

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

1. Skulptierte Schutzpatrone und beliebte Heilige

Die heutige Kirche von Sant'Iacopo in Altopascio ist das Ergebnis einer modernen Erweiterung von einem einschiffigen romanischen Bau¹. Dabei wurde der ursprüngliche Bau als Querhaus der neu errichteten Kirche umfunktioniert. Die einstige Fassade dient heute daher als äußerer Abschluß des westlichen Querarms. Sie wird an den Seiten durch zwei Pilaster und unten durch einen hohen Sockel eingerahmt und besteht bis über die Portallünette aus grauem Stein. Ihre obere Partie, schwarz-weiß gestreift, ist durch eine Rundbogengalerie und eine Säulenreihe besetzt, die das Giebelgesims trägt.

Verschiedene Skulpturen betonen die Architektur der Fassade². Das Portal besitzt eine geräumige Lünette, die mit konzentrischen Halbkreisen aus Rauten und Dreiecken und einer inkrustierten Darstellung von zwei Vierfüßlern mit verzweigtem Schwanz dekoriert ist. Die Archivolt besteht aus alternierenden schwarzen und weißen Keilen, gerahmt durch ein vegetables Motiv. An den Ansätzen der Archivolt befinden sich zwei Löwen. Einst hielten sie wahrscheinlich eine Beute zwischen den Vorderpfoten³. Zwei Löwen - einer über einem Drachen, der andere über einem Soldaten - dienen auch als oberer Abschluß der Fassadeneckpilaster.

In der oberen Giebelpartie konzentrieren sich die figürlichen Skulpturen der Fassade. Das Giebelgesims zeigt an seinen Enden einen Menschen, der im Begriff ist, eine Ranke zu schneiden, bzw. einen Drachen, aus dessen Mund ein vegetabler Stiel sprießt. Die Kapitelle darunter weisen sowohl Tierdarstellungen wie Widderköpfe und Greifvögel mit Beute in den Krallen als auch menschliche Gesichter in verschiedenen Variationen auf: mit und ohne Bart, mit offenem oder geschlossenem Mund. Bei den zwei Menschenköpfen auf dem zweiten Kapitell von links hält sich an einem Ohr eines Jünglings und eines bärtigen Mannes mit strengem Blick jeweils ein Vogel mit seinen Krallen und seinem Schnabel fest. Auf dem zweiten Kapitell von rechts kann die Individualisierung der Gesichter als ein beabsichtigter Hinweis auf die geographische Herkunft der dargestellten Menschen deuten. Der linke Kopf mit Adlernase, niedriger Stirn, tief liegenden Augen, hohem Bartansatz könnte als Sinnbild der arabischen Völker des Nahen und des Mittleren Ostens gemeint worden sein. Beim anderen Kopf, der an einem Ohr von einer Schlange gebissen wird, deuten das lockige Haar, die dicken Lippen, die flache Nase und die breiten Wangenknochen auf die schwarzafrikanische Herkunft dieses Mannes mit dem starren Blick und dem geöffneten Mund⁴.

¹ Vgl. Kat.-Nr. I: Standort- und Funktionsveränderungen.

Man vermutet Reste eines dritten Kirchenbaus - des ersten in chronologischer Reihenfolge - westlich vom Glockenturm (vgl. ALTOPASCIO 1982 S. 99; MORETTI 1992 S. 41 Anm. 59). Die zu einer Bestätigung dieser Hypothese notwendigen Grabungsarbeiten sind noch nicht durchgeführt worden.

² Vgl. Kat.-Nr. I a-j.

³ Die heutigen Kapitelle des Portals sind Ersatzstücke aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg (vgl. TIGLER 1990 S. 127).

⁴ Dieses Kapitell scheint eine Vorstufe zweier Kapitelle aus Troia zu sein. Eins von ihnen wurde in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts im Glockenturm der Kathedrale jener Stadt in Apulien gefunden, wo es als Baumaterial wiederverwendet worden war (vgl. OSTOIA 1964-65 S. 370); lange Zeit nicht beachtet, wurde es von Hans Wentzel neu entdeckt und veröffentlicht (vgl. WENTZEL 1954 *passim*). Das zweite Kapitell kam 1955 in die Sammlung von The Cloisters in New York (vgl. OSTOIA 1964-65 S. 368). Beide Kapitelle zeigen jeweils vier große Menschenköpfe anstelle der Eckvoluten. Einer der Köpfe stellt auf jedem Kapitell einen Mann mit gelocktem Haar, breiter, flacher Nase, hervortretenden Wangenknochen und dicken Lippen dar. Auf dem Kapitell in Troia trägt der Mann zusätzlich einen Bart. An den anderen Kapitellecken dieses Exemplars befinden sich außerdem zwei Frauenköpfe mit gewelltem Haar und der Kopf eines Mannes mit durchfurchtem Gesicht und Kapuze. Auf dem Kapitell in New York werden die übrigen Kapitellecken durch den Kopf einer Frau und denjenigen eines Mannes, beide mit rundlichem Gesicht, sowie vom Porträt eines älteren Mannes mit faltigem Gesicht und Turban besetzt. In dieser Gestalt ist ein Araber erkannt worden (vgl. OSTOIA 1964-65 S. 370). Beide Kapitelle werden in die zwanziger Jahre des 13. Jahrhunderts datiert (vgl. WENTZEL 1954 S. 186, 187). Für eine Betrachtung dieser Kapitelle im Zusammenhang mit den künstlerischen Darstellungen von Einwohnern Schwarzafrikas im Mittelalter vgl. L'IMAGE DU NOIR II, I S. 117.

