

### 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 Schachbrettdekoration 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 waagrechttem 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 Körperglieder nach außen kaum durchscheinen. Während Gruamons und Adeodatus eine organische Auffassung des Figurenaufbaus zu haben scheinen, zeigt Enrigus die Tendenz, die Körperpartien 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 Magiergeschichte 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; Iliarius, *Commentarius in Matthaum* 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 Hauptportaltürsturz 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 Türsturzkomposition 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 Profildosen 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 verknötete 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 - verknötet 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 Micheletto 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. KÜNSTLE 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 Evangelienlesepultragers 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; CCXXII 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 Kreisrankenfries. 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 Einzugstürstürze 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 Bartrachten 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 curruum, 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 tatsächliche 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 allegmeine 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 stadttinneren, 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.