marco Boccardi, Marco Gori: La chiesa di S. Jacopo in Castellare a Pistoia. (= Quaderni pistoiesi di storia dell'arte, 3), Pistoia 1976

### ANDREUCCI 1965 CAMMINO

Salvatore Andreucci: Sul cammino di Compostella. In: La Provincia di Lucca, 5/3 (1965), S. 53-58

### ANDREUCCI 1965 CAVALIERI

Salvatore Andreucci: I Cavalieri del Tau ad Altopascio. In: La Provincia di Lucca, 5/2 (1965), S. 47-54

### ANDREUCCI 1971

Salvatore Andreucci: La via Romea et Peregrina in territorio lucchese. In: La Provincia di Lucca, 11/3 (1971), S. 73-82

### ANDREUCCI/LERA 1970

Salvatore Andreucci, Guglielmo Lera: Altopascio, storia, arte, leggende, economia. Lucca 1970

### ANGENENDT 1991

Arnold Angenendt: Corpus incorruptum. Eine Leitidee der mittelalterlichen Reliquienverehrung. In: Saeculum, 42 (1991), S. 320-348

### ANNALES

Annales rerum pisanorum ab anno Christi DCCCCLXXI usque ad ann. M.CLXXVI. In: ITALIA SACRA X, Sp. 99-118

### ANONYME CHRONIK

Anonyme Chronik, Ms. Fondo Nazionale II. I. 313, ff. 322-325, Biblioteca Nazionale Centrale Firenze

### ANSALDI 1879

Giuseppe Analdi: La Valdinievole illustrata. 2 Bde., Pescia 1879

### ANZILLOTTI 1846

P. Anzillotti: Storia della Val di Nievole dall'origine di Pescia fino all'anno 1818. Pistoia 1846, Nachdruck Sala Bolognese 1978

### APOLLONJ GHETTI 1972

Bruno M. Apollonj Ghetti: Bari Vecchia. Contributo alla sua conoscenza e al suo risanamento. Bari 1972

### ARRIGHI 1958

Gino Arrighi: Sopra un particolare del fonte battesimale di San Frediano a Lucca. In: Lucca. Rassegna del Comune, 2/2-3 (1958), S. 57-63

### ARRIGHI 1962

Gino Arrighi: Luigi Norfini e il fonte di San Frediano. In: Lucca. Rassegna del Comune, 6/1 (1962), S. 17-22

### ARTISTES

Xavier Barral i Altet (Hg.): Artistes, artisans et production artistique au moyen age. Colloque international, Centre National de la Recherche Scientifique, Universit, de Rennes II - Haut-Bretagne, 2.-6.5.1983. Bd. 1: Les Hommes, Paris 1986; Bd. 2: Commande et travail, Paris 1987; Bd. 3: Fabrication et consommation de l'oeuvre, Paris 1990

### ARTIZZU 1957

Francesco Artizzu: Rendite pisane nel giudicato di Cagliari nella seconda metà del secolo XIII. In: Archivio Storico Sardo, 25/1-2 (1957), S. 319-432

### ARTIZZU 1958

Francesco Artizzu: Rendite pisane nel giudicato di Cagliari agli inizi del secolo XIV. In: Archivio Storico Sardo, 25/3-4 (1958), S. 1-98

- ARTIZZU 1961  
ARTIZZU 1962  
Francesco Artizzu (Hg.): Documenti inediti relativi ai rapporti economici tra la Sardegna e Pisa nel Medioevo. Bd. 1: Padua 1961; Bd. 2: Padua 1962
- ARTIZZU 1974  
Francesco Artizzu: L'Opera di Santa Maria in Pisa e la Sardegna. Padua 1974
- ARTIZZU 1985  
Francesco Artizzu: La Sardegna pisana e genovese. Sassari 1985
- ATIYA 1964  
Aziz S. Atiya: Kreuzfahrer und Kaufleute. Die Begegnung von Christentum und Islam. Stuttgart 1964
- ATLANTE 1985  
Marina Armandi (Hg.), Cesare Leonardi (Aufnahmen): Il Duomo di Modena. Atlante fotografico. Modena 1985
- AVERY 1936  
M. Avery: The Exultet Rolls of South Italy. Princeton 1936
- BACCI 1905  
Peleo Bacci: Gruamonte ed altri maestri di pietra che lavorarono alle facciate di S. Giovanni Forcivitas (sic) in Pistoia. In: Rivista d'Arte, 3 (1905), S. 57-76
- BACCI 1910  
Peleo Bacci: Documenti toscani per la storia dell'arte. Bd. 1, Florenz 1910
- BACCI 1917 CHIESA  
Peleo Bacci: La chiesa di S. Giovanni Forcivitas (sic). Rom 1917
- BACCI 1917 FONDAZIONI  
Peleo Bacci: Le fondazioni della facciata del secolo XI nel Duomo di Pisa. In: Il Marzocco, 22/25 (2.9.1917), S. 2
- BACCI/TRONCI 1922  
Peleo Bacci (Hg.): Il Duomo di Pisa descritto dal can. Paolo Tronci (1585-1648) con note e documenti inediti. Pisa 1922
- BAILLE NOTIZIE  
Faustino Baille: Notizie ragguardanti all'epoca dei Pisani in Sardegna, tratte da un MSS (sic) della casa Roncioni, e da varie pergamene del regio archivio diplomatico di Firenze. Ms. Baille 78, Portafoglio III Nr. 2, Biblioteca Universitaria Cagliari
- BAILLE RACCOLTA  
Faustino Baille, Raccolta di iscrizioni antiche sparse in varj luoghi dell'isola. Ms. 9 2, ff. 11-117, Biblioteca Universitaria Cagliari
- BALDELLI 1990  
Ignazio Baldelli, Le iscrizioni latine e volgari nelle porte di Bonanno Pisano. In: SALOMI 1990 S. 389-397
- BALDWIN 1969  
Marshall W. Baldwin (Hg.): The first hundred years. Bd. 1 v. Setton 1969-89. Madison/London 1969
- BALTTL 1963  
Hermann Baltl: Zur romanischen Löwensymbolik. In: Zeitschrift des historischen Vereins für die Steiermark, 54 (1963), S. 195-220
- BANTI 1981  
Ottavio Banti: Note di epigrafia medievale. A proposito di due iscrizioni del secolo XI-XII situate sulla facciata del duomo di Pisa. In: Studi Medievali, 22 (1981), S. 267-282
- BARACCHINI 1986  
Clara Baracchini: Sculture del XII secolo pertinenti al Duomo. In: DE ANGELI D'OSSAT 1986 S. 65-75
- BARACCHINI 1993  
Clara Baracchini (Hg.): I Marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa. Katalog zur Ausstellung im Museo Nazionale San Matteo, Pisa, 30.7.-31.10.1993. Florenz 1993
- BARACCHINI U. A. 1978  
Clara Baracchini, Antonino Caleca, Maria Teresa Filieri: Problemi di architettura e scultura medievale in Luccesia. In: Actum Luce, 1-2 (1978), S. 7-30
- BARACCHINI U. A. 1982  
Clara Baracchini, Antonino Caleca, Maria Teresa Filieri: Architettura e scultura medievale nella diocesi di Lucca: criteri e metodi. In: Romanico padano, romanico europeo. Atti del convegno internazionale di studi, Modena-Parma 26.10.-1.11.1977. Parma 1982, S. 189-304
- BARACCHINI/FILIERI 1982  
Clara Baracchini, Maria Teresa Filieri (Hg.): Il Volto Santo. Storia e culto. Lucca 1982
- BARACCHINI/FILIERI 1992 11A  
Clara Baracchini, Maria Teresa Filieri, Katalogbeitrag Nr. 11a. In: CASTELNUOVO 1992 S. 138-140

BARACCHINI/FILIERI 1992 13A-13B

Clara Baracchini, Maria Teresa Filieri: Katalogbeitrag Nr. 13a-13b. in Castelnovo 1992 S. 140-141

BARACCHINI/FILIERI 1992 GUGLIELMO

Clara Baracchini, Maria Teresa Filieri: Raccontare col marmo: Guglielmo e i suoi seguaci. In: CASTELNUOVO 1992 S. 111-119

BARACCHINI/FILIERI 1992 LEONIS

Clara Baracchini, Maria Teresa Filieri: "De ore leonis libera me domine". In: CASTELNUOVO 1992 S. 126-129

BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI

Clara Baracchini, Maria Teresa Filieri: I pulpiti. In: CASTELNUOVO 1992 S. 120-125

BARASH 1976

Moshe Barash: Gestures of despair in Medieval and early Renaissance Art. New York 1976

BARBACCI 1935-36

Alfredo Barbacci: Il restauro della facciata del Sant'Andrea di Pistoia. In: Bollettino d'Arte, 29 (1935-1936), S. 506-509

BARBI 1899

Silvio Adrasto Barbi: Delle relazioni tra Comune e Vescovo nei secoli XII-XIII. Note e appunti d'Archivio. In: Bullettino Storico Pistoiese, 1 (1899), S. 81-94

BARONCELLI 1981-82

Maria Pia Baroncelli: Il Duomo di Barga: architettura e scultura. Studi di stile e di iconografia. Tesi di laurea. Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Firenze. Relatore Roberto Salvini. Anno accademico 1981-82

BASCAPÉ/DEL PIAZZO 1983

Giacomo Bascapé, Marcello Del Piazzo: Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata medievale e moderna. Rom 1983

BEANI 1883

Gaetano Beani: La chiesa pistoiese dalla sua origine ai tempi nostri. Pistoia 1883

BEANI 1885

Gaetano Beani: Memorie storiche di S. Jacopo apostolo il maggiore patrono di Pistoia. Pistoia 1885

BEANI 1899

Gaetano Beani: L'altare di S. Jacopo Apostolo nella cattedrale di Pistoia. Pistoia 1899

BEANI 1903

Gaetano Beani: La cattedrale pistoiese. Pistoia 1903

BEANI 1906

Gaetano Beani, S. Giovanni Forcivitas (sic). Pistoia 1906

BEANI 1907

Gaetano Beani, La pieve di S. Andrea apostolo. Pistoia 1907

BECK 1966

Hans-Georg Beck: Die Ostkirche vom Anfang des 10. Jahrhunderts bis Kerullarios. In: Hubert Jedin (Hg.): Handbuch der Kirchengeschichte. Bd. 3,2: Die Mittelalterliche Kirche. Vom kirchlichen Frühmittelalter zur gregorianischen Reform. Freiburg i. Br./Basel/Wien 1966, S. 462-539

BELLI 1950

Isa Belli: La chiesa romanica di San Frediano in Lucca. Lucca 1950

BELLI BARSALI 1970

Isa Belli Barsali: Guida di Lucca. Lucca 1970

BELLI BARSALI 1988

Isa Belli Barsali: Lucca Guida alla città. Lucca 1988

BENVENUTI 1962

Gino Benvenuti: Storia della repubblica di Pisa. 2 Bde., Pisa 1962

BERNHEIMER 1931

Richard Bernheimer, Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive. München 1931

BERNOULLI 1956

Christoph Bernoulli: Die Skulpturen der Abtei Conques-en-Rouergue. Basel 1956

BERRY 1969

Virginia Berry: The second Crusade. In: BALDWIN 1969 S. 463-512

BERTAUX 1905

Emile Bertaux: La sculpture en Italie de 1070 à 1260. In: Michel André: Histoire de l'Art. Bd. 1,2, Paris 1905, S. 670-708

BERTELLI 1932

Lino Bertelli: L'ospizio e il paese di Altopascio (dalle origini all'anno 1939). In: Atti del I Congresso italiano di storia ospitaliera. Reggio Emilia 1932, S. 60-72

BERTELLI 1964

Lino Bertelli: I Cavalieri di Altopascio o del Tau. Al-

topascio 1964

BERTELLI 1965

Lino Bertelli: L'ordine dei Cavalieri di Altopascio. In: *Giornale storico della Lunigiana e del territorio lucense*, 16 (1965), S. 39-45

BERTELLI 1983

Carlo Bertelli: Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana. In: *Storia dell'arte italiana*. Bd. 5, Turin 1983, S. 3-163

BERTELLI 1992

Lino Bertelli: Prolegomeni alla storia di Altopascio. In: *ALTOPASCIO 1992* S. 7-11

BERTHIER 1892

J. J. Berthier: La porte de Sainte-Sabine à Rome. *Étude archéologique*. Fribourg 1892

BERTHIER 1910

J. J. Berthier: L'église de Sainte-Sabine à Rome. Rom 1910

BERTINI 1982

Elio Bertini: Il Volto Santo nella Storia di Lucca. Lucca 1982

BESTA 1908

E. Besta: La Sardegna medioevale. Le vicende politiche dal 450 al 1326. Palermo 1908

BIAGI 1901

Guido Biagi: La Val di Nievole. Guida illustrata. Florenz 1901

BIAGIOTTI 1942

Dante Biagiotti: La Magione dei Cavalieri di Altopascio. In: *Atti della R. Accademia lucchese di scienze, lettere ed arti*, 5 (1942), S. 247-265

BIAGIOTTI/COTURRI 1991

Dante Biagiotti, Enrico Coturri: Altopascio e i suoi cavalieri. Borgo a Buggiano 1991

BIBLIA SACRA

Biblia sacra vulgatae editionis. Regensburg 1895

BIEHL 1910

Walther Biehl: Das toskanische Relief im 12., 13. und 14. Jahrhundert. Borna-Leipzig 1910

BIEHL 1912

Walther Biehl: Kunstgeschichtliche Steifzüge durch Sardinien, II. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 24 (1912), S. 26-32

BIEHL 1926

Walther Biehl: Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters. (= *Italienische Forschungen*, hg. v. Kunsthistorischen Institut in Florenz, n. F. 2), Leipzig 1926

BLANKENBURG 1943

Wera von Blankenburg: Heilige und dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter. Leipzig 1943

BOASE 1977

T. S. R. Boase: Ecclesiastical Art in the Crusader States in Palestine and Syria. A.: Architecture and Sculpture. In: Harry W. Hazard (Hg.): *The Art and Architecture of the Crusader States*. Bd. 4 v. Setton 1969-89, Madison/London 1977, S. 69-116

BOCCIA 1982

Lionello Giorgio Boccia: Armi difensive dal Medioevo all'Età Moderna. Florenz 1982

BODE 1891

Wilhelm Bode: Die italienische Plastik. Berlin 1891

BODMER 1928

Heinrich Bodmer: Die skulptierten romanischen Kanzeln in der Toskana. In: *Belvedere*, 12 (1928), S. 3-17

BOECK 1964

Urs Boeck: Das Baptisterium zu Pisa und die Jerusalemer Anastasis. In: *Bonner Jahrbücher des Landesmuseums in Bonn und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande*, 164 (1964), S. 146-156