Eine Versinnbildlichung verschiedener Ethnien ist auch bei den Atlanten des Bischofsthrons von San Nicola in Bari angenommen worden. Die Sitzplatte des Throns wird auf der Frontseite von drei Männern getragen. Der linke und der rechte sind durch ein Lententuch bekleidet und stützen den Sitz, der auf ihren Schultern lastet, mit ihren beiden Händen.

Den skulpturalen Höhepunkt der heutigen Fassade bildet die Figur eines Bärtigen in der Mitte des oberen Giebelbereichs. Er befindet sich - angesichts der verkürzten Oberschenkel wohl in sitzender Pose - in einer Nische aus Platten mit vegetabilen Motiven, ebenfalls von zwei Rankensäulen flankiert. Auszeichnende Merkmale dieser Figur sind die erhobene rechte Hand im Segensgestus, ein aufgeschlagenes Buch in der anderen Hand, der Nimbus und der starre Blick. In dieser Figur, welche sonst als *Salvator mundi* bezeichnet wurde⁵, hat die neuere Forschung eine Darstellung von Jakobus d. Ä. erkannt⁶. Für diese These sind Siegel des Hospitaliterordens von Altopascio⁷ - allerdings erst aus dem 13. Jahrhundert - herangezogen worden, in denen dieser Apostel mit einem Buch und mit erhobener Hand dargestellt worden ist.

Diese Identifizierungsmöglichkeit gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man eine Initiale des *Codex Calixtinus*⁸ mit der Plastik in Altopascio vergleicht, eine Gegenüberstellung, die in diesem Zusammenhang noch keine Berücksichtigung gefunden hat. Die Miniatur gibt Jakobus d. Ä. mit Buch in der Linken (jedoch nicht aufgeschlagen), segnender Rechter und Nimbus wieder. Sowohl dort als auch in Altopascio ist die Ähnlichkeit der Figur zu einem segnenden Christus sehr groß. Im Falle der Buchillumination wird die Identifizierung der Figur mit dem Apostel dadurch bestätigt, daß sie als Initiale seines Namens dient und keinen Kreuznimbus trägt⁹. Auch in Altopascio scheint der Nimbus kein Kreuz zu besitzen¹⁰, das Jakobuspatrozinium der Kirche legt außerdem eine Darstellung von Jakobus d. Ä. auf der Kirchenfassade nahe.

Drei weitere Monumentalskulpturen sind mit Sant'Iacopo in Altopascio in Verbindung zu bringen. Die erste ist ein Fragment, das heute im Kircheninneren aufbewahrt wird und aus derselben Werkstatt wie die Giebelfigur stammen könnte¹¹. Die bruchstückhafte Büste zeigt noch einen senkrecht erhobenen Arm, eine Hand, die einen Stock hält und einen Umhang über einem gegürteten Untergewand. Es könnte sich dabei um eine Darstellung des heiligen Christophorus handeln¹². Dafür sprechen der Stock, der erhobene Arm, der einst das Christuskind gehalten haben könnte, die großen Dimensionen der Figur¹³ und schließlich die Tatsache, daß dieser Heilige neben Jakobus d. Ä. und Egidius seit der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts als Schutzpatron des Hospitals von Altopascio¹⁴ erwähnt wird¹⁵.

Von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis nach dem Zweiten Weltkrieg sind auf der Fassade von Sant'Iacopo von Altopascio zwei Reliefplatten dokumentiert, die sich heute im Museo Nazionale Villa

Ihr Gesicht verzehrt sich bei diesem Kraftakt: Die Augen sind weit geöffnet, der breite Mund ist tief ausgehöhlt und erhält dadurch einen ähnlichen Ausdruck wie der rechte Kopf auf dem Kapitell von Altopascio. Der linke Mann trägt in Bari gewellte Haare, der rechte voluminöse Locken. Der mittlere Mann unterscheidet sich von den anderen beiden Gestalten durch sein knielanges Kleid, die spitzen Schuhe, die gerippte Kappe und den Stock. Diese Dreier-Gruppe hat André Grabar als Sklavenfiguren gedeutet, von denen der mittlere der Anführer sein könne und wahrscheinlich als Araber oder Türke gemeint sei, während die anderen zwei Männer Äthiopier im mittelalterlichen Sinne des Wortes (vgl. Abschnitt VII. 2. c) darstellten (vgl. GRABAR 1954 S. 12; für einen Kommentar zu Grabars Ausführungen vgl. auch L'IMAGE DU NOIR II,1 S. 113-114; HEARN 1981 S. 81-82; CLAUSBERG 1994 S. 478-479). Der Bischofsthron wird vor 1089 (vgl. LAVAGNINO 1936 S. 314; SCHETTINI 1967 S. 65 mit dem Jahr 1078 als *terminus post quem*; SCHÄFER-SCHUCHARDT 1987 I,1 S. 72) oder 1098 datiert (vgl. HEARN 1981 S. 81).

Zur arabischen Konnotation von menschlichen Figuren in der romanischen Plastik vgl. auch WILLIAMS 1977 S. 6-8 und GOSS 1990 S. 535-536 mit einer Erörterung der Figuren von Ismael und Hagar am südlichen Tympanon von San Isidoro in León.

⁵ Vgl. SALMI 1928-29 S. 84.

⁶ Vgl. TIGLER 1990 S. 129.

⁷ Zum Orden von Altopascio vgl. Abschnitt VI. 2. b.

⁸ Für die Edition des Manuskriptes vgl. WHITEHILL 1944 *passim*, für eine deutsche Übersetzung in Auszügen vgl. HERBERS 1986 S. 57-162, für eine spanische Übersetzung vgl. MORALEJO ALVAREZ U. A. 1951 *passim*.

⁹ Vgl. MORALEJO ALVAREZ 1984 S. 264.

¹⁰ Der Nimbus der Figur auf der Fassade von Altopascio ist rechts abgebrochen, oben und unten vom Kopf bzw. vom Hals der Figur bedeckt, links kann kein Balken festgestellt werden.

¹¹ Vgl. Kat.-Nr. 2.

¹² Zu dieser ikonographischen Deutung vgl. auch TIGLER 1990 S. 128.

¹³ Zu den Attributen des heiligen Christophorus vgl. PFLEIDERER 1920 S. 77, 157.

¹⁴ Zum Hospital vgl. Abschnitt VI. 2.

¹⁵ Zur dreifachen Widmung des Hospitals vgl. LAMI 1754 XVI S. 1346; KEHR 1908 III S. 470; GRAVINA 1942 S. 15; BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 38.

Guinigi in Lucca befinden¹⁶. Eine von ihnen zeigt in einer Nische den nimbierten Petrus auf einem Sitz mit Löwenköpfen. Von seiner linken Hand hängen zwei große Schlüssel an einem Band, seine Rechte ist erhoben. Auf der zweiten Platte befindet sich in einer ähnlicher Nische ein auf einem hohen Thron sitzender Heiliger mit Nimbus, welcher eine beschriftete Rolle vor sich hält. Der Text der Inschrift lautet: *IACO/BUS DE/I ET D(OMI)NI / N(OST)RI IH(ES)U / XR(IST)I SER/VUS*¹⁷. Bei diesen Worten handelt es sich um den Anfang des Jakobusbriefes¹⁸. Die Differenzierung zwischen Jakobus dem Herrenbruder (Sohn von Maria und Joseph, Bruder Jesu¹⁹ und angeblichem Verfasser des erwähnten Briefes²⁰), Jakobus d. J. (Sohn des Alphäus²¹) und Jakobus d. Ä. (Sohn des Zebedäus und älterem Bruder des Evangelisten Johannes²²) ist im Mittelalter nicht immer deutlich gewesen. Jakobus d. J. ist oft dem Herrenbruder gleichgesetzt worden²³; das Incipit des Briefes von Jakobus bildet auch den Anfang des ersten Kapitels des ersten Buches vom *Liber Sancti Iacobi* laut dem *Codex Calixtinus* in Santiago de Compostela²⁴, dessen Inhalt sich um Jakobus d. Ä. und seine Reliquien dreht. Im Fall der Platte aus Sant'Iacopo in Altopascio könnte das Kirchenpatrozinium eine Bestätigung für die Identifizierung der Jakobusfigur als Jakobus d. Ä. darstellen.

Die Platten mit Petrus und Jakobus sondern sich stilistisch von den Skulpturen von Sant'Iacopo und von der nordwestlichen toskanischen Produktion des 12. Jahrhunderts ab²⁵. Es ist unbekannt, unter welchen Umständen sie an die Fassade in Altopascio angebracht wurden. Vielleicht wurden sie von auswärtigen Bildhauern als Teile der Innenausstattung der Kirche geschaffen²⁶ und erst nachträglich an die Fassade versetzt. Es ist nicht auszuschließen, daß ihre dortige Anbringung als Ersetzung der Skulptur des heiligen Christophorus geschah. Die unbearbeitete hintere Partie dieses Figurenfragments weist auf einen Standort der Plastik an einer Wand hin.

Den Patrozinien des Hospitals (Jakobus d. Ä., Christophorus und Egidius)²⁷ entsprechend und den früheren Standort der Platten mit Petrus und Jakobus in der unteren Galerie der Fassade berücksichtigend, wäre es denkbar, daß diese Reliefs nicht nur die Plastik des heiligen Christophorus ersetzt haben, sondern - da zwei an der Zahl - auch den Platz einer verlorenen Darstellung des heiligen Egidius eingenommen haben könnten.

2. Das Hospital

a. Die Entstehung

Altopascio lag im 12. Jahrhundert an einer der wichtigsten Verkehrsarterien der italienischen Halbinsel, der *via francigena*²⁸, circa zwanzig Kilometer westlich von Lucca. Das Gebiet um Altopascio herum war durch unzählige kleine Flüsse und Bäche durchlaufen, die ab und an wegen natürlicher

¹⁶ Vgl. Kat.-Nr. 10 a, b..

¹⁷ Zu deutsch: Jakobus, Diener Gottes und unseres Herrn Jesus Christus.

¹⁸ Vgl. Jak 1,1.

¹⁹ Vgl. Mt 13,55; Mk 6,3; Gal 1,19.

²⁰ Vgl. LTHK V Sp. 862; TRE XVI S. 492; NCE VII S. 817.

²¹ Vgl. Mk 3,18.