BOECK 1981

Urs Boeck: Der Pisaner Dom zwischen 1089 und 1120: Beobachtungen zu Bautechnik und Bauausführung der ersten Baustufe. In: *Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, 11 (1981), S. 1-30

BOECK 1988

Urs Boeck: Der Pisaner Dom und seine Westfassade - eine "Baunaht" als Vexierbild und die Folgen. In: Franz J. Much (Hg.): *Baukunst des Mittelalters*. Hans Erich Kubach zum 75. Geburtstag. Stuttgart 1988, S. 385-400

BOECKLER 1953

Albert Boeckler: Die Bronzetüren des Bonanus (sic) von Pisa und des Barisarius von Trani. Berlin 1953

BONACCHI GAZZARRINI 1988

Giuliana Bonacchi Gazzarrini: Schede storiche. In: *MICHELUCCI/AMENDOLA 1988* S. 156-170

## BONAVENTURA 1914

Arnaldo Bonaventura: I Bagni di Lucca, Coreglia e Barga. (= Italia Artistica, 75), Bergamo 1914

## BONFANT 1635

Dionisio Bonfant: Triumpho de los Santos des Reyno de Cerdeña. Cagliari 1635

## BORELLI 1754

Giuseppe Borelli: Fondazione e progressi della venerabile abbazia di S. Bartolomeo in Pistoia. Pistoia 1754

## BORG 1969

Alan Borg: Observations on the historiated lintel of the Holy Sepulchre, Jerusalem. In: Journal of Warburg and Courtauld Institutes, 32 (1969), S. 25-40

## BORG 1972

Alan Borg: The Holy Sepulchre lintel. In: Journal of Warburg and Courtauld Institutes, 35 (1972), S. 389-390

## BORGER 1992

Hugo Borger: Der Kölner Dom und die Heiligen Drei Könige. In: HEILIGE DREI KÖNIGE S. 53-60

## BORMANN 1888

Eugen Bormann (Hg.): Inscriptiones Aemiliae Etruriae Umbriae Latinae - Pars prior. (= Corpus Inscriptionum Latinarum, 11,1), Berlin 1888

## BORSARI 1991

Silvano Borsari: Pisani a Bisanzio nel XII secolo. In: Bollettino Storico Pisano, 60 (1991), S. 59-75

## BOSCOLO 1979

Alberto Boscolo: Aspetti della società e dell'economia in Sardegna. Cagliari 1979

## BOSL 1964

Karl Bosl: Über soziale Mobilität in der mittelalterlichen Gesellschaft. Dienst, Freiheit, Freizügigkeit als Motive sozialen Aufstiegs. In: ders.: Frühformen der Gesellschaft im mittelalterlichen Europa. Ausgewählte Beiträge zu einer Strukturanalyse der mittelalterlichen Welt. München 1964, S. 156-179

## BOTTARI 1939

Stefano Bottari: I "Mesi" della Cattedrale di San Martino in Lucca. In: Le Arti, 6 (1939), S. 560-566

## BOTTINEAU 1964

Yves Bottineau: Les chemins de Saint-Jacques. Paris 1964

## BOUSQUET 1973

Jacques Bousquet: La sculpture à Conques aus XI<sup>e</sup> et

XII<sup>e</sup> siècle. Essai de chronologie comparée. Lille 1973

## BRAUNFELS 1950

Wolfgang Braunfels: Italienische Stadtbaukunst im Mittelalter und der Begriff der Civitas. In: Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge der ersten deutschen Kunsthistorikertagung auf Schloß Brühl 1948. Berlin 1950, S. 39-45

## BREDEKAMP 1989

Horst Bredekamp: Wallfahrt als Versuchung. San Martín in Fromista. In: Clemens Fruh, Raphael Rosenberg, Hans-Peter Rosinski (Hg.): Kunstgeschichte - aber wie?. Berlin 1989, S. 221-258

## BREDEKAMP 1992

Horst Bredekamp: Die romanische Skulptur als Experimentierfeld. In: Sylvaine Hänsel, Henrik Karge (Hg.): Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung. Bd. 1, Berlin 1992, S. 101-112

## BRESCIANI 1968

Bruno Bresciani: Figurazioni dei Mesi nell'arte medioevale italiana. Verona 1968

## BREVE VETUS

Breve vetus seu chronica antianorum civitatis pisanorum. In: Archivio Storico Italiano, 6,2 (1845), S. 647-792

## BRUCHER 1987

Günter Brucher: Die sakrale Baukunst Italiens im 11. und 12. Jahrhundert. Köln 1987

## BRUNELLI 1901

Enrico Brunelli: Appunti nella storia dell'arte in Sardegna. Gli amboni del duomo di Cagliari. In: L'Arte, 4 (1901), S. 59-67

## BRUNETTI 1964

Giulia Brunetti: Indagini e problemi intorno al pulpito di Guido da Como in San Bartolomeo Pistoia. In: ROMANICO S. 371-377

## BRUSCHI 1981

Mario Bruschi: Il complesso abbaziale di S. Bartolomeo in Pistoia. Pistoia 1981

## BRUSCHI 1984

Mario Bruschi: Note d'archivio per la storia della pieve di S. Andrea. In: Bullettino Storico Pistoiese, 19 (1984), S. 93-106

## BS

Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense (Hg.): Biblioteca Sanctorum. 12 Bde., Rom 1961-1969

## BURCKHARDT 1933

Jacob Burckhardt: Der Cicerone. Eine Einleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens. Hg. v. Heinrich Wölfflin. Berlin/Leipzig 1933

## BURGER 1961 43

## BURGER 1963 44

Stefan Burger: Osservazioni sulla storia della costruzione del Duomo di Pisa. In: Critica d'Arte, 43 (1961), S. 28-44; 44 (1963), S. 20-35

## CACIAGLI 1972

Giuseppe Caciagli: Pisa. Bd. 3,1, Pisa 1972

## CAHN 1970

Walter Cahn: Romanesque sculpture in American collections. IV: The Boston Museum of Fine Arts. In: Gesta, 9/2 (1970), S. 62-76

## CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA

Anna Rosa Calderoni Masetti: Restauri ottocenteschi alla facciata del Duomo di Pisa. In: Roma anno 1300. Atti della IV settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'università di Roma "La Sapienza" 19.-24.5.1980. Rom 1983, S. 807-818

## CALDERONI MASETTI 1983 RICERCA

Anna Rosa Calderoni Masetti: Restauri architettonici dell'Ottocento: una ricerca in corso. In: Arte Medievale, 1 (1983), S. 255-261

## CALDERONI MASETTI 1984

Anna Rosa Calderoni Masetti: Formelle intarsiate sulla facciata del Duomo di Pisa. In: Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Firenze (Hg.): Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini. Florenz 1984, S. 97-103

## CALDERONI MASETTI 1986

Anna Rosa Calderoni Masetti: Restauri pisani dell'ottocento: metodo e prassi. In: Livia Bertelli, Otello Mazzei (Hg.): Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo. Mailand 1986, S. 325-336

## CALDERONI MASETTI U. A. 1989

Anna Rosa Calderoni Masetti, Cosimo Damiano Fonseca, Guglielmo Cavallo: L'Exultet "beneventano" del Duomo di Pisa. Galatina 1989

## CALECA 1986

Antonino Caleca: Il Cristo ligneo del Duomo. In: DE ANGELIS D'OSSAT 1986 S. 77-78

## CALECA 1989 ARCHITETTURA

Antonino Caleca: Architettura e scultura romaniche. In: CARLI 1989 DUOMO S. 15-23

## CALECA 1989 BATTISTERO

Antonino Caleca: Il Battistero. Architettura e scultura romaniche. In: CARLI 1989 DUOMO S. 179-182

## CALECA 1990

Antonino Caleca: La lista degli operari del Duomo di Pisa. In: Bollettino Storico Pisano, 59 (1990), S. 249-261

## CALZECCHI 1940

Carlo Calzecchi: Sculture romaniche del Duomo di Pistoia rinvenute durante recenti lavori. In: Le Arti, 2/2 (1940), S. 104-106

## CAMILLE 1992

Michael Camille: Image on the Edge. The Margins of Medieval Art. London 1992

## CAMPETTI 1926-27

Placido Campetti: Il Battistero di San Frediano di Lucca e la sua ricostruzione. In: Dedalo, 7 (1926-1927), S. 333-352

## CARDINI 1979

Franco Cardini: La società lucchese e la prima crociata. In: Actum Luce, 8 (1979), S. 7-30

## CARDINI 1991

Franco Cardini: La cavalcata d'Oriente. I Magi di Benozzo Gozzoli a Palazzo Medici. Rom 1991

## CARDINI 1993

Franco Cardini: Studi sulla storia e sull'idea di crociata. Rom 1993

## CARLI 1956

Enzo Carli: La piazza del Duomo di Pisa. Rom 1956

## CARLI 1974

Enzo Carli: Il museo di Pisa. Pisa 1974

## CARLI 1975

Enzo Carli: Il pergamano del Duomo di Pisa. Pisa 1975

## CARLI 1978

Enzo Carli: Volterra nel Medioevo e nel Rinascimento. Pisa 1978

## CARLI 1989 CAMPANILE

Enzo Carli: Il campanile. In: CARLI 1989 DUOMO S. 219-226

## CARLI 1989 DUOMO

Enzo Carli (Hg.): Il Duomo di Pisa. Il Battistero. Il Campanile. Florenz 1989

- CARLI 1989 SCULTURA  
Enzo Carli: La scultura del Trecento e del Quattrocento. In: CARLI 1989 DUOMO S. 45-56
- CARMEN  
Carmen in victoria pisanorum. In: PECCHIAI 1907 S. 73-92
- CASATUS 1684  
P. Paulus Casatus: P. Pauli Casati placentini Mechanicorum libri octo, in quibus uno eodemque principio vectis vires physicè et geometricè explicantur... Lyon 1684
- CASINI 1905  
Tommaso Casini: Le iscrizioni sarde del Medioevo. In: Archivio Storico Sardo, 1 (1905), S. 302-380
- CASINI 1986  
Claudio Casini: I restauri seicenteschi del Duomo di Pisa. In: Bollettino Storico Pisano, 55 (1986), S. 149-165
- CASINI 1993  
Claudio Casini: Katalogbeitrag (ohne Nr.). In: BARACCHINI 1993 S. 204-207
- CASTELFRANCHI VEGAS 1993  
Liana Castelfranchi Vegas: L'arte medioevale in Italia e nell'occidente europeo. Mailand 1993
- CASTELNUOVO 1983  
Enrico Castelnuovo: Arte delle città, arte delle corti tra XII° e XIV° secolo. In: Storia dell'arte italiana. Bd. 5, Turin 1983, S. 165-227
- CASTELNUOVO 1992  
Enrico Castelnuovo (Hg.): Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo. Katalog zur Ausstellung in der Fortezza Firmafede, Sarzana, März-Juni 1992. Genua 1992
- CASTELNUOVO/GINZBURG 1979  
Enrico Castelnuovo, Carlo Ginzburg: Centro e periferia. In: Storia dell'arte italiana, Bd. 1, Turin 1979, S. 283-352
- CASTELNUOVO TEDESCO 1985  
Lisbeth Castelnuovo Tedesco: Romanesque sculpture in North American collection, XXII. The Metropolitan Museum of Art, II, Italy, 1. In: Gesta, 24/1 (1985), S. 61-76
- CAUCCI VON SAUCKEN 1989  
Paolo Caucci von Saucken: The "via francigena" and the italian routes to Santiago. In: The Santiago de Compostela Pilgrim Routes Report of the Bamberg Congress. Straßburg 1989, S. 59-63
- CAUCCI VON SAUCKEN 1990  
Paolo Caucci von Saucken: La via francigena e gli itinerari italiani a Compostella. In: Robert Plötz (Hg.): Europäische Wege der Santiago-Pilgerfahrt. (= Jakobus-Studien, 2), Tübingen 1990, S. 119-129
- CAUCCI VON SAUCKEN 1992  
Paolo Caucci von Saucken: Il cammino di Santiago, gli ordini ospitalieri e Altopascio. In: ALTOPASCIO 1992 S. 19-30
- CAVALLO 1973  
Guglielmo Cavallo: Rotuli di Exultet dell'Italia Meridionale. Bari 1973
- CENCETTI 1994  
Giovanni Cencetti: Medioevo in Valdelsa. Poggibonsi 1994
- CENCI 1993  
Alessandra Cenci: Appunti per la ricostruzione del tracciato della via Francigena tra Fucecchio e Altopascio. In: De strata francigena. Studi e ricerche sulle vie di pellegrinaggio del Medioevo. Annuario del Centro Studi Romei, 1 (1993), S. 19-29
- CERRATO/CHELUCCI 1981  
Cristina Cerrato, Gianluca Chelucci: La Pieve di S. Andrea in Pistoia. Maschinengeschriebene Hausarbeit. Facoltà di Architettura, Università di Firenze, 1981
- CHIAPPELLI 1895  
Alberto Chiappelli: Guido da Como e l'antico pergamano della cattedrale di Pistoia. In: Arte e Storia, 14 (1895), S. 161-163
- CHIAPPELLI 1919  
Luigi Chiappelli: Disegno della più antica storia di Pistoia. In: ders.: Studi storici pistoiesi. Pistoia 1919, S. 141-255
- CHIAPPELLI 1920  
Alberto Chiappelli: Storia e costumanze delle antiche feste patronali di S. Jacopo in Pistoia. Pistoia 1920
- CHIAPPELLI 1923  
Alberto Chiappelli: Pistoia. Pistoia 1923
- CHIAPPELLI 1931 STORIA  
Luigi Chiappelli: Storia di Pistoia nell'alto Medioevo. In: Bullettino Storico Pistoiese, 33 (1931), S. 1-18, 57-79, 113-128, 187-211

## CHIAPPELLI 1931 TOPOGRAFIA

Alberto Chiappelli: Della topografia antica di Pistoia. In: *Bullettino Storico Pistoiese*, 33 (1931), S. 19-36, 80-85

## CHIELLINI NARI 1989

Monica Chiellini Nari: Le sculture del Battistero di Pisa. Temi e immagini dal Medioevo: i rilievi del deambulatorio. Pisa 1989

## CHIESE

Comitato Diocesano per i festeggiamenti del decennio episcopale di S. E. Rev.ma Mons. Mario Longo Dorni (Hg.): Chiese romaniche e moderne in Pistoia e diocesi. o. O. o. J.