²² Vgl. Mt 4,21.

²³ Vgl. LTHK V Sp. 834, 837; NCE VII S. 805.

²⁴ Vgl. GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 202 Anm. 216. Für die Edition des Manuskriptes vgl. WHITEHILL 1944 *passim*, für eine deutsche Übersetzung in Auszügen vgl. HERBERS 1986 S. 57-162, für eine spanische Übersetzung vgl. MORALES ALVAREZ U. A. 1951 *passim*.

²⁵ Vgl. Kat.-Nr.10: Zuschreibung und Datierung.

²⁶ Vgl. die Meinung von Emanuele Repetti, die Platten hätten sich ursprünglich an den Seiten des Altars befunden (vgl. REPETTI 1833 I S.76).

²⁷ Vgl. LAMI 1754 XVI S. 1346; KEHR 1908 III S. 470; GRAVINA 1942 S. 15; BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 38.

²⁸ Vgl. LERA 1993 S. 132; CENCI 1993 S. 29. Zu den schriftlichen Quellen über diese mittelalterliche Straße vgl. STOPANI 1985 S. 9-16; STOPANI 1988 VIA S. 43-70.

Stauungen und Bodenvertiefungen Seen bildeten²⁹. Ein Überrest dieser landschaftlichen Gegebenheiten stellt heute noch der *Padule* von Fucecchio dar, ein Sumpf nicht mehr als zehn Kilometer westlich von Altopascio entfernt.

In dieser feuchten Moorlandschaft befand sich auf einer leichten Erhebung das Hospital von Altopascio, in dessen Komplex sich auch die Kirche von Sant'Iacopo befand.

Eine offizielle Urkunde der Hospitalgründung existiert nicht. Sie könnte verlorengegangen sein, genauso wie auch möglich ist, daß das Hospital von einer kleinen unbedeutenden Struktur mit beschränkter Aufnahmefähigkeit und sehr wenig Personal sich nach und nach zu einer Institution gewandelt haben könnte, die mehrere Aufgaben verwaltete und durchführte, ohne daß aber eine offizielle Gründung zu einem bestimmten Zeitpunkt geschehen sei³⁰.

Inzwischen gilt als gesichert, daß das Hospital von Altopascio zum ersten Mal in einer Schenkung vom Jahre 1084 erwähnt worden ist³¹. Als falsch hat sich hingegen die ältere Annahme erwiesen, das Hospital sei bereits in einem Dokument vom Jahr 952 genannt worden³². Dort ist nur vom Toponymen *Teupascio* die Rede, was nicht voraussetzt, daß auch das Hospital damit gemeint war. Ähnliches kann auch über eine Schenkung aus dem Jahr 1056 gesagt werden, in der die zweifache Erwähnung eines Bachs namens *Teupascio* erfolgt, der als Grenze zwischen unterschiedlichen Grundstücken diene³³.

Mit der Gründungsurkunde, wenn es eine gegeben hat, sind auch die Namen der Gründer verlorengegangen. Einen einzigen diesbezüglichen Hinweis findet man in der Regel der Hospitaliter von Altopascio³⁴. Dort wird eine Gruppe von zwölf Menschen erwähnt, welche die Hospitalgründer gewesen sein könnten³⁵.

Man hat sich oft gefragt, welche übergeordnete Instanz die Hospitalentstehung begünstigt oder gar vorangetrieben haben mag. Aus der Beschreibung einer Reise des Dänen Nikulas von Munkathvera, Abt von Thingeynar, entlang der *via francigena* hat man aufgrund der Erwähnung eines *hospitium Matildis*³⁶ da, wo Altopascio lag, entnehmen wollen, daß Mathilde, die Markgräfin Tusciens, das Hospital gegründet habe³⁷. Dem wird entgegengehalten, daß die Markgräfin erst 1076 diesen Titel erhielt, als das Hospital womöglich schon gegründet war³⁸.

²⁹ Vgl. BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 13-16.

³⁰ Bezüglich des Zeitpunktes der Hospitalentstehung sind in der Geschichtsschreibung unterschiedliche Meinungen geäußert worden: Ende des 10. Jahrhunderts (vgl. BIAGIOTTI 1942 S. 256), Anfang des 11. Jahrhunderts (vgl. ANZILLOTTI 1846 S. 64), Mitte des 11. Jahrhunderts (vgl. MUCIACCIA 1897 S. 37; BERTELLI 1964 S. 3; LAZZARINI 1974 II S. 408; MORETTI 1992 S. 33), letztes Drittel des 11. Jahrhunderts (vgl. ANDREUCCI/LERA 1970 S. 10, 73; SPICCIANI 1992 S. 151), um 1080 (vgl. SCHMUGGE 1984 S. 17 in Anlehnung an SCHNEIDER 1914 S. 39, 56-57, 70).

³¹ Vgl. Archivio di Stato Lucca, Diplomatico, Altopascio, 1084 agosto 2. Zu der Aufnahme dieses Datums in die Forschungsliteratur und in die lokale Historiographie vgl. MUCIACCIA 1897 S. 36; STIAVELLI 1903 S. 9; LORENZI 1904 S. 47; GUERRA/GUIDI 1924 S. 171; BERTELLI 1932 S. 62-63; COTURRI 1955 S. 7; COTURRI 1960 S. 713; ANDREUCCI 1965 CAVALIERI S. 47; BERTELLI 1965 S. 39; LERA 1968 S. 175; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 10; SCHNEIDER 1974 S. 406; MORETTI 1992 S. 32; SPICCIANI 1992 S. 150. Dadurch wurde die These überholt, das Hospital sei 1087 zum ersten Mal erwähnt worden (Archivio di Stato Lucca, Diplomatico, Altopascio, 1087 marzo 12) (vgl. BIAGIOTTI 1942 S. 252-253).