## CHIOCCHINI 1901

A. Chiocchini: I Pisani all'assedio e conquista di Gerusalemme. Pisa 1901

## CHITI 1956

Alfredo Chiti: Pistoia. Guida storica artistica. Pistoia 1956

## CHRONICON BREVE

Chronicon breve pisanum ab anno MIV usque ad ann. M.CLXXVIII. In: *ITALIA SACRA X*, Sp. 117-120

## CIAMPI 1810

Sebastiano Ciampi: Notizie inedite della sagrestia pistoiese de' belli arredi, del campo santo pisano e di altre opere di disegno dal secolo XII. al XV. Florenz 1810

## CICOGNARA 1823

Leopoldo Cicognara: Storia della scultura. 2 Bde., Prato 1823

## CLAUSBERG 1994

Karl Clausberg: Kanten, Profile & Atlanten. Zur Fraktal-Topologie mittelalterlicher Skulptur. In: *STUDIEN 1994 I S.* 469-482

## CLAUSSEN 1981

Cornelius Claussen: Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie. In: Karl Clausberg, Dieter Kimpel, Hans Joachim Kunst, Robert Sukale (Hg.): *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte.* (= *Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins*, 11), Gießen 1981, S. 7-34

## CLAUSSEN 1985

Peter Cornelius Claussen: Künstlerinschriften. In: *ORNAMENTA ECCLESIAE I S.* 263-276

## CLAUSSEN 1987

Peter Cornelius Claussen: *Magistri Doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters.* (= *Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie*, 14), Stuttgart 1987

## COGNASSO 1967

Francesco Cognasso: *Storia delle crociate.* Mailand 1967

## COL. 1965

Col.: La Magione dell'Altopascio e i cavalieri del Tau. In: *L'Osservatore Romano*, 105/32 (8.-9.2.1965), S. 7

## COLETTI 1946

Luigi Coletti: Il problema di Nicola Pisano. In: *Belle Arti*, 1/September-Oktober (1946), S. 9-18

## COOPER 1978

J. C. Cooper: *An illustrated Encyclopaedia of traditional symbols.* London 1978

## COSSU 1780

Giuseppe Cossu: *Della città di Cagliari. Notizie compendiose sacre e profane.* Cagliari 1780, Nachdruck Sala Bolognese 1975

## COTURRI 1955

Enrico Coturri: I frati ospitalieri di Altopascio ed i loro ospedali. In: *Bollettino dell'Accademia medica pistoiese Filippo Pacini*, 26 (1955), S. 5-10

## COTURRI 1960

Enrico Coturri: L'antico ospedale di S. Jacopo di Altopascio. In: *Ospedali d'Italia - Chirurgia*, 2/5 (1960), S. 713-716

## COTURRI 1974

Enrico Coturri: La canonica di S. Frediano di Lucca dalla prima istituzione (metà del sec. XI) alla unione della congregazione riformata di Fregioniaia (1517). In: *Actum Luce*, 3 (1974), S. 47-80

## COTURRI 1984

Enrico Coturri: L'Ospedale di S. Jacopo in Altopascio in Toscana lungo la via francigena. In: *GAI 1984 ATTI S.* 331-342

## COÜASNAN 1974

Charles Coüasnan: *The church of the Holy Sepulchre in Jerusalem.* London 1974

## COURTÉS 1979

Jean Marie Courtés: *Traitement patristique de la thématique "éthiopienne".* In: *L'IMAGE DU NOIR II*, 1 S. 9-31

## CRESY/TAYLOR 1829

Edward Cresy, G. L. Taylor: *Architecture of the Middle Ages in Italy* illustrated by views, plans, elevations, sections and details of the Cathedral, Baptistery, Leaning Tower or Campanile and Campo Santo at Pisa from drawings and measurements taken in the year 1817. London 1829

## CRICHTON 1954

G. H. Crichton: *Romanesque Sculpture in Italy*. London 1954

## CRICHTON/CRICHTON 1938

G. H. Crichton, E. R. Crichton: *Nicola Pisano and the revival of sculpture in Italy*. Cambridge 1938

## CRISTIANI 1962

Emilio Cristiani: *Nobiltà e popolo nel comune di Pisa dalle origini del podestariato alla signoria dei Donoratico*. Neapel 1962

## CURUNI 1970

A. Curuni: *Le chiese di Pisa e dintorni*. In: *Rassegna. Comune di Pisa*, 6/11-12 (1970), S. 14-26

## D'ANCONA 1923

P. D'Ancona: *L'uomo e le sue opere nelle figurazioni italiane del medioevo*. Florenz 1923

## DA MORRONA 1798

Alessandro Da Morrona: *Compendio di Pisa illustrata*. Pisa 1798

## DA MORRONA 1812

Alessandro Da Morrona: *Pisa illustrata nelle arti del disegno*. 3 Bde., Livorno 1812

## DAL CANTO 1971

Giuseppe Dal Canto: *La vecchia Chiesa curata di S. Giacomo di Altopascio nell'Inventario del 1740*. In: *La Provincia di Lucca*, 11/4 (1971), S. 61-70

## DALLI REGOLI 1986

Gigetta Dallì Regoli: *La miniatura: gli "exultet" e i libri corali*. In: DE ANGELIS D'OSSAT 1986 S. 145-155

## DANIEL-ROPS 1956

H. Daniel-Rops: *Cathedral and Crusade. Studies of the Medieval Church 1050-1350*. London/New York 1956

## DBI

Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani (Hg.): *Dizionario biografico degli italiani*. Bd. 1-(43), Rom 1960-(1993)

## DCD

E. Bénézit (Hg.): *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. 10 Bde., Paris 3<sup>e</sup>1976

## DE ANGELI D'OSSAT 1986

Guglielmo De Angeli d'Ossat (Hg.): *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*. Pisa 1986

## DE FRANCOVICH 1952

Geza De Francovich: *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*. Mailand/Florenz 1952

## DE LAURIERE 1893

M. De Laurière, *Les ambons de la cathédrale de Cagliari*. In: *Bulletin Monumental*, 58 (1893), S. 219-243

## DE RUPERTIS/LUPI 1937

Achille De Rupertis: *Rapporti fra la Chiesa e la Repubblica di Pisa. Uno scritto inedito di Clemente Lupi*. In: *Bollettino Storico Pisano*, 6 (1937), S. 229-269; 7 (1938), S. 105-128

## DEAU

Paolo Portoghesi (Hg.): *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*. 6 Bde., Rom 1968-1969

## DECKER 1958

Heubrich Decker: *Italia Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Italien*. Wien/München 1958

## DEHIO/BEZOLD 1892

Georg Dehio, Gustav von Bezold: *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*. Stuttgart 1892

## DELARUELLE 1953

Etienne Delaruelle: *L'idée de croisade chez Saint Bernhard*. In: *Mélanges Saint Bernard. XXIV Congrès de l'association Bourguignonne des sociétés savantes*. Dijon 1953, S. 53-66, Nachdruck in: Etienne Delaruelle: *L'idée de croisade au Moyen Age*. Turin 1980, S. 153-169

## DELLA MARMORA 1868

Alberto Della Marmora: *Itinerario dell'isola di Sardegna*. Tradotto e compendiato con note dal can. Spano. Bd. 1, Cagliari 1868, Nachdruck Cagliari o. J.

## DELLA PACE 1927

Alfredo Della Pace: *Il Duomo e le terre robbiane di Barga*. Barga 1927

## DELOGU 1942

Giuseppe Delogu: *Italianische Bildhauerei. Eine Anthologie vom 12. bis 19. Jahrhundert*. Zürich 1942

- DELOGU 1953  
Raffaello Delogu: L'architettura del Medioevo in Sardegna. Rom 1953
- DELOGU 1966  
Mario Delogu: Il Duomo di Cagliari. Cagliari 1966
- DEMPSTER 1726  
Thomas Dempster: De Etruria regali libri VII. Bd. 2, Florenz 1726
- DEONNA 1950  
Waldemar Deonna: Salva me de ore leonis. In: Revue Belge de Philologie et d'Histoire, 28 (1950), S. 479-511
- DESCHAMPS 1964  
Paul Deschamps: Terre sainte romane. (= La nuit des temps, 21), o. O. 1964
- DESCHAMPS 1992  
Paul Deschamps: Romanik im Heiligen Land. Burgen und Kirchen der Kreuzfahrer. Würzburg 1992
- DIETL 1987  
Albert Dietl: 'In arte peritus'. Zur Topik mittelalterlicher Künstlerinschriften in Italien bis zur Zeit Giovanni Pisanos. In: Römische historische Mitteilungen, 29 (1987), S. 75-125
- DIETL 1994  
Albert Dietl: Künstlerinschriften als Quelle für Status und Selbstverständnis von Bildhauern. In: STUDIEN 1994 I S. 175-191
- DINKLER 1970  
Erich Dinkler: Der Einzug in Jerusalem. Ikonographische Untersuchungen im Anschluß an ein bisher unbekanntes Sarkophagfragment. Opladen 1970
- DÖLGER 1930  
Franz Joseph Dölger: Der Durchzug durch das Rote Meer als Sinnbild der christlichen Taufe. In: ders.: Antike und Christentum. Kultur und religionsgeschichtliche Studien. Bd. 2, Münster 1930, Nachdruck Münster 1970, S. 63-69
- DONDORI 1666  
Giuseppe Dondori: Della pietà di Pistoia in grazia della sua Patria. Pistoia 1666
- DONIZO  
Donizo: Vita Mathildis. In: Rerum Italicarum Scriptores, 5,2 (1940), S. 1-110
- DUOMO 1986  
Il Duomo e la civiltà del suo tempo. Pisa 1986
- DURLIAT 1978  
Marcel Durliat: Haut-Languedoc roman. (= La nuit des temps, 49), o. O. 1978
- DURLIAT 1990  
Marcel Durliat: La sculpture romane de la route de Saint-Jacques de Conques à Compostelle. Mont-de-Marsun 1990
- EISLA  
Istituto Giovanni Treccani (Hg.): Enciclopedia Italiana di Scienze e Lettere e Arti. 36 Bde., Rom 1929-1939
- ENGELS 1982  
Odilo Engels: Die Reliquien der Heiligen Drei Könige in der Reichspolitik der Staufer. In: HEILIGE DREI KÖNIGE S. 33-36
- ENLART 1923  
Camille Enlart, Camille Martin: L'art roman en Italie. Bd. 2, Paris 1923
- ERDMANN 1935  
Carl Erdmann: Die Entstehung des Kreuzzugsgedankens. Darmstadt 1935
- ERFFA 1961  
Hans Martin von Erffa: Die Domtür zu Pisa. München 1961
- ERFFA 1965-66  
Hans Martin von Erffa: Das Programm der Westportale des Pisaners Domes. In: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz, 12 (1965-1966), S. 55-106
- ESQUIR 1624  
Seraffin Esquir: Santuario de Caller y verdadera historia de la invención de los cuerpos santos hallados en la dicha ciudad, y su Arcobispado. Cagliari 1624
- EUA  
Istituto per la Collaborazione Culturale (Hg.): Enciclopedia universale dell'arte. 15 Bde., Venedig/Rom 1958-1967
- EVANS 1896  
Edward Payson Evans: Animal Symbolism in Ecclesiastical Architecture. London 1896, Nachdruck Detroit 1969
- FALKENHAUSEN 1986  
Vera von Falkenhausen: Pisa e Bisanzio nei secoli

XII e XIII. In: DUOMO 1986 S. 61-71

FARA 1835

Giovanni Francesco Fara: De chorographia Sardiniae libri duo. Turin 1835

FAVREAU-LILIE 1989

Marie-Luise Favreau-Lilie: Die Italiener im Heiligen Land vom ersten Kreuzzug bis zum Tode Heinrichs von Champagne (1098-1197). Amsterdam 1989

FERRALI 1964 PIEVI

Sabatino Ferrali: Pievi e parrocchie nel territorio pistoiese. In: ROMANICO S. 217-266

FERRALI 1964 VESCOVADO

Sabatino Ferrali: La temporalità del Vescovado nei rapporti col Comune a Pistoia, nei secoli XII e XIII. In: Vescovi e diocesi in Italia nel Medioevo (sec. IX-XIII). Atti del II convegno di storia della chiesa in Italia. Roma 5.-9.9.1961. (= Italia sacra. Studi e documenti di storia ecclesiastica, 5), Padua 1964

FERRALI 1979

Sabatino Ferrali: L'apostolo S. Jacopo il maggiore e il suo culto a Pistoia. Pistoia 1979

FERRALI CHIESE

Sabatino Ferrali: S. Giovanni Forcivitas (sic). In: CHIESE S. 43-47

FIORAVANTI 1758

Jacopo Maria Fioravanti: Memorie storiche della città di Pistoia. Lucca 1758

FISHER 1966

C. B. Fisher: The Pisan Clergy and an awakening of historical interest in a medieval commune. In: Studies in Medieval and Renaissance History, 3 (1966), S. 141-219

FÖRSTER 1869

Ernst Förster: Geschichte der italienischen Kunst. Bd. 1, Leipzig 1869

FONTANA 1898

Paolo Fontana: Alcune osservazioni intorno al Duomo di Pisa. Abschrift aus: Rassegna Settimanale Universale, 3/26 (1898), S. 409ff. (Seitenzählung der Abschrift: 1-14)

FRAGMENTUM

Chronicon pisanum seu fragmentum auctoris incerti. In: Rerum Italicarum Scriptores, 6,2 (1936), S. 97-103

FREY 1911

Karl Frey (Hg.): Le vite de' più eccellenti pittori scul-

tori e architetti scritte da M. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino. Bd. 1, München 1911

FRIEDMAN 1981

John Block Friedman: The mostros Races in Medieval Art and Thought. Cambridge (Mass.)/London 1981

FRUGONI 1989

Chiara Frugoni: L'autocoscienza dell'artista nelle epigrafi del duomo di Pisa. In: L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione: sviluppi di una cultura. Atti della X settimana internazionale di studio, Mendola 25.-29.8.1996. Mailand 1989, S. 277-304

GABRIELI 1986

Francesco Gabrieli: Pisa e i saraceni nell'XI-XII secolo. In: DUOMO 1986 S. 9-16

GAI 1977

Lucia Gai: Rezension von Redi 1976. In: Bullettino Storico Pistoiese, 12 (1977), S. 189-191

GAI 1984 ALTARE

Lucia Gai: L'altare argenteo di San Jacopo nel Duomo di Pistoia. Contributo alla storia dell'oreficeria gotica e rinascimentale italiana. Turin 1984

GAI 1984 TESTIMONIANZE

Lucia Gai: Testimonianze jacobee e riferimenti compostellani nella storia di Pistoia nei secoli XII-XIII. In: GAI 1984 ATTI S. 119-230

GAI 1984 ATTI

Lucia Gai (Hg.): Pistoia e il Cammino di Santiago. Una dimensione europea nella Toscana medioevale. Atti del convegno internazionale di studi, Pistoia 28.-30.9.1984. Neapel 1987

GAI 1993

Lucia Gai: La "Francigena" o il Cammino italiano. In: Paolo Caucci von Saucken (Hg.): Santiago. L'Europa del pellegrinaggio. Mailand 1993, S. 273-274

GANDOLFO 1983

F. Gandolfo: Convenzone e realismo nella iconografia medievale del lavoro. In: Lavorare nel Medioevo. Rappresentazioni ed esempi dall'Italia del secoli X-XVI. Convegno del Centro Studi sulla spiritualità Medievale 21, 1980. Todi 1983, S. 371-403

GANUCCI CANCELLIERI 1975

Girolamo Ganucci Cancellieri: Pistoia nel XIII secolo. Saggio storico sulla stirpe dei Cancellieri di Pistoia. Turin 1975

GARZELLI 1979

Annarosa Garzelli: La Deposizione dell'Exultet nel Duomo di Pisa; un problema della cultura figurativa pisana del secolo XIII. In: La miniatura italiana in età romanica e gotica. Atti del I Congresso di storia della miniatura, Cortona 26.-28.5.1978. Florenz 1979, S. 51-62

GARZIA 1902

Raffa Garzia: A proposito della Cattedrale di Cagliari e degli studi di D. Scano. In: *Bullettino Bibliografico Sardo*, 2 (1902), S. 69-71

GEHRT 1984

Wolf Gehrt: Die Verbände der Regularkanonikerstifte S. Frediano in Lucca, S. Maria in Reno bei Bologna, S. Maria in Porto bei Ravenna und die cura animarum im 12. Jahrhundert. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 3, Geschichte und ihre Hilfswissenschaften, 224), Frankfurt a. M./Bern/New York/Nancy 1984

GESTA

Gesta triumphalia per pisonos facta de captione Hierusalem et civitatum maioricarum et aliarum civitatum et de triumpho habito contra ianuenses. In: *Rerum Italicarum Scriptores*, 6,2 (²1936), S. 87-96

GHW

Großer Historischer Weltatlas. Bd. 2: Mittelalter. München ²1979

GIAMPAOLI 1923

Umberto Giampaoli: Una scultura di Maestro Biduino nella chiesa di San Leonardo al Frigido. In: *Giornale della Lunigiana*, 13 (1923), S. 113-121

GIARRIZZO 1928

Francesco Giarrizzo: La chiesa di Santa Maria di Castello di Cagliari. In: *Per l'Arte Sacra*, 5/1 (1928), S. 17-33

GIGLIOLI 1904

Odoardo Giglioli: Pistoia nelle sue opere d'arte. Florenz 1904

GIORGI 1976

GIORGI 1977

Giorgio Giorgi: La chiesa di S. Salvatore in Mustiolo. In: *Notiziario Storico Filatelico Numismatico*, 16/3-4 (1976), S. 16-27; 17/5-6 (1977), S. 27-31

GIORGI 1981

Giorgio Giorgi: S. Salvatore in Mustiolo. (= *Le chiese di Lucca*, 4), Lucca 1981

GIUSTI 1948

Martino Giusti: Le canoniche della città e diocesi di Lucca al tempo della Riforma Gregoriana. In: *Studi Gregoriani*, 3 (1948), S. 321-367

GIUSTI 1962

Martino Giusti: Notizie sulle canoniche lucchesi. In: *Miscellanea del Centro di Studi Medioevali*. Bd. 3: La vita comune del clero nei secoli XI e XII. Atti della settimana di studio, Mendola, September 1959. Bd. 1, Mailand 1962, S. 434-455

GIUSTINIANI 1992

Sebastiano Giustiniani: Il gerosolimitano Ordine di Malta e i cavalieri di Altopascio. In: *ALTOPASCIO* 1992 S. 69-72

GÖSSMANN 1957

Marie Elisabeth Gößmann: Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters. München 1957

GOETHERT 1972

Friedrich Wilhelm Goethert (Bearb.): Katalog der Antikensammlung des Prinzen Carl von Preußen im Schloß zu Klein-Glienecke bei Potsdam. Mainz 1972

GÖTZ 1971

Ute Götz: Die Bildprogramme der Kirchentüren des 11. und 12. Jahrhunderts. Diss. Tübingen 1971

GOETZ 1972

Werner Goetz: Von Pavia über Parma - Lucca - San Gimignano - Siena - Viterbo - nach Rom. Ein Reisebegleiter entlang der mittelalterlichen Kaiserstraße Italiens. Köln 1972

GÓMEZ-MORENO 1964-65

Carmen Gómez-Moreno: The doorway of San Leonardo al Frigido and the problem of Master Biduinus. In: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 23 (1964-1965), S. 349-361

GOSS 1990

Vladimir P. Goss: Art and politics in the High Middle Ages: Heresy, Investiture contest, Crusade. In: *ARTISTES* III S. 525-545

GRABAR 1954

André Grabar: Trônes épiscopaux du XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle en Italie méridionale. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 16 (1954), S. 7-52

GRAEVEN 1899

Hans Graeven: Adamo e Eva sui cofanetti d'avorio bizantini. In: *L'Arte*, 2 (1899), S. 297-315

- GRASSI 1837  
Ranieri Grassi: Descrizione storica e artistica di Pisa. Parte artistica, sezione I. Pisa 1837
- GRAVINA 1942  
Luigi Gravina: Altopascio. Florenz 1942
- GREISCHEL 1914  
Walther Greischel: Die sächsisch-thüringischen Lettner des dreizehnten Jahrhunderts. Magdeburg 1914
- GRIMALDI 1928  
N. Grimaldi: Donizone il cantore di Matilde e dei principi Canusini. Introduzione, traduzione del poema e note critiche. Reggio 1928
- GUERRA/GUIDI 1924  
Almerico Guerra, Pietro Guido: Compendio di storia ecclesiastica lucchese dalle origini a tutto il secolo XII. Lucca 1924
- GUIDI 1919  
Pietro Guidi: La chiesa di S. Paolino. In: Atti della R. Accademia Lucchese, 35 (1919), S. 1-111
- GUIDI 1931  
Pietro Guidi: Se la chiesa di S. Frediano sia stata in antico la cattedrale di Lucca. In: Bollettino Storico Lucchese, 3 (1931), S. 105-114
- GUIDI 1940  
Pietro Guidi: S. Frediano. Brevi appunti alle note critiche di A. Pedemonte. In: Bollettino Storico Lucchese, 12 (1940), S. 124-130
- GUIDI/PARENTI 1912 II  
Pietro Guidi, Oreste Parenti (Hg.): Regesto del Capitolo di Lucca. Bd. 2. (= Regesta Chartarum Italiae, 9), Rom 1912
- GUYER 1932  
S. Guyer: Der Dom von Pisa und das Rätsel seiner Entstehung. In: Münchner Jahrbuch, 9 (1932), S. 351-376
- HAMANN 1955  
Richard Hamann: Die Abteikirche St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge. Berlin 1955
- HARTMANN 1879  
Karl August Martin Hartmann: Über das altspanische Dreikönigspiel. Leipzig-Bautzen 1879
- HEARN 1981  
M. F. Hearn: Romanesque sculpture. The revival of monumental stone sculpture in the eleventh and twelfth centuries. Oxford 1981
- HEILIGE DREI KÖNIGE  
Die Heiligen Drei Könige - Darstellung und Verehrung. Katalog zur Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums in der Josef Haubrich-Kunsthalle, Köln, 1.12.1982-30.1.1983. Köln 1982
- HEIMANN 1968  
Adelheid Heimann: The capital freeze and pilasters of the Portail Royal, Chartres. In: Journal of Warburg and Courtauld Institutes, 31 (1968), S. 73-102
- HEIMANN 1978  
Adelheid Heimann: Moses-Darstellungen. In: Werner Busch, Reiner Haussherr, Eduard Trier (Hg.): Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann. Berlin 1978, S. 1-17
- HEINZ-MOHR 1971  
Gerd Heinz-Mohr: Lexikon der Symbole. Düsseldorf/Köln 1971
- HEINZELMANN 1979  
Martin Heinzelmann: Translationsberichte und andere Quellen des Reliquienkultes. (= Typologie des Sources du Moyen Age occidental, 33), Turnhout 1979
- HERBERS 1984  
Klaus Herbers: Der Jakobuskult des 12. Jahrhunderts und der "Liber Sancti Jacobi". (= Historische Forschungen, 7), Wiesbaden 1984
- HERBERS 1986  
Klaus Herbers: Der Jakobsweg. Tübingen 1986
- HEYDASCH-LEHMANN 1991  
Susanne Heydasch-Lehmann: Der "Taufbrunnen" in San Frediano in Lucca und die Entwicklung der toskanischen Plastik in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, 123), Frankfurt a. M./Bonn/New York/Paris 1991
- HEYWOOD 1921  
William Heywood: A history of Pisa, eleventh and twelfth centuries. Cambridge 1921
- HOFMANN 1975  
Hans Hofmann: Die Heiligen Drei Könige. Zur Heiligenverehrung im kirchlichen, gesellschaftlichen und politischen Leben des Mittelalters. (= Rheinisches Archiv, 94), Bonn 1975
- HORN 1937  
Walther Horn: Die Fassade von St. Gilles. Eine Untersuchung zur Frage des Antikeneinflusses in der südfranzösischen Kunst des 12. Jahrhunderts. Hamburg 1937

## HOVING 1964-65

Thomas P. F. Hoving: Italian Romanesque sculpture. In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 23 (1964-1965), S. 345-346

## HOVING 1965

Thomas P. F. Hoving: The thread of museum patronage. The medieval collections of the Metropolitan and the Cloisters. In: Apollo, 82 (1965), S. 176-195

## HÜLSEN-ESCH 1994

Andrea von Hülsen-Esch: Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert: Untersuchungen zu Mailand und Verona. Berlin 1994

## HUSE 1968

Norbert Huse: Zwei Arleser Figuren in Italien. In: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz, 12 (1968), S. 381-385

## INGRASCIOTTA 1994

Francesco Ingrassiotta: Pisa nell'arte e nella storia. Pisa 1994

## INSCRIPTIONES

A. Neppi Modona (Hg.): Inscriptiones Italiae, Bd. 7, Region 7, Heft 1: Pisae. Rom 1953

## ITALIA SACRA

Ferdinando Ughelli (Hg.): Italia Sacra. Bd. 10, Venedig 1722, Nachdruck Bologna 1974

## JACOBY 1985

Zehava Jacoby: The Provençal Impact on Crusader Sculpture in Jerusalem: More Evidence on the Temple Area Atelier. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 48 (1985), S. 442-450

## JACOBY 1987

Zehava Jacoby: The beard pullers in Romanesque art: an Islamic motif and its evolution in the West. In: Arte Medievale, 1 (1987), S. 65-85

## JANSON 1952

Horst W. Janson: Apes and ape lore in the Middle Ages and the Renaissance. London 1952

## JEREMIAS 1980

Gisela Jeremias: Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom. (= Bilderhefte des deutschen Archäologischen Instituts Rom, 7), Tübingen 1980

## KEHR 1908 III

Paul Fridolin Kehr: Regesta pontificum romanorum. Italia pontificia. Bd. 3: Etruria. Berlin 1908

## KEHRER 1904

Hugo Kehrer: Die Heiligen Drei Könige in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 53), Straßburg 1904

## KEHRER 1908-09

Hugo Kehrer: Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst. 2 Bde., Leipzig 1908-1909, Nachdruck Hildesheim/New York 1976

## KINGSLEY PORTER 1923

Arthur Kingsley Porter: Romanesque Sculpture of the pilgrimage roads. Bd. 1, Boston 1923, Nachdruck New York 1969

## KOBLER 1968

Friedrich Kobler: Das Pisaner Affenkapitell in Berlin-Glienecke. In: Tilmann Buddensieg, Matthias Winner (Hg.): Munuscula discipulorum. Kunsthistorische Studien. Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966, Berlin 1968, S. 157-164

## KÖSTER 1983

Kurt Köster: Pilgerzeichen und Pilgermuscheln von mittelalterlichen Santiagostraßen. Neumünster 1983

## KÖTTING 1958

Bernhard Köttling: Reliquienverehrung, ihre Entstehung und ihre Formen. In: ders.: Ecclesia peregrinans. Das Gottesvolk unterwegs. Gesammelte Aufsätze. Bd. 2. (= Münstersche Beiträge zur Theologie, 54,2), Münster 1988, S. 61-74; zunächst erschienen in: Trierer theologische Zeitschrift, 67 (1958), S. 321-334

## KOPP 1981

Gabriele Kopp: Die Skulpturen der Fassade von San Martino in Lucca. Worms 1981

## KOPP-SCHMIDT 1983

Gabriele Kopp-Schmidt: Die Dekorationen des Ostportals am Pisaner Baptisterium. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 34 (1983), S. 25-58

## KOSELEFF 1934

O. Koseleff: Die Monatsdarstellungen der französischen Plastik des 12. Jahrhunderts. Ikonographie. Basel 1934

## KRAUTHEIMER 1942

Richard Krautheimer: Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture'. In: Journal of the Warburg Institute, 5 (1942), S. 1-33

## KRETZENBACHER 1983

Leopold Kretzenbacher: Griechische Reiterheilige als Gefangenenretter. (= Sitzungsberichte der