³² Vgl. Archivio di Stato Lucca, Diplomatico, Altopascio, 952 maggio 7; ANSALDI 1879 II S. 268.

³³ Vgl. Archivio Arcivescovile Lucca, Signatur 0-145; BERTELLI 1932 S. 61-62, BERTELLI 1964 S. 4.

Unüberprüfbar, weil ohne Quellenangabe, ist die Behauptung Giovanni Lamis, die erste ihm bekannte Erwähnung des Hospitals stamme aus dem Jahre 1061 oder um 1073 (vgl. LAMI 1754 XVI S. 1356).

³⁴ Vgl. Abschnitt VI. 2. b.

³⁵ Die gemeinten Worte sind: "*la qual Casa sia quella dello spitale / la quale incominciò lo choro duodenale.*" (vgl. REGHOLA S. 88); zu deutsch: ... dieses Haus soll dasjenige des Hospitals sein, welches von einem zwölfer Chor begonnen wurde.

Es wäre zu fragen, ob mit dieser zwölfer Gruppe nicht das Gremium der zwölf Ordensbrüder gemeint ist, das nach der Regel den Magister, das Hospitaloberhaupt, wählte (vgl. REGHOLA S. 85).

In einem Empfehlungsbrief des Rats der älteren von Lucca aus dem Jahre 1449 an den Hospitalmagister von Altopascio, Giovanni Capponi, werden die Gründer des Hospitals als Luccheser bezeichnet (vgl. Archivio di Stato Lucca, Anziani al tempo della libertà, R. 532 Nr. 31 II f. 75, publiziert in REGESTI ASL IV S. 211, Nr. 1208). Vgl. dazu auch MUCIACCIA 1897 S. 38-39; STIAVELLI 1903 S. 9; BERTELLI 1964 S. 9; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 12, 78; COTURRI 1984 S. 335.

³⁶ Die Reisebeschreibung des Nikulas von Munkathvera ist nachzulesen bei WERLAUFF 1821 S. 19-21; für die erwähnte Textstelle vgl. MANGOUN 1944 S. 350; ANDREUCCI 1971 S. 81-16.

³⁷ Zu dieser These vgl. ANDREUCCI/LERA 1970 S. 79-80.

³⁸ Vgl. MUCIACCIA 1897 S. 40; STIAVELLI 1903 S. 10; LORENZI 1904 S. 45; BERTELLI 1932 S. 64; BERTELLI 1964 S. 9; COTURRI 1984 S. 334; BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 33-34.

Andere Autoren möchten in Johannes II., Bischof von Lucca von 1023 bis 1056, die auslösende Kraft für die Hospitalentstehung sehen. Aus reformatorischen Ansichten, die sich auch in der Durchsetzung von klerikalen Gemeinschaften vielerorts in seiner Diözese äußerten, habe er sich auch für die Schaffung des Hospitaliterordens in Altopascio eingesetzt, dem das Hospital unterlag³⁹.

b. Der Hospitaliterorden

Wesentliche Bestandteile des Hospitals von Altopascio waren eine Organisation von Menschen mit verschiedenen Aufgaben sowie räumliche Strukturen, in denen diese Tätigkeiten geleistet wurden. An der Spitze der personellen Organisation stand ein sogenannter *magister*. Dieser Titel ist bereits aus der älteren Geschichte des Hospitals im ausgehenden 11. Jahrhundert überliefert⁴⁰.

Im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts begann das Hospital von Altopascio seine Kontrolle über andere, kleinere Hospitäler in seiner Umgebung auszuüben⁴¹. Die Erweiterung des Einflusses des Hospitals über andere Häuser, die Einbeziehung weiterer Personen in die Organisationsstrukturen sowie der daraus entstehende Wunsch, die Leitung des Magisters über das gesamte Personal durch eine Festlegung der einzelnen Aufgaben und Pflichten einfacher zu machen, führten zur Annahme einer Regel im Sinne eines kirchlichen Ordens. Bereits 1160 erwähnt Papst Clemens III. in einer Bulle die *regularem vitam*, die die Hospitaliter führen sollten⁴². Aus dem Jahre 1239 ist eine schriftliche Fassung der Regel überliefert⁴³. Diese wurde vom Hospitaliter Gallicus verfaßt und von Papst Gregor IX. gewährt⁴⁴. Sie lehnte sich stark an die Regel der Johanneshospitaliter von Jerusalem an⁴⁵. Wahrscheinlich stellt die Regel von 1239 die schriftliche Fixierung dessen dar, was bereits zu den Gebräuchen des Hospitals gehörte.