- österreichischen Akademie der Wissenschaften. Phil.-Hist. Klasse, 421), Wien 1983
- KRUEGER 1969  
Hilmar Krueger: The Italian Cities and the Arabs before 1095. In: BALDWIN 1969 S. 41-53
- KÜHNEL 1977  
Bianca Kühnel: Crusader Sculpture at the Ascensio church on the Mount of Olives in Jerusalem. In: *Gesta*, 16/2 (1977), S. 41-50
- KÜHNEL 1980  
Bianca Kühnel: Steinmetzen aus Fontevrault in Jerusalem. Eine Bauplastikwerkstatt der Kreuzfahrerzeit. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 33 (1980), S. 83-97
- KÜHNEL 1987  
Bianca Kühnel: Der Rankenfries am Portal der Grabeskirche zu Jerusalem und die romanische Skulptur in den Abruzzen. In: *Arte Medievale*, 1/1-2 (1987), S. 87-125
- KÜHNEL 1994  
Bianca Kühnel: *Crusader Art of the Twelfth Century*. Berlin 1994
- KÜNSTLE 1926  
Karl Künstle: *Ikonographie der Heiligen*. Freiburg i. B. 1926
- KÜNSTLE 1928 I  
Karl Künstle: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 1., Freiburg i. B. 1928
- L'IMAGE DU NOIR II,1  
L'image du noir dans l'art occidental. 2. Teil: Des premiers siècles chrétiens aux "grandes découvertes". 1. Bd.: De la menace démoniaque à l'incarnation de la sainteté. Fribourg 1979
- LABANDE 1958  
Edmond-René Labande: *Recherches sur les pèlerins dans l'Europe des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*. In: *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1 (1958), S. 159-169, 339-347
- LAMI 1737 IV  
LAMI 1754 XVI  
Giovanni Lami: *Deliciae eruditorum*. Bd. 4, Florenz 1737; Bd. 16, Florenz 1754
- LANFRANCO E WILIGELMO  
Lanfranco e Wiligelmo. *Il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianche*. Modena 1984
- LAVAGNINO 1936  
Emilio Lavagnino: *Storia dell'arte medioevale italiana*. Bd. 1, Turin 1936
- LAZZARINI 1974 II  
Pietro Lazzarini: *Storia della Chiesa di Lucca*. Bd. 2: Dall'anno 668 all'anno 1112. Lucca 1974
- LCI  
Engelbert Kirschbaum u. a. (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. 8 Bde., Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968-1976
- LEHMANN-BROCKHAUS 1942-44  
Otto Lehmann-Brockhaus: Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrhundert. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 4 (1942-1944), S. 257-423
- LENSI 1925-26  
Alfredo Lensi: *Il Museo Bardini - III. Marmi e pietre*. In: *Dedalo*, 6 (1925-1926), S. 753-772
- LEONCINI 1869  
Gaetano Leoncini: *Illustrazione della cattedrale di Volterra*. Siena 1869
- LERA 1965  
Guglielmo Lera: La chiesa dei cavalieri di Altopascio e le sue opere d'arte. In: *Giornale storico della Lunigiana e del territorio lucense*, 16 (1965), S. 57-64
- LERA 1968  
Guglielmo Lera: *Lucca città da scoprire. Guida completa di Lucca e della sua provincia*. Lucca 1968
- LERA 1969 DOMUS  
Guglielmo Lera: *Domus, mansio, reregimarium e castello di Altopascio*. In: *Notiziario Storico Filatelico Numismatico*, 9/2 (1969), S. 26-30
- LERA 1969 PEREGRINARIO  
Guglielmo Lera: *Il "peregrinario" dell'Ospedale di Altopascio*. In: *Notiziario Storico Filatelico Numismatico*, 9/3 (1969), S. 19-21
- LERA 1992  
Guglielmo Lera: *Altopascio e la Via Romea*. In: *ALTOPASCIO* 1992 S. 127-133
- LIBER  
Liber Maiolichinus de gestis Pisanorum illustribus. Hg. v. Carlo Calisse. (= *Fonti per la storia d'Italia*, 29), Rom 1904

- LILL 1957  
Rudolf Lill: Mailand und die Heiligen Drei Könige. In: *Kölner Domblatt*, 12-13 (1957), S. 154-156
- LORENZI 1904  
Temistocle Lorenzi: *L'ospizio e il paese di Altopascio*. Prato 1904
- LOTTI 1981  
Egisto Lotti: *I frati del Tau*. In: *Erba d'Arno*, 4 (1981), S. 89-107
- LTHK  
Josef Höfer, Karl Rahner (Hg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*. 10 Bde., Freiburg i. Br. <sup>2</sup>1957-1965
- LUCCHESI 1941  
Emiliano Lucchesi: *I monaci Benedettini e Vallombrosani nella diocesi di Pistoia e Prato*. Florenz 1941
- LUCCHESI 1993  
Gianpiero Lucchesi: *Museo dell'Opera del Duomo di Pisa*. (= *Musei d'Italia*, 2), Pisa 1993
- LUNARDI 1931  
Giovanni Giuseppe Lunardi: *S. Frediano e la sua Basilica in Lucca*. Pescia 1931
- LUPI 1877  
Clemente Lupi: *Le antiche iscrizioni del Duomo di Pisa*. Pisa 1877
- LUPI 1906  
Clemente Lupi: *L'opera della Primaziale pisana. Esame critico d'una recente monografia*. Pisa 1906
- LURKER 1985  
Manfred Lurker: *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart <sup>3</sup>1985
- MACCARI 1960  
Carlo Maccari: *Le opere del Duomo in Toscana*. In: *Fede e Arte*, 8 (1960), S. 286-301
- MAGOUN 1944  
Francis P. Magoun Jr.: *The Pilgrim-Diary of Nikulas of Munkathvera: The Road to Rome*. In: *Mediaeval Studies*, 6 (1944), S. 314-354
- MAIN 1893  
Angelo Main: *I Pisani alle prime crociate*. Livorno 1893
- MALE 1947  
Emile Mâle: *L'art religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du moyen âge*. Paris <sup>5</sup>1947
- MALTESE 1962  
Corrado Maltese: *Arte in Sardegna dal V al XVIII sec.* Rom 1962
- MALVOLTI/MORELLI 1992  
A. Malvolti, P. Morelli: *L'ospedale di S. Iacopo di Altopascio e il Valdarno inferiore nel medioevo: dipendenze e proprietà* In: *ALTOPASCIO 1992* S. 73-110
- MANCINI 1950  
Augusto Mancini: *Storia di Lucca*. Florenz 1950
- MANDOLESI 1958  
Enrico Mandolesi: *Le torri di Cagliari*. Rom 1958
- MANNO 1826 II  
MANNO 1826 III  
Giuseppe Manno: *Storia della Sardegna*. Bd. 2-3, Turin 1826, Nachdruck Bologna 1973
- MANSELLI 1986  
Raoul Manselli: *La Repubblica di Lucca*. Turin 1986
- MARANGONI 1937  
Luigi Marangoni: *La Chiesa del Santo Sepolcro in Gerusalemme*. Venedig 1937
- MARANGONE ANNALES  
Bernardo Marangone: *Annales pisani*. In: *Rerum Italicarum Scriptores*, 6,2 (<sup>2</sup>1936), S. 1-74
- MARANGONE CHRONICON  
Bernardo Marangone: *Vetus chronicon pisanum*. In: *Archivio Storico Italiano*, 6,2 (1845), S. 1-71
- MARCHINI 1964  
Giuseppe Marchini: *La cattedrale di Pistoia*. In: *ROMANICO* S. 19-32
- MARTINELLI 1946  
Valentino Martinelli: *Bonanno Pisano scultore*. In: *Belle Arti*, 1 (1946), S. 272-297
- MARTINELLI 1966  
Valentino Martinelli: *Bonanno Pisano*. (= *Maestri della scultura*, 16), Mailand 1966
- MARTINI 1728  
Giuseppe Martini: *Theatrum Basilicae Pisanae*. Rom 1728
- MARTINI 1839  
MARTINI 1840  
Pietro Martini: *Storia ecclesiastica della Sardegna*. Bd. 1, Cagliari 1839, Nachdruck Bologna 1975; Bd. 2, Cagliari 1840, Nachdruck Bologna 1975

- MASTROPIERRO 1972  
Franca Mastropiero: Elementi lombardi nella scultura lucchese intorno al XII secolo. In: *Arte Lombarda*, 17/36 (1972), S. 17-22
- MATTEONI 1879  
Gio. Antonio Matteoni: Guida delle chiese di Massa Lunese. Massa 1879
- MAYA 1927  
Maya (Iva Gonfiantini): Pistoia artistica. Pistoia 1927
- MAYER 1965  
Hans Eberhard Mayer: Geschichte der Kreuzzüge. Stuttgart 1965
- MAZZANTI 1918  
A. Mazzanti: Le chiese di Vico Petroso, di Spazzavento, di Groppoli, Gugliano, Giaccherino. Pistoia 1918
- MAZZAROSA 1843  
Antonio Mazzarosa: Guida di Lucca. Lucca 1843
- MC GRATH 1992  
Elisabeth Mc Grath: The black Andromeda. In: *The Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 55 (1992), S. 1-18
- MELANI 1885  
Alfredo Melani: Scultura italiana. Mailand 1885
- MELANI 1970  
Vasco Melani: Pistoia. Florenz <sup>2</sup>1970
- MELCZER 1987  
William Melczer: La porta di Bonanno a Monreale. Teologia e poesia. Palermo 1987
- MELCZER 1988  
William Melczer: La porta di Bonanno nel Duomo di Pisa. Teologia ed immagine. Pisa 1988
- MELCZER 1990  
William Melczer: Le porte bronzee di Bonanno Pisano. In: *SALOMI* 1990 S. 373-387
- MELI 1938  
Filippo Meli: Sculture pisano-lucchesi della seconda metà del secolo XII. In: *Bollettino Storico Lucchese*, 10 (1938), S. 3-17
- MENDE 1994  
Ursula Mende: Die Bronzetüren des Mittelalters, 800-1200. München 1994
- MERZARIO 1893  
Giuseppe Merzario: I maestri comacini. Storia artistica di mille duecento anni (600-1800). 2 Bde., Mailand 1893, Nachdruck Bologna 1967
- MICHEL 1979  
Paul Michel: Tiere als Symbol und Ornament. Möglichkeiten und Grenzen der ikonographischen Deutung, gezeigt am Beispiel des Zürcher Großmünsterkreuzgangs. Wiesbaden 1979
- MICHELUCCI/AMENDOLA 1988  
Giovanni Michelucci, Aurelio Amendola: Pistoia. Leggere una città. Pistoia 1988
- MIDDELDORF KOSEGARTEN 1988  
Antje Middeldorf Kosegarten: Nicola Pisano, das "Wolfenbütteler Musterbuch" und Byzanz. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 39 (1988), S. 29-50
- MIESEN 1974  
Karl-Jürgen Miesen: Die Dreikönigen-Verehrung in der Literatur. In: Adam Wienand: Die Heiligen Drei Könige. Heilsgeschichtlich - Kunsthistorisch - Das religiöse Brauchtum. Köln 1974, S. 45-66
- MILANESI 1878 I  
Gaetano Milanesi (Hg.): Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Bd. 1, Florenz 1878
- MILANESI 1901  
Gaetano Milanesi (Hg.): Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV sec. Florenz 1901
- MILONE 1989-90  
Antonio Milone: 'Biduinus docte peregit.' La bottega e la sua influenza nella Toscana occidentale tra XII e XIII secolo. Tesi di laurea in Storia dell'Arte Medievale. Facoltà di Lettere e Filosofia. Università degli Studi di Pisa. Anno accademico 1989-90
- MILONE 1992 14  
Antonio Milone: Katalogbeitrag Nr. 14. In: *CASTELNUOVO* 1992 S. 141-142
- MILONE 1992 16  
Antonio Milone: Katalogbeitrag Nr. 16. In: *CASTELNUOVO* 1992 S. 143
- MILONE 1992 23  
Antonio Milone: Katalogbeitrag Nr. 23. In: *CASTELNUOVO* 1992 S. 149-152
- MILONE 1993 2  
Antonio Milone: Katalogbeitrag Nr. 2. In: *BARACCHINI* 1993 S. 145-146

- MILONE 1993 3a-3b  
Antonio Milone: Katalogbeitrag Nr. 3a-3b. In: BARACCHINI 1993 S. 146-148
- MILONE 1993 7a-7b  
Antonio Milone: Katalogbeitrag Nr. 7a-7b. In: BARACCHINI 1993 S. 153-155
- MILONE 1993 8  
Antonio Milone: Katalogbeitrag Nr. 8. In: BARACCHINI 1993 S. 155-157
- MILONE 1993 9  
Antonio Milone: Katalogbeitrag Nr. 9. In: BARACCHINI 1993 S. 157-159
- MILONE 1993 17  
Antonio Milone: Katalogbeitrag Nr. 17. In: BARACCHINI 1993 S. 172-174
- MILONE 1993 32  
Antonio Milone: Katalogbeitrag Nr. 32. In: BARACCHINI 1993 S. 190-191
- MILONE 1993 PL 1  
Antonio Milone: Katalogbeitrag Nr. Pl 1. In: BARACCHINI 1993 S. 313-314
- MILONE 1993 PL 2  
Antonio Milone: Katalogbeitrag Nr. Pl 2. In: BARACCHINI 1993 S. 314-315
- MILONE 1993 PL 3a-3b  
Antonio Milone: Katalogbeitrag Nr. Pl 3a-3b. In: BARACCHINI 1993 S. 315-316
- MOLSDORF 1926  
Wilhelm Molsdorf: Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Leipzig 1926
- MONINI 1896  
Stefano Monini: Buschetto Pisano. Pisa 1896
- MORALEJO ALVAREZ U. A. 1951  
Serafín Moralejo Alvarez, C. Torres, J. Feo (Hg.): Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus. Santiago de Compostela 1951
- MORALEJO ALVAREZ 1984  
Serafín Moralejo Alvarez: El patronazgo artístico del arzobispo Gelmírez (1100-1140): su reflejo en la obra e imagen de Santiago. In: GAI 1984 ATTI S. 245-272
- MORAW 1985  
Peter Moraw (Hg.): Unterwegssein im Spätmittelalter. (= Zeitschrift für historische Forschung, Beiheft 1), Berlin 1985
- MORETTI 1992  
Italo Moretti: Altopascio nell'architettura e nell'urbanistica del medioevo. In: ALTOPASCIO 1992 S. 31-68
- MORETTI/STOPANI 1982  
Italo Moretti, Renato Stopani: La Toscana. (= Italia romana, 5), Mailand 1982
- MUCIACCIA 1897  
MUCIACCIA 1898  
MUCIACCIA 1899  
F. Muciaccia: I Cavalieri di Altopascio. In: Studi Storici, 6 (1897), S. 33-92; 7 (1898), S. 215-232; 8 (1899), S. 47-397
- MÜLLER 1879  
Giuseppe Müller: Documenti sulle relazioni delle città toscane coll'Oriente cristiano e coi turchi fino all'anno MDXXXI. Florenz 1879
- NALDINI 1938  
Lamberto Naldini: La politica coloniale di Pisa nel medioevo. In: Bollettino Storico Pisano, 8 (1938), S. 64-87
- NANNI 1948  
Luigi Nanni: La parrocchia studiata nei documenti lucchesi dei secoli VIII-XIII. (= Analecta Gregoriana, 47), Rom 1948
- NCE  
The Catholic university of America, Washington (Columbia) (Hg.): New Catholic Encyclopedia. 15 Bde., New York/St. Louis/San Francisco/Toronto/London/Sidney 1967
- NEGRI 1978  
Daniele Negri: Chiese romaniche in Toscana. Pistoia 1978
- NELLI 1937  
Bruno Nelli: I Papi e le imprese di Pisa contro i Saraceni nei secoli XI e XII. In: Bollettino Storico Pisano, 6 (1937), S. 284-321
- NELLI 1992  
Sergio Nelli: La trascrizione di Salvatore Andreucci delle pergamene lucchesi dell'Altopascio. In: ALTOPASCIO 1992 S. 143-147
- NERI LUSANNA 1989  
Enrica Neri Lusanna: Museo Bardini. Le sculture medievali e rinascimentali. Florenz 1989
- NERI LUSANNA/FAEDO 1986  
Enrica Neri Lusanna, Lucia Faedo: Il Museo Bardini a Firenze. Bd. 2: Le sculture. Mailand 1986

- NICCO FASOLA 1946  
Giusta Nicco Fasola: Scultura romanisca alla mostra di Pisa. In: Belle Arti, 1 (1946), S. 88-101
- NICOLAI 1974  
Umberto Nicolai: L'Abbazia Nullius di S.Frediano in Lucca. Lucca 1974
- NICOLAI 1980  
Umberto Nicolai: Il fonte del "maestro Roberto". In: Notiziario Storico Filatelico Numismatico, 20/3 (1980), S. 73-74
- NORDSTRÖM 1984  
Folke Nordström: Mediaeval batismal fonts. An iconographical study. Umeå 1984
- NOVATI 1910  
Francesco Novati: Un nuovo testo degli 'Annales Pisani Antiquissimi' e le prime lotte di Pisa contro gli arabi. In: Centenario della nascita di Michele Amari. Bd. 2, Palermo 1910, S. 11-20
- NUTI 1970  
Ezio Nuti: L'Opera Primaziale. Volo attraverso i secoli. Pisa 1970
- O'MEARA 1977  
K. F. O'Meara: The iconography of the Facade of Saint-Gilles-du-Gard. New York 1977
- OHLY 1977  
Friedrich Ohly: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter. In: ders.: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt 1977
- ORNAMENTA ECCLESIAE  
Anton Legner (Hg.): Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler in der Romanik. 3 Bde., Köln 1985
- OSTOIA 1964-65  
Vera K. Ostoia: "To Represent What Is as It Is". In: Metropolitan Museum of Art Bulletin, 23 (1964-1965), S. 367-372
- OUSTERHOUT 1981  
Robert G. Osterhout: The Church of Santo Stefano: A Jerusalem in Bologna. In: Gesta, 20/2 (1981), S. 311-321
- PALIAGA/RENZONI 1991  
Franco Paliaga, Stefano Renzoni: Le Chiese di Pisa. Guida alla conoscenza del patrimonio artistico. Pisa 1991
- PAPINI 1909  
Roberto Papini: Marmorari romanici in Toscana. In: L'Arte, 12 (1909), S. 421-442
- PAPINI 1912 CATALOGO  
Roberto Papini: Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. 2 Bde., Rom 1912
- PAPINI 1912 COSTRUZIONE  
Roberto Papini: La costruzione del Duomo di Pisa. In: L'Arte, 15 (1912), S. 345-366
- PARROT 1936  
Andr. Parrot: Der Tempel von Jerusalem, Golgatha und das Heilige Grab. Zürich 1936
- PASSIO  
Passio sancti Ephysii. In: Analecta Bollandiana, 3 (1884), S. 362-367
- PATRIMONIO  
Patrimonio artistico di Pistoia e del suo territorio. Catalogo storico descrittivo. Pistoia 1967
- PAULI 1978  
Rainer Pauli: Sardinien. Geschichte, Kultur, Landschaft. Köln 1978
- PECCHIAI 1906 DIATRIBA  
Pio Pecchiai: L'opera della Primaziale Pisana e la diatriba critica del cav. prof. Clemente Lupi. Rom 1906
- PECCHIAI 1906 OPERA  
Pio Pecchiai: L'Opera della Primaziale Pisana. Pisa 1906
- PECCHIAI 1907  
Pio Pecchiai: Gloriosa Pisa. Le imprese marittime. Le insegne. Il carne del 1087. Rom 1907
- PEDEMONTE 1937  
Antonio Pedemonte: S. Frediano. Note critiche. In: Bollettino Storico Lucchese, 9 (1937), S. 3-32
- PERA 1937  
Luigi Pera: Il Duomo di Barga. (= I monumenti italiani, 9), Rom 1937
- PERA 1938  
Luigi Pera: Il Duomo di Barga e i suoi ampliamenti. Pisa 1938
- PFLEIDERER 1920  
Rudolf Pfliederer: Die Attribute der Heiligen. Ein alphabetisches Nachschlagewerk zum Verständnis kirchlicher Kunstwerke. Ulm 1920
- PG  
Jacques Paul Migne (Hg.): Patrologiae cursus completus. Series graeca. 161 Bde., Paris 1857-1866

## PHYSIOLOGUS

Der Physiologus. Übertragen und erläutert von Otto Seel. Zürich/Stuttgart 1967

## PIEROTTI 1990

Piero Pierotti: Una torre da non salvare. Pisa 1990

## PL

Jacques Paul Migne (Hg.): Patrologiae cursus completus. Series latina. 221 Bde., Paris 1878-1890

## PLAISANT 1989-90

Daniela Plaisant: Il Pergamo di Guglielmo. Tesi di laurea. Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Firenze. Relatore Adriano Peroni. Anno accademico 1989-90

## PRANDI 1980

Adriano Prandi: Ombrie romane. (= La nuit des temps, 53), o. O. 1980

## PRAWER 1976

Joshua Prawer: Die Welt der Kreuzfahrer. Wiesbaden 1976

## PRINCIPE 1988

Ilario Principe: Cagliari. Rom/Bari 1988

## PUCCINELLI 1950

Pellegrino Puccinelli: La basilica di S. Frediano in Lucca. Lucca 1950

## PUCCINELLI 1959

Pellegrino Puccinelli: Della basilica di S. Frediano in Lucca. In: Atti dell'Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti, 10 (1959), S. 105-122

## PUDELKO 1932

Georg Pudelko: Romanische Taufsteine. Berlin 1932

## QUINTAVALLE 1977

Arturo Carlo Quintavalle: Vie dei pellegrini nell'Emilia meridionale. Mailand 1977

## QUINTAVALLE 1978

Arturo Carlo Quintavalle: Romanico Mediopadano: Strada Città Ecclesia. Middle Po Romanesque Art: Road Town "Ecclesia". Parma 1978

## QUINTAVALLE U. A. 1990

Arturo Carlo Quintavalle: Benedetto Antelami. Katalogbeiträge hg. v. Arturo Calzona, Giuseppa Z. Zanicchi. Katalog zur Ausstellung im Salone delle Scuderie in Pilotta, Parma, 31.3.-30.9.1990. Mailand 1990

## RAC

Theodor Lauser (Hg.): Reallexikon für Antike und

Christentum. Bd. 1-(16), Stuttgart 1950-(1994)

## RAGGHIANI 1960

Carlo Ludovico Ragghianti: Arte a Lucca. Spicilegio. In: Critica d'Arte, 7 (1960), S. 57-84

## RAGGHIANI 1968

Carlo Ludovico Ragghianti (Hg.): L'arte in Italia. Bd. 2: Dal secolo V al secolo XI. Rom 1968

## RAGGHIANI 1990

Carlo Ludovico Ragghianti: Studi Lucchesi. Hg. v. Gigetta Dalli Regoli, Lucca 1990

## RAUTY 1975

Natale Rauty: Appunti di metrologia pistoiese. In: Bullettino Storico Pistoiese, 10 (1975), S. 3-47

## RAUTY 1978

Natale Rauty: Rapporti tra vescovo e città a Pistoia nell'alto Medioevo. In: Bullettino Storico Pistoiese, 13 (1978), S. 7-39

## RAUTY 1981 PALAZZO

Natale Rauty: L'antico palazzo dei vescovi a Pistoia I. Storia e restauro. Florenz 1981

## RAUTY 1981 PISTOIA

Natale Rauty: Pistoia nei secoli XI e XII. (= Incontri pistoiesi di storia arte cultura, 3), Pistoia 1981, Nachdruck Pistoia 1984

## RAUTY 1988

Natale Rauty: Storia di Pistoia I. Dall'alto Medioevo all'età precomunale. Florenz 1988

## RAUTY/SAVINO 1977

Natale Rauty, Giancarlo Savino (Hg.): Lo statuto dei Consoli del Comune di Pistoia. Frammento del secolo XII. (= Fonti storiche pistoiesi, 4), Pistoia 1977

## RDK

Otto Schmitt (Begr.), Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 1-(8), Stuttgart 1937-(1987)

## REAU II,2

Louis Réau, Iconographie de l'art chrétien. Bd. 2,2, Paris 1957

## RECA

F. X. Kraus (Hg.): Real-Encyklopädie der christlichen Alterthümer. 2 Bde., Freiburg i. Br. 1882-1886

## REDI 1976

Fabio Redi: La pieve di S. Michele in Groppoli.

- (= Quaderni pistoiesi di storia dell'arte, 4), Pistoia 1976
- REDI 1991 CHIESE  
Fabio Redi: Chiese medievali del Pistoiese. Pistoia 1991
- REDI 1991 PISA  
Fabio Redi: Pisa com'era: archeologia, urbanistica e strutture materiali. Napoli 1991
- REGESTI ASL IV  
Regesti Archivio di Stato Lucca. Bd. 4: Regesto degli anziani. Lucca 1907
- REGHOLA  
Reghola de' Frati di Santo Jacobo d'Altopasso. In: Annamaria Santangelo: Sulla lingua della "Regola dei Frati di S. Jacopo d'Altopascio". Florenz 1983, S. 71-90
- REPETTI 1833 I  
REPETTI 1835 II  
REPETTI 1839 III  
REPETTI 1841 IV  
REPETTI 1843 V  
Emanuele Repetti: Dizionario geografico-fisicostorico della Toscana. Bd. 1, Florenz 1833; Bd. 2, Florenz 1835; Bd. 3, Florenz 1839; Bd. 4, Florenz 1841; Bd. 5, Florenz 1843; alle Bde. Nachdruck Rom 1969
- REUDENBACH 1980  
Bruno Reudenbach: Säule und Apostel. Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architektur-exegetischer Literatur im Mittelalter. In: Frühmittelalterliche Studien, 14 (1980), S. 310-351
- RGG  
Kurt Gallig (Hg.): Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. 6 Bde., Tübingen 1957-1962
- RIDOLFI 1899  
Enrico Ridolfi: Guida di Lucca. Lucca 1899
- RILEY-SMITH 1986  
Jonathan Riley-Smith: The first Crusade and the idea of crusading. Philadelphia 1986
- ROHAULT DE FLEURY 1866  
M. Georges Rohault de Fleury: Les monuments de Pise au moyen-âge. Paris 1866
- ROMANICO  
Centro di Studi Storici Pistoia (Hg.): Il romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'Occidente. Atti del I convegno internazionale di studi medioevali di storia e d'arte, Pistoia - Montecatini Terme 27.9.-3.10.1964. Pistoia o. J.
- RONCIONI  
Raffaello Roncioni: Delle istorie pisane libri XVI. In: Archivio Storico Italiano, 18,1 (1844), *passim*
- ROSATI 1766  
Antonio Rosati: Memorie per servire alla storia de' Vescovi di Pistoja. Pistoia 1766
- ROSENBERG 1967  
Alfons Rosenberg: Engel und Dämonen. Gestaltwandel eines Urbildes. München 1967
- ROSSI SABATINI 1935  
Giuseppe Rossi Sabatini: L'espansione di Pisa nel Mediterraneo fino alla Meloria. Florenz 1935
- RUNCIMAN 1957  
RUNCIMAN 1958  
Steven Runciman: Geschichte der Kreuzzüge. Bd. 1, München 1957; Bd. 2, München 1958
- RUPPRECHT 1975  
Bernhard Rupprecht: Romanische Skulptur in Frankreich. München 1975
- SALINAS 1958-59  
R. Salinas: L'evoluzione dell'architettura in Sardegna nel Seicento. In: Studi Sardi, 16 (1958-1959), S. 400-428
- SALMI 1913  
Mario Salmi: L'ambone di Maestro Filippo nella Pieve di S. Gennaro (1162). In: L'Illustratore Fiorentino, Calendario Storico per il 1914, compilato da Guido Carocci, 11 (1913), S. 139-145
- SALMI 1914  
Mario Salmi: Due rilievi romanici inediti. In: Arte e Storia, 33 (1914), S. 164-168
- SALMI 1925-26  
Mario Salmi: Sant'Iacopo all'Altopascio e il Duomo di Pisa. In: Dedalo, 6 (1925-1926), S. 483-515
- SALMI 1926  
Mario Salmi: Il Duomo di Carrara. In: L'Arte, 29 (1926), S. 124-135
- SALMI 1928-29  
Mario Salmi: La scultura romanica in Toscana. Florenz 1928-1929
- SALMI 1938  
Mario Salmi: La genesi del Duomo di Pisa. In: Bollettino d'Arte, 32 (1938), S. 149-162

- SALMI 1961  
Mario Salmi: Romanische Kirchen in der Toskana. Nürnberg 1961
- SALMI 1966  
Mario Salmi: Toscana e Sardegna nel periodo romano. In: Atti del XIII Congresso internazionale di storia dell'architettura, Cagliari 6.-12.6.1963. Bd. 1, Rom 1966, S. 345-351
- SALMI ARCHITETTURA  
Mario Salmi: L'architettura romanica in Toscana. Mailand/Rom o. J.
- SALOMI 1990  
Salvatorino Salomi (Hg.): Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII. (= Acta encyclopaedica, 15), 2 Bde., Rom 1990
- SALVADORI 1902  
Olinto Salvadori: Per l'arte in Sardegna. In: *Bullettino Bibliografico Sardo*, 2 (1902), S. 32-37
- SALVI 1656  
Michelangelo Salvi: *Historie di Pistoia e fazioni d'Italia*. Bd. 1, Rom 1656, Nachdruck Sala Bolognese 1978
- SALVINI 1956  
Roberto Salvini: *La scultura romanica in Europa*. Mailand 1956
- SALVINI 1962  
Roberto Salvini: *Il chiostro del Duomo di Monreale e la scultura romanica di Sicilia*. Palermo 1962
- SALVINI 1964  
Roberto Salvini: *La scultura romanica pistoiese*. In: *ROMANICO* S. 165-179
- SALVINI/BORSIG 1982  
Roberto Salvini, Tet Arnold von Borsig: *Toscana. Unbekannte romanische Kirchen*. München 1982
- SANPAOLESI 1956  
Piero Sanpaolesi: *Il Campanile di Pisa*. Pisa 1956
- SANPAOLESI 1957  
Piero Sanpaolesi: *La facciata della Cattedrale di Pisa*. In: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 4-5 (1956-1957), Florenz 1957, S. 248-394
- SANPAOLESI 1975  
Piero Sanpaolesi: *Il duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*. (= *Cultura, storia pisana*, 4), Pisa 1975
- SANTOLI 1903  
Quinto Santoli: *Studi di storia pistoiese II. Il distretto pistoiese nei secoli XII e XIII*. In: *Bullettino Storico Pistoiese*, 5 (1903), S. 113-163
- SANTOLI 1953  
Quinto Santoli: *Pistoia ai tempi di S. Atto*. In: *Bullettino Storico Pistoiese*, 55 (1953), S. 57-75
- SANTORO 1896  
Domenico Santoro: *Le relazioni tra Pisa e la Sardegna dal 1015 al 1165*. Rom 1896
- SARDO CRONACA PISANA  
Ranieri Sardo: *Cronaca pisana dall'anno 962 sino al 1400*. In: *Archivio Storico Italiano*, 4,2 (1845), S. 73-244
- SARDO PISA  
Ranieri Sardo: *Cronaca di Pisa*. Hg. v. Ottavio Banti. (= *Fonti per la storia d'Italia*, 99), Rom 1963
- SAUER 1924  
Joseph Sauer: *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*. Freiburg i. Br. 1924
- SAUSER 1960  
M. Ekkart Sauser: *Symbolik des katholischen Kirchengebäudes*. In: Josef Andreas Jungmann: *Symbolik der katholischen Kirche*. Stuttgart 1960, S. 55-100
- SAVELLI 1929  
Agostino Savelli: *L'età medievale*. In: Biagio Pace, Agostino Savelli, Alberto Niccolai, Mario Salmi: *Pisa nella storia e nell'arte*. Mailand/Rom 1929, S. 21-55
- SCALIA 1963  
Giuseppe Scalia: *Epigraphica Pisana - Testi latini sulla spedizione contro le Baleari del 1113-1115 e su altre imprese anti-saracene del sec. XI*. In: *Istituto di letteratura spagnola e ispano-americana dell'Università di Pisa (Hg.): Miscellanea di studi ispanici*, 6 (1963), S. 234-286
- SCALIA 1969  
Giuseppe Scalia: *Ancora intorno all'epigrafe sulla fondazione del Duomo pisano*. In: *Studi Medievali*, 10,2 (1969), S. 483-519
- SCALIA 1971  
Giuseppe Scalia: *Il carne pisano sull'impresa contro i saraceni del 1087*. In: *Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini*, Padua 1971, S. 565-627
- SCALIA 1972  
Giuseppe Scalia: *"Romanitas" pisana tra XI e XII se-*

colo. Le iscrizioni del Duomo e la statua del console Rodolfo. In: *Studi Medievali*, 13,2 (1972), S. 791-843