Die Regel beschrieb sehr ausführlich einzelne Bereiche des Hospitallebens. Der Zutritt neuer Adepten war in seinen Einzelheiten verordnet und mit bestimmten Zeremonien verbunden⁴⁶, so auch die Zusammenkunft des Kapitels⁴⁷ und das Wahlverfahren im Todesfall des Magisters⁴⁸. Die Festlegung der Mahlzeiten, zweimal am Tag und in absoluter Stille eingenommen⁴⁹, der Fastenzeit⁵⁰, der Festtage und der entsprechenden Gottesdienste⁵¹ bis hin zur detaillierten Strafverordnung⁵² bei Verstößen gegen die drei Gelübde des Ordens, Keuschheit, Gehorsamkeit und Ehrfurcht⁵³, dienten zur Gewährleistung einer reibungsarmen Abwicklung der Tätigkeiten des Hospitals. Im Mittelpunkt dieser stand die medizinische Versorgung der Kranken, welche durch vier Ärzte und zwei Chirurgen geleistet

³⁹ Vgl. COTURRI 1984 S. 337-338; BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 36-38.

⁴⁰ Für eine Auflistung der Magister von Altopascio von den Anfängen bis zur Abschaffung des Hospitals im Jahre 1587 vgl. MUCIACCIA 1898 S. 218-220; MUCIACCIA 1899 S. 373; STIAVELLI 1903 S. 17; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 29-35; BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 83-128 mit Dokumentenangaben und entsprechendem Kommentar. Für eine Beschreibung des Amtes des Magisters vgl. auch LORENZI 1904 S. 75-76; BERTELLI 1932 S. 65-66; BERTELLI 1964 S. 10-11.

⁴¹ Für eine ausführliche Analyse der Dokumente bezüglich der Hospitäler unter der Kontrolle desjenigen von Altopascio vgl. MALVOLTI/MORELLI 1992 S. 76-86 und insbesondere S. 81-84 für die Einverleibungen des Hospitals von Fucecchio und von Pozzo in den siebziger Jahren des 12. Jahrhunderts.

⁴² Die Bulle ist veröffentlicht bei LAMI 1737 IV S. 1287.

⁴³ Im Fondo Altopascio des Archivio di Stato Lucca werden sowohl die lateinische Fassung der Regel (Kodex Nr. 2) als auch eine zeitgleiche Übersetzung ins Altitalienische (Kodex Nr. 3) aufbewahrt. Eine sorgfältige Veröffentlichung des Kodex Nr. 3 hat Annamaria Santangelo im Jahr 1988 herausgegeben (vgl. REGHOLA). Zur Ordensregel von Altopascio vgl. auch LORENZI 1904 S. 82-85; ANDREUCCI 1965 CAVALIERI S. 51, 54 Anm. 13; BERTELLI 1965 S. 45; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 52-56; BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 39-48.

⁴⁴ Vgl. REGHOLA S. 71.

⁴⁵ Vgl. LORENZI 1904 S. 64-65; CENCETTI 1994 S. 97.

⁴⁶ Vgl. REGHOLA S. 79-80.

⁴⁷ Vgl. REGHOLA S. 84.

⁴⁸ Vgl. REGHOLA S. 85.

⁴⁹ Vgl. REGHOLA S. 73.

⁵⁰ Vgl. REGHOLA S. 75.

⁵¹ Vgl. REGHOLA S. 75.

⁵² Vgl. REGHOLA S. 73-74, 80-83.

⁵³ Vgl. REGHOLA S. 71.

wurde⁵⁴. Die Regel schrieb diesbezüglich vor, wie die Kranken untergebracht und gepflegt werden sollten⁵⁵. Auch Pilger gehörten zu den gewöhnlichen Gästen des Hospitals. Im Falle ihres Todes verordnete die Regel ein genaues Bestattungsverfahren⁵⁶.

Neben diesem Tätigkeitsbereich der Dienstleistungen an bedürftige Reisende, sei es, weil sie krank waren oder eine Unterkunft suchten, waren die Hospitaliter von Altopascio auch für den Bau und die Wartung von Brücken und Straßen zuständig⁵⁷. Infolge des Zusammenbruchs der Brücke über dem Arno in der Nähe von Fucecchio in den fünfziger Jahren des 12. Jahrhunderts beauftragte Papst Adrian IV. die Hospitaliter von Altopascio mit deren Wiederaufbau⁵⁸. Diese Brücke gehörte zum Verlauf der *via francigena*, auf der sich auch das Hospital befand.

Die Hospitaliter zeichneten sich als ein Orden aus, der die Gründe seiner Existenz in der Verbesserung der Reisemöglichkeiten fand. Die Lage des Hospitals an der erwähnten Straße, in einer aufgrund der Sümpfe beschwerlichen Gegend, unterstreicht die Merkmale dieser Einrichtung als Anlaufstation für Reisende auf der Suche nach ärztlicher Versorgung, Rast und Verpflegung.

Die Angehörigen des Ordens teilten sich in die Gruppe der Kleriker und in diejenige mit laikalem Status⁵⁹. Mit letzteren waren die *servientes* gemeint, deren Pflichten und Strafen ebenfalls von der Regel sehr genau beschrieben wurden⁶⁰. Unter der Gruppe der Kleriker ragten die Persönlichkeiten des Priesters, des Diakons und des Subdiakons hervor⁶¹. Für die Adligen, die dem Orden angehörten, bestand die Möglichkeit, nach Rücksprache mit dem Magister und dem Kapitel des Hospitals Ritter zu werden⁶². Alle Ordensangehörigen trugen auf Hüten und Mänteln das Zeichen eines Taus⁶³.

c. Die wirtschaftliche Kraft des Hospitals

Die architektonischen Strukturen, die sich heute auf einem großen Areal um die Kirche von Sant'Iacopo befinden und einst wahrscheinlich das Hospital bildeten, weisen eine große Heterogenität bezüglich Baumaterialien und -formen auf. Die Aufteilung des Geländes in gebaute und freie Flächen besitzt keine Symmetrieachse, die Gebäude und die zwischen ihnen entstandenen Plätze sind in den meisten Fällen nicht rechtwinklig. Diese Eigenschaften deuten darauf hin, daß die heutige Anlage, in der man das damalige Hospital vermutet, das Ergebnis eines Bauprozesses ist, der sich in verschiedenen Etap-

⁵⁴ Vgl. REGHOLA S. 77.

⁵⁵ Vgl. REGHOLA S. 77-78.

⁵⁶ Vgl. REGHOLA S. 76.

⁵⁷ Vgl. BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 68-70 und MALVOLTI/MORELLI 1992 S. 74-76 mit einem Überblick über die vom Hospital von Altopascio kontrollierten Brücken und Straßen.

⁵⁸ Vgl. MALVOLTI/MORELLI 1992 S. 98. Für eine ausführliche Beschreibung des Wiederaufbaus der Brücke über den Arno bei Fucecchio durch die Hospitaliter von Altopascio vgl. BERTELLI 1932 S. 68-69; MALVOLTI/MORELLI 1992 S. 95-103.

⁵⁹ Vgl. REGHOLA S. 71.

⁶⁰ Vgl. REGHOLA S. 82.

⁶¹ Vgl. REGHOLA S. 71.

⁶² Vgl. REGHOLA S. 87.

Die Präsenz von Rittern unter den Hospitalitern hat oft dazu geführt, daß der gesamte Orden von Altopascio als ein Ritterorden bezeichnet wurde (vgl. MUCIACCIA 1897 *passim*; MUCIACCIA 1898 *passim*; MUCIACCIA 1899 *passim*; STIAVELLI 1903 *passim*; BIAGIOTTI 1942 *passim*; BERTELLI 1964 *passim*; ANDREUCCI 1965 CAVALIERI *passim*; BERTELLI 1965 *passim*; COL. 1965 *passim*; LERA 1965 *passim*; GIUSTINIANI 1992 *passim*). Dem Text der Regel entnimmt man jedoch, daß der Ritterstatus der Ordensangehörigen eher eine Ausnahme darstellte und daß man ihn nur unter besonderen Voraussetzungen erhalten konnte: Den Anwärtern sollte der Rittertitel schon vor Eintritt in den Orden versprochen worden sein; der Magister und das Hospitalkapitel sollten ferner der Titelverleihung zustimmen (vgl. REGHOLA S. 87). Für eine ähnliche Schlußfolgerung vgl. LOTTI 1981 S. 94-102.

⁶³ Vgl. REGHOLA S. 74.

Das Tau-Zeichen der Hospitaliter von Altopascio hat man unterschiedlich interpretieren wollen. Die älteste Deutung ist diejenige eines besonders geformten Hammers für den Bau von Brücken und Straßen (vgl. LAMI 1737 IV S. 1348-1350). Neuere Autoren erklären das Tau-Zeichen als eine Mischung zwischen einem Arbeitsinstrument und einem Kreuz (vgl. ANDREUCCI/LERA 1970 S. 18). In diesem Zusammenhang ist auch auf eine Bulle von Papst Innocenz III. vom Jahre 1198 hingewiesen worden, in der dieser Papst neben der Bestätigung der Besitztümer des Hospitals den Hospitalitern, die auf Reisen immer ein Kreuz mit sich trugen, gestattete, das Kreuz bequemer zu tragen, womit wahrscheinlich das Tragen eines Tau-Zeichens auf ihrer Kleidung gemeint war (vgl. BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 50). Zum Tau-Zeichen vgl. ferner LTHK IX Sp. 1306-1307.

pen mit immer neuen Anbauten abgespielt hat⁶⁴. Man muß dabei auch mit modernen Umbaumaßnahmen der ursprünglichen Bausubstanz rechnen, da die meisten Gebäude inzwischen als Wohnhäuser dienen.

Sicherlich hing die Bautätigkeit am Hospital auch von der finanziellen Lage dieser Institution ab. Die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts stellt in dieser Hinsicht einen günstigen Zeitraum dar, da die Grundstücksschenkungen, die seit der ersten Erwähnung des Hospitals immer wieder erfolgten, eine Konzentration unter Magister Guido erfuhren⁶⁵, dessen Amt von 1152-1160 dokumentiert ist⁶⁶. Diese Schenkungen waren aber nicht die einzige Quelle für die Ansammlung großer Besitztümer und für die gesteigerte wirtschaftliche Kraft des Hospitals. Die Hospitaliter betrieben auch eine gezielte Ankaufstrategie von Grundstücken⁶⁷. Aus den Jahren zwischen 1120 und 1187 sind vierzig Kaufverträge überliefert, die alle von den Hospitalitern bar ausgeglichen wurden⁶⁸. Diese finanzielle Liquidität, die Anhäufung von Grundstücken sowie die Kontrolle über andere Hospitale⁶⁹ läßt auf eine blühende wirtschaftliche Lage von Altopascio in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts schließen⁷⁰. Sie ist ferner durch drei päpstliche Bullen bestätigt, mit denen die Päpste Anastasius II. (1154), Alexander III. (1169) und Innocenz III. (1198) dem Hospital die bis dahin erlangten Besitztümer zusprachen und nach dem kirchlichen Recht anerkannten⁷¹. Diese günstige ökonomische Situation, die sicherlich auch durch den durchziehenden Pilgerverkehr unterstützt wurde⁷², könnte der Auslöser für eine der Erweiterungen des Hospitals einschließlich des Baus der Kirche gewesen sein. Im Jahre 1180 teilte Guglielmus, Bischof von Lucca, dem Hospital von Altopascio die Steuern von fünf Pfarrkirchen in der Umgebung zu⁷³. Diese Maßnahme wird auch als eine finanzielle Unterstützung des begonnenen Kirchenbaus angesehen⁷⁴.

3. Skulpturen als Sinnbild von Wallfahrtszielen

Die Kirche von Sant'Iacopo in Altopascio bildete einen untrennbaren Bestandteil des Hospitals, dem sie angeschlossen war. Der Orden, der im Hospital tätig war, sah sich zu Diensten von Reisenden und Pilgern geschaffen, eine Bestimmung, die mit der Lage von Altopascio an der *via francigena* zusammenhing. Diese Straße bedeutete für die italienische Halbinsel die Verbindung zu den *perigraciones maiores*.

Schon in der Langobardenzeit wurde die *via francigena* als direkter Weg zwischen den jenseits der Alpen liegenden Ländern mit der Stadt der Gräber von Petrus und Paulus benutzt. Man verfügt über Reiseberichte von Wallfahrern aus dem 10. Jahrhundert, die aus Nordeuropa kamen und entlang dieser Straße Rom erreichten⁷⁵. In ihrer Eigenschaft als von Norden nach Süden führender Weg bot sich die *via francigena* auch jenen mittel- und nordeuropäischen Pilgern an, deren Ziel Jerusalem war. Sie führte sie bis nach Rom, von wo sie mittels Straßen aus der altrömischen Zeit zu den Adria-Häfen in

⁶⁴ Zu den verschiedenen Funktionen der Hospitalgebäude vgl. LERA 1964 *DOMUS passim*; LERA 1969 *PEREGRINARIO passim*.

⁶⁵ Zu den Schenkungen an das Hospital von Altopascio vgl. auch SCHNEIDER 1974 S. 406-407.

⁶⁶ Vgl. BIAGIOTTI/COTURRI 1991 S. 85-88.

⁶⁷ Vgl. MALVOLTI/MORELLI 1992 S. 86-95, insbesondere S. 88; SPICCIANI 1992 *passim*, insbesondere S. 155, 169.

⁶⁸ Vgl. SPICCIANI 1992 S. 155.

⁶⁹ Vgl. MALVOLTI/MORELLI 1992 S. 76-86.

⁷⁰ Das Hospital von Altopascio betätigte sich auch in der Vergabe von Krediten, so mindestens nach der Interpretation von einem Dokument aus dem Jahr 1159 (Archivio di Stato Lucca, Diplomatico, Altopascio, 1159 gennaio 1) laut TIRELLI 1982 S. 201.

⁷¹ Vgl. KEHR 1908 III S. 471-472; SPICCIANI 1992 S. 149-154.

⁷² Zu den wirtschaftlichen Implikationen der Wallfahrt vgl. HERBERS 1984 S. 181-192.

⁷³ Vgl. Archivio Arivescovile Lucca, ++13. Für einen Kommentar zu diesem Dokument vgl. SPICCIANI 1992 S. 153-154.

⁷⁴ Vgl. NELLI 1992 S. 145.

⁷⁵ Am ausführlichsten ist der Reisebericht von Sigeric, Erzbischof von Canterbury, aus den Jahren 990-994. Das Manuskript ist im British Museum in London aufbewahrt, seine erste Transkription ist bei STUBBS 1874 LVIII Kap. 7 S. 391-395 erschienen.

Apulien kamen⁷⁶. Den gleichen Weg dürften auch die Soldaten aus der Normandie genommen haben, die am ersten Kreuzzug beteiligt waren⁷⁷. Für die italienischen Pilger bedeutete die *via francigena* die optimalste Anbindung an den *camino* nach Santiago de Compostela, denn jenseits des Alpenpasses von Mont Cenis - wohin die *via francigena* führte - konnte man dann Anschluß an die *via tolosana* finden⁷⁸. Der bereits erwähnte Nikulas von Munkathvera schrieb in seinem Reisebericht von 1154, daß Luni, eine Ortschaft auf der *via francigena* an der heutigen Grenze zwischen der Toskana und Ligurien, mit den Straßen aus Spanien und Santiago de Compostela verbunden war⁷⁹.

Die Wahl von Jakobus d. Ä., Christophorus und Egidius als Schutzheiligen des Hospitals spiegelte die Rolle dieser Einrichtung als Stützpunkt für diejenigen wider, die sich auf der *via francigena* unterwegs fanden. Jakobus d. Ä., der die ideelle Verbindung nach Santiago de Compostela darstellte, stand den Hospitalitern von Altopascio durch die Reliquie dieses Heiligen in Pistoia⁸⁰ auch aus der Perspektive einer lokalen Verehrung sehr nah. Künstlerisch fühlte sich