SCALIA 1982

Giuseppe Scalia: Tre iscrizioni e una facciata. Ancora sulla cattedrale di Pisa. In: *Studi Medievali*, 23 (1982), S. 817-859

SCALIA 1986

Giuseppe Scalia: Il Duomo fra secolo XI e XII attraverso le fonti letterarie e documentarie coeve. In: *DUOMO* 1986 S. 43-60

SCALIA 1987

Giuseppe Scalia: Il Console Rodolfo e Ferdinando I de Medici. Per la storia di due statue pisane. Roma 1987

SCALIA 1993

Giuseppe Scalia: La consacrazione della cattedrale pisana (26 settembre 1118). In: *Bollettino Storico Pisano*, 61 (1993), S. 1-31

SCANO 1901

Dionigi Scano: A proposito del pulpito pisano dell'antica Cattedrale di Cagliari. In: *L'Arte*, 4 (1901), S. 204-207

SCANO 1902 CAGLIARI

Dionigi Scano: Cagliari medievale. Cagliari 1902

SCANO 1902 CATTEDRALE

Dionigi Scano: La cattedrale di Cagliari. Una pagina d'arte pisana. Cagliari/Sassari 1902

SCANO 1905

Dionigi Scano: L'antico pulpito del Duomo di Pisa, scolpito da Guglielmo d'Innsbruck. Cagliari 1905

SCANO 1907

Dionigi Scano: Storia dell'arte in Sardegna dal XI al XIV secolo. (= Biblioteca storica sarda, 1), Cagliari 1907

SCANO 1934

Dionigi Scano: Forma Kalaris. Stradario storico della città e dei sobborghi di Cagliari dal XIII al XIX secolo. Cagliari 1934, Nachdruck Cagliari 1970

SCHADE 1962

Herbert Schade: Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters. Regensburg 1962

SCHÄFER-SCHUCHARDT 1972

Horst Schäfer-Schuchardt: Die Kanzeln des 11. bis 13. Jahrhunderts in Apulien. Würzburg 1972

SCHÄFER-SCHUCHARDT 1987

Horst Schäfer-Schuchardt: Die figürliche Steinplastik des 11. und 13. Jahrhunderts in Apulien. Bd. 1, Bari 1987

SCHÄFKE 1982

Werner Schäfke: Die Wallfahrt zu den Heiligen Drei Königen. In: *HEILIGE DREI KÖNIGE* S. 73-80

SCHAUBE 1906

Adolf Schaube: Handelsgeschichte der romanischen Völker des Mittelmeergebietes bis zum Ende der Kreuzzüge. München/Berlin 1906

SCHETTINI 1967

Franco Schettini: La basilica di San Nicola di Bari. Bari 1967

SCHILLER 1966 I

Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 1, Gütersloh 1966

SCHMALTZ 1918

Karl Schmaltz: Mater Ecclesiarum. Die Grabeskirche in Jerusalem. Studien zur Geschichte der kirchlichen Baukunst und Ikonographie in Antike und Christentum. Straßburg 1918

SCHMARSOW 1890

August Schmarsow: S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter. Breslau 1890

SCHMUGGE 1979

Ludwig Schmugge: "Pilgerfahrt macht frei". Eine These zur Bedeutung des mittelalterlichen Pilgerwesens. In: *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 74 (1979), S. 16-31

SCHMUGGE 1984

Ludwig Schmugge: Die Entstehung des organisierten Pilgerverkehrs. In: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 64 (1984), S. 1-83

SCHMUGGE 1985

Ludwig Schmugge: Die Pilger. In: *MORAW* 1985 S. 17-47

SCHMUGGE 1988

Ludwig Schmugge: Kollektive und individuelle Motivstrukturen im mittelalterlichen Pilgerwesen. In: Gerhard Jaritz, Albert Müller (Hg.): *Migration in der Feudalgesellschaft*. (= Studien zur historischen Sozialwissenschaft, 8), Frankfurt a. M./New York 1988, S. 263-289

SCHNEEMELCHER 1987

Wilhelm Schneemelcher (Hg.): Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. Bd. 1, Tübingen<sup>5</sup> 1987

SCHNEIDER 1914

Fedor Schneider: Die Reichsverwaltung in Toscana von der Gründung des Langobardenreiches bis zum Ausgang der Staufer (568-1268). Bd. 1: Die Grundlagen. Rom 1914

SCHNEIDER 1974

Fedor Schneider: Aus Altopascio und der Cerbaia. In: ders.: Toskanische Studien. Aalen 1974, S. 399-454

SCHÖLLER 1989

Wolfgang Schölller: Die rechtliche Organisation des Kirchenbaues im Mittelalter vornehmlich des Kathedralbaues. Baulast - Bauherrschaft - Baufinanzierung. Köln/Wien 1989

SCHRÖCKER 1934

Sebastian Schröcker: Die Kirchenpflegschaft. Die Verwaltung des Niederkirchenvermögens durch Laien seit dem ausgehenden Mittelalter. (= Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaften im katholischen Deutschland. Veröffentlichungen der Sektion für Rechts- und Staatswissenschaft, 67), Paderborn 1934

SCHULTEN 1982

Walter Schulten: Der Ort der Verehrung der Heiligen Drei Könige. In: HEILIGE DREI KÖNIGE S. 61-72

SCHULZ 1985

Knut Schulz: Die Handwerksgelesen. In: MORAW 1985 S. 71-92

SCHUMANN

Paul Schumann: Der Dom zu Pisa. (= Die Baukunst, 8), Berlin o. J.

SCHWARZMAIER 1972

Hansmartin Schwarzmaier: Lucca und das Reich bis zum Ende des 11. Jahrhunderts. Studien zur Sozialstruktur einer Herzogstadt in der Toskana. Tübingen 1972

SCHWINGES 1977

Rainer Christoph Schwinges: Kreuzzugsideologie und Toleranz. Studien zu Wilhelm von Tyrus. Stuttgart 1977

SCOTT 1981

J. F. Scott: St. Gilles du Gard; the west facade figured frieze. Irregularities and relative chronologie. Frankfurt a. M. 1981

SECCHI 1964

Albino Secchi: Restauro ai monumenti romanici pi-stoiesi. In: ROMANICO S. 101-111

SEIDEL 1977

Max Seidel: Dombau, Kreuzzugs-idee und Expansionspolitik. Zur Ikonographie der Pisaner Dombauten. In: Frühmittelalterliche Studien, 11 (1977), S. 340-369

SEMPER 1869

Hans Semper: Übersicht der Geschichte toskanischer Skulptur bis gegen das Ende des 14. Jahrhunderts. Zürich 1869

SERRA 1961

Joselita Serra: Un capitello del Duomo di Pisa. In: Commentari, 12 (1961), S. 245-246

SERRA 1989 FR

Renata Serra, Norbert Vaillant: Sardaigne romane. (= La nuit des temps, 72), o. O. 1989

SERRA 1989 IT

Renata Serra: La Sardegna. (= Italia romanica, 10), Mailand 1989

SERRA 1990

Renata Serra: Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500. (= Storia dell'arte in Sardegna, 1), Nuoro 1990

SERRI 1830

Pietro Serri: La Primaziale pisana. Pisa 1830

SETTIS 1979

Salvatore Settis: Iconografia dell'arte italiana, 1110-1500: una linea. In: Storia dell'arte italiana, Bd. 3, Turin 1979, S. 175-270

SETTIS 1986

Salvatore Settis: Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico. In: ders. (Hg.): Memoria dell'antico nell'arte italiana. Bd. 3. (= Biblioteca di storia dell'arte, 3), Turin 1986, S. 375-486

SETTIS 1988

Salvatore Settis: Von 'auctoritas' zu 'venustas': die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 51 (1988), S. 157-179

SETTIS 1994

Salvatore Settis: Verbreitung und Wiederverwendung antiker Modelle. In: STUDIEN 1994 I S. 351-366

SETTON 1969-89

Kenneth M. Setton (Hg.): A history of the Crusades. 6 Bde., Madison/London 1969-1989

## SHAPIRO 1935

Mayer Shapiro: New document on St. Gilles. In: *The Art Bulletin*, 17 (1935), S. 415-430

## SHELDON 1904

Anna R. Sheldon: Pistoja. London 1904

## SHEPPARD 1958

Carl Sheppard: The East Portal of the Baptistery and the West Portal of the Cathedral of Pisa. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 52 (1958), S. 5-22

## SHEPPARD 1959

Carl Sheppard: Romanesque sculpture in Tuscany: a problem of methodology. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 54 (1959), S. 97-108

## SHEPPARD 1976

Carl Sheppard: Classicism in romanese sculpture in Tuscany. In: *Gesta* 15/1-2 (1976), S. 185-192

## SILVA 1973

Romano Silva: Aspetti e problemi iconografici della scultura "romantica" lucchese. In: *Actum Luce*, 2 (1973), S. 81-101

## SILVA 1979

Romano Silva: Nuovi studi sugli scavi nella Basilica di S. Frediano a Lucca. In: A. R. Calderoni Masetti, G. Dalli Regoli, M. Paoli, R. Silva: *Arte e cultura artistica a Lucca*. (= Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa - Stori dell'Arte, 3), Pisa 1979, S. 3-19

## SILVA 1985

Romano Silva: La Basilica di San Frediano in Lucca. *Urbanistica - Architettura - Arredo*. Lucca 1985

## SMITH 1978

Christine Smith: The baptistery of Pisa. New York/London 1978

## SMITH 1980

Christine Smith: The date and authorship of the Pisa Duomo Facade. In: *Gesta*, 19/2 (1980), S. 95-108

## SOLMI 1904

Arrigo Solmi: Cagliari Pisana. Cagliari 1904

## SOPRINTENDENZA

Soprintendenza alle Gallerie von Florenz (Hg.): *Inventarisierungskatalog zu Sant'Andrea*. Maschinengeschriebene Beiträge (1973)

## SPANO 1856 AMBONI

Giovanni Spano: Amboni dell'antica cattedrale di Cagliari. In: *Bullettino Archeologico Sardo*, 2 (1856), S. 65-67

## SPANO 1856 GUIDA

Giovanni Spano: Guida del Duomo di Cagliari. Cagliari 1856

## SPICCIANI 1992

Amleto Spicciani: La formazione e la gestione del patrimonio fondiario dell'ospitale di Altopascio tra l'XI e la fine del XII secolo. In: *ALTOPASCIO* 1992 S. 149-172

## STIAVELLI 1903

Carlo Stiavelli: I Cavalieri dell'Altopascio. In: *Bullettino Storico Pistoiese*, 5 (1903), S. 8-18

## STIAVELLI 1905

Carlo Stiavelli: L'arte in Val di Nievole. Florenz 1905

## STOCCHI 1984

Sergio Stocchi: Emile Romane. Plaine du Po. (= *La nuit des temps*, 62), o. O. 1984

## STODDARD 1973

Whitney S. Stoddard: The Facade of Saint-Gilles-du-Gard. Middeltown 1973

## STOPANI 1985

Renato Stopani: Gli itinerari della via Francigena nel senese: fonti scritte e testimonianze storico-territoriali. In: ders. (Hg.): *La via francigena nel senese*. Storia e territorio. Florenz 1985, S. 9-21

## STOPANI 1988 FONTI

Renato Stopani: Le fonti itinerarie medievali del percorso italiano per Santiago di Compostella. In: Oretta Muzzi, Renato Stopani, Thomas Szabò: *La Valdelsa, la via Francigena e gli itinerari per Roma e Compostella*. (= Quaderni del Centro Studi Romei, 2), Florenz 1988, S. 49-59

## STOPANI 1988 VIA

Renato Stopani: *La Via Francigena. Una strada europea nell'Italia del Medioevo*. Florenz 1988

## STOPANI 1991

Renato Stopani: *Le vie di pellegrinaggio del Medioevo. Gli itinerari per Roma, Gerusalemme, Compostella*. Florenz 1991

## STUBBS 1874

W. Stubbs: *Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores*. London 1874

## STUDIEN 1994

Herbert Beck, Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hg.): *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*. Bd. 1: Text; Bd. 2: Abbildungen.

Frankfurt a. M. 1994

SUMPTION 1975

Jonathan Sumption: Pilgrimage: an image of medieval religion. London 1975

SUPINO 1899

Igino Benvenuto Supino: Le porte del Duomo di Pisa. In: *L'Arte*, 2 (1899), S. 373-391

SUPINO 1904

Igino Benvenuto Supino: *Arte pisana*. Florenz 1904

SUPINO 1910

Igino Benvenuto Supino: *Pisa*. Bergamo 1910

SUPINO 1913

Igino Benvenuto Supino: La costruzione del Duomo di Pisa (Memoria letta nella Sessione ordinaria del 26.2.1913). In: *Memorie della R. Accademia di Bologna. Classe di scienze morali*. 7 (1912-1913), Sezione di scienze storico-filosofiche. Bologna 1913, S. 95-116

SUPINO 1914

Igino Benvenuto Supino: La costruzione del Duomo di Pisa (Memoria letta il 19.6.1913 alla classe di scienze morali della R. Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna). In: *Memorie della R. Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di scienze morali*, 8 (1913-1914). Sezione di scienze storico-filologiche. Bologna 1914, S. 1-9

SWARZENSKI 1906

Georg Swarzenski: *Romanische Plastik und Inkrustationsstil in Florenz*. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 29 (1906), S. 518-531

SWARZENSKI 1970

Hanns Swarzenski: Before and after Pisano. In: *Bulletin of the Boston Museum of Fine Arts*, 68 (1970), S. 178-196

TANFANI CENTOFANTI 1897

L. Tanfani Centofanti: *Notizie di artisti tratte dai documenti pisani*. Pisa 1897

TANGHERONI 1990

Marco Tangheroni: La guerra sul mare. In: Franco Cardini, Marco Tangheroni: *Guerra e guerrieri nella Toscana medievale*. Florenz 1990 S. 31-50

TARGIONI TOZZETTI 1768 II

TARGIONI TOZZETTI 1773 V

TARGIONI TOZZETTI 1779 VIII

Giovanni Targioni Tozzetti: *Viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali e gli antichi monumenti di essa*. Bd. 2,

Florenz <sup>2</sup>1768; Bd. 5, Florenz <sup>2</sup>1773; Bd. 8, Florenz <sup>2</sup>1779

TEMPESTI 1812 ANTIPERISTASI

Ranieri Tempesti: *Antiperistasi pisane sul risorgimento e cultura delle belle arti*. Pisa 1812

TEMPESTI 1812 TEMPIO

Ranieri Tempesti: *Il tempio pisano e il risorgimento delle belle arti restituite alla vera epoca*. Pisa 1812

TESTI CRISTIANI 1976

Maria Laura Testi Cristiani: *Sculture del Campanile pisano*. In: *Critica d'Arte*, 22/147 (1976), S. 14-30

TESTI CRISTIANI 1988

Maria Laura Testi Cristiani: *Magistra latinitas: da Biduino a Nicola Pisano*. In: *Critica d'Arte*, 53/17 (1988), S. 72-77

THIEME-BECKER

Ulrich Thieme, Felix Becker (Begr.), Hans Vollmer (Hg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 37 Bde., Leipzig 1907-1950

TIGLER 1987-88

Guido Tigler: *Scultura e architettura romanica a Lucca (XI-XII secolo)*. Tesi di laurea. Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Firenze. Relatore Adriano Peroni. Anno accademico 1987-1988

TIGLER 1990

Guido Tigler: *Una statua romanica ad Altopascio (per il problema della scultura monumentale nel medioevo)*. In: *Arte Medievale*, 4 (1990), S. 123-133

TIGRI 1854

Giuseppe Tigri: *Pistoia e il suo territorio. Pescia e i suoi dintorni*. Guida del forestiero. Pistoia 1854, Nachdruck Bologna 1979

TIGRI 1868

Giuseppe Tigri: *Guida della Montagna pistoiese*. Pistoia 1868

TIRELLI 1982

Vito Tirelli: *Lucca nella seconda metà del XII secolo - Società ed istituzioni*. In: *I ceti dirigenti dell'età comunale nei secc. XIII e XIII*. Atti del II convegno, Florenz 14.-15.12.1979. Pisa 1982, S. 157-232

TOESCA 1927

Pietro Toesca: *Storia dell'arte italiana*. Bd. 1: *Il Medioevo*. Turin 1927

TOESCA 1947

Pietro Toesca: *Un crocifisso borgognone*. In: *Belle*

Arti, 1 (1947), S. 135-139

TOESCA 1965

Pietro Toesca: Storia dell'arte italiana. Bd. 1: Il Medioevo. Turin 1965

TOLAINI 1992

Emilio Tolaini: Le città nella storia d'Italia. Pisa. Bari 1992

TOLOMEI 1821

Francesco Tolomei: Guida di Pistoia. Pistoia 1821

TONZIG 1932

Maria Tonzig: La basilica romanico-gotica di Santa Giustina in Padova. Padua 1932

TORI 1987-88

Attilio Tori: I portali con leoni delle chiese toscane. 2 Bde. Tesi di laurea, Facoltà di lettere e Filosofia dell'Università di Firenze. Anno accademico 1987-88

TOSKANA 1948

Touring Club Italiano (Hg.): Guida d'Italia. Toscana (non compresa Firenze). Mailand 1935, Nachdruck Mailand 1948

TORRI 1841

Alessandro Torri: Iscrizione romana del Duomo pisano e memoria sepolcrale dell'architetto Bonanno illustrate. Pisa 1841

TORSY 1964

Jakob Torsy: Achthundert Jahre Dreikönigenverehrung in Köln. In: Kölner Domblatt, 23-24 (1964), S. 15-162

TRE

Gerhard Krause, Gerhard Müller (Hg.): Theologische Realenzyklopädie. Bd. 1-(23), Berlin/New York 1976-(1994)

TRENTA 1820

E. Trenta: Guida del forestiere per la città e il contado di Lucca. Lucca 1820

TRENTA 1822

Tommaso Trenta: Sullo stato delle arti figurative in rilievo. In: Memorie e documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca. Bd. 4, Lucca 1822, S. 41-52

TRONCI 1682

Paolo Tronci: Memorie istoriche della città di Pisa. Livorno 1682, Nachdruck Bologna 1967

TRONCI 1828 I

Paolo Tronci: Annali pisani. Bd. 1, Pisa 1828

TURI 1962

Pilo Turi: La chiesa di S. Andrea restaurata. In: Bullettino Storico Pistoiese, 4 (1962), S. 38-41

TURI 1969

Pilo Turi: Architettura romanica a Pistoia. Pistoia 1969

TURI 1984 I

Pilo Turi: Corpus Inscriptionum Pistoriensium. Tl. 1, Pistoia 1984

TURI CHIESE

Pilo Turi: Le chiese romaniche rinnovate di S. Andrea e di S. Bartolomeo. In: CHIESE S. 27-37

VALENZIANO 1984

Crispino Valenziano: Ambone e Candelabro. Iconografia e iconologia. In: Gli spazi della celebrazione rituale. Mailand 1984, S. 163-220

VANNI 1895

Alberto Vanni: Di alcune iscrizioni della Primaziale pisana. In: Studi Storici, 4 (1895), S. 225-251

VANNUCCI 1987

Monica Vannucci: La firma dell'artista nel Medioevo: testimonianze significative nei monumenti religiosi toscani dei secoli XI-XIII. In: Bollettino Storico Pisano, 56 (1987), S. 118-125

VASARI 1550

Giorgio Vasari: Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a tempi nostri. Hg. v. L. Bellosi, A. Rossi, Turin 1986

VASARI II

Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori. Text nach den Ausgaben von 1550 und 1568, hg. v. Rosanna Bettarini, Text-Bd. 2, Florenz 1967

VENTURI 1904 III

Adolfo Venturi: Storia dell'arte italiana. Bd. 3: L'arte romanica. Mailand 1904, Nachdruck Lichtenstein 1967

VERZAR 1994

Christine B. Verzár: Text und Bild in der norditalienischen Romanik: Skulpturen, Inschriften, Betrachter. In: STUDIEN 1994 I S. 495-504

VEZIN 1950

Gilbert Vezin: L'adoration et le cycle des Mages dans l'art chrétien primitif. Étude des influences orientales et grecques sur l'art chrétien. Paris 1950

## VICARIO 1936

Angelo Vicario: Il restauro della Cattedrale di Cagliari. In: *Bollettino d'Arte*, 29/10 (1936), S. 457-470

## VICO 1639

Francesco Vico: Quinta parte de la historia general de la isla y reyno de Sardeña. Barcellona 1639

## VILLA GUINIGI 1968

Museo nazionale di Villa Guinigi - Lucca, Museums-katalog, Lucca 1968

## VILLEY 1942

Michel Villey: La croisade. Essai sur la formation d'une théorie juridique. Paris 1942, Nachdruck New York 1980

## VINCENT 1949

L. H. Vincent: Histoire de la basilique du Saint-Sépulcre. In: *Il Santo sepolcro di Gerusalemme. Splendori - Miserie - Speranze*. Bergamo 1949, S. 23-77

## VÖGE 1902

Wilhelm Vöge: Der provencalische Einfluss in Italien und das Datum des Arler Porticus. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 25 (1902), S. 409-429

## VOLPE 1928

Gioacchino Volpe: Il "liber maiolichinus de gestis pisanorum illustribus" e l'ordinamento medievale di una città marinara. In: *ders.: Medioevo italiano*. Florenz <sup>2</sup>1928, S. 65-98

## VOLTO SANTO E CIVILTÀ' 1984

Lucca. Il Volto Santo e la civiltà medievale. Atti del convegno internazionale di studi, Lucca 21.-23.10.1982. Lucca 1984

## WAAS 1956

Adolf Waas: *Geschichte der Kreuzzüge*. 2 Bde., Freiburg 1956

## WARNKE 1979

Martin Warnke: *Bau und Šberbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*. Frankfurt a. M. 1979

## WEBSTER 1938

J. Carson Webster: *The labours of the Months*. Chicago 1938

## WEINBERGER 1960

Martin Weinberger: Nicola Pisano and the tradition of Tuscan pulpits. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 55 (1960), S. 129-146

## WENTZEL 1954

Hans Wentzel: Ein gotisches Kapitell in Troia. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 17 (1954), S. 185-188

## WERCKMEISTER 1987

Otto Karl Werckmeister: Cluny III and the pilgrimage to Santiago. In: *ARTISTES II* S. 135-142

## WERLAUFF 1821

E. Ch. Werlauff: *Summa Geographiae Medii Aevi ad mentem Islandorum, cui accedit itinerarium ad Romam et Terram Sanctam susceptum*. In: *Symbola ad Geographiam Medii Aevi ex monumentis islandicis, Hauniae* 1821

## WETTSTEIN 1960

Janine Wettstein: Sant'Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie. Genf 1960

## WETTSTEIN 1961

Janine Wettstein: Un Rauleau campanien du XI<sup>e</sup> siècle conservé au Musée San Matteo à Pise. In: *Scriptorium*, 15 (1961), S. 234-239

## WHITE 1988

John White: The bronze doors of Bonannus and the development of dramatic narrative. In: *Art History*, 9/2 (1988), S. 158-194

## WHITEHILL 1944

Walter Muir Whitehill: *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. Santiago de Compostela 1944

## WILLIAMS 1977

John Williams: *Generaciones Abrahae: Reconquest Iconography in León*. In: *Gesta*, 16/2 (1977), S. 3-14

## WILPERT 1929-32

Giuseppe Wilpert: *I sarcofagi cristiani antichi*. 5 Bde., Vatikanstadt 1929-32

## WITTKOWER 1938-39

Rudolf Wittkower: Eagle and serpent. A study in the migration of symbols. In: *Journal of the Warburg Institute*, 2 (1938-1939), S. 293-323

## YOUNG 1964-65

Bonnie Young: A saint on a holy-water font. In: *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 23 (1964-1965), S. 362-366

## YOUNG 1990

Bonnie Young: *A walk through the cloisters*. New York <sup>6</sup>1990

## ZACCAGNINI 1989

Gabriele Zaccagnini: *Vita Sancti Frediani, Contributi*

di storia e di agiografia lucchese medievale. Lucca 1989

ZAUNER 1915

Franz Paul Zauner: Die Kanzel Toskanas der romanischen Stilperiode. Borna-Leipzig 1915

ZDEKAUER 1901

Lodovico Zdekauer: I primi documenti del comune di Pistoia (1105-1148). In: *Bullettino Storico Pistoiese*, 3 (1901), S. 121-127.

ZECH 1935

Reinhard Zech: Meister Wilhelm von Innsbruck und die Pisaner Kanzel im Dome zu Cagliari. Bottrop 1935

ZUCCONI 1962

Alessandra Zucconi: La Basilica di San Frediano in Lucca. I santi, la storia, l'arte. Lucca 1962

ZUCHOLD 1984

Gerd-H. Zuchold: Byzanz in Berlin. Der Klosterhof im Schloßpark Glienicke. (= *Berliner Forum*, 4/84), Berlin 1984

ZÜRCHER BIBEL

Kirchenrat des Kantons Zürich (Hg.): Die Heilige Schrift des Alten und des Neuen Testaments. Zürich 1987

**Biblische und apokryphe Texte**

Nach ZÜRCHER BIBEL 1987:

|       |                                     |
|-------|-------------------------------------|
| 1 Kö  | Das erste Buch der Könige           |
| 1 Ko  | Der erste Brief an die Korinther    |
| 1 Mo  | Das erste Buch Mose, Genesis        |
| 1 Pe  | Der erste Brief des Petrus          |
| 1 Sam | Das erste Buch Samuel               |
| 2 Kö  | Das zweite Buch der Könige          |
| 2 Mo  | Das zweite Buch Mose, Exodus        |
| 2 Pe  | Der zweite Brief des Petrus         |
| 2 Sam | Das zweite Buch Samuel              |
| 2 Tim | Der zweite Brief an Timotheus       |
| 3 Mo  | Das dritte Buch Mose, Leviticus     |
| 4 Mo  | Das vierte Buch Mose, Numeri        |
| 5 Mo  | Das fünfte Buch Mose, Deuteronomium |
| Am    | Amos                                |
| Apg   | Die Apostelgeschichte               |
| Dan   | Daniel                              |
| Ez    | Ezechiel                            |
| Gal   | Der Brief an die Galater            |
| Hos   | Hosea                               |
| Jak   | Der Brief des Jakobus               |
| Jes   | Jesaja                              |
| Joh   | Das Evangelium nach Johannes        |
| Klag  | Die Klagelieder                     |
| Lk    | Das Evangelium nach Lukas           |
| Mk    | Das Evangelium nach Markus          |
| Mt    | Das Evangelium nach Matthäus        |
| Off   | Die Offenbarung des Johannes        |
| Ps    | Die Psalmen                         |
| Ri    | Das Buch der Richter                |
| Spr   | Die Sprüche                         |

Nach SCHNEEMELCHER 1987:

|         |                                    |
|---------|------------------------------------|
| NikEv   | Das Nikodemusevangelium            |
| HistJos | Historia Josephi Fabri             |
| NaMa    | De Nativitate Mariae               |
| PrJak   | Das Protevangelium des Jakobus     |
| PsMt    | Das Evangelium des Pseudo-Matthäus |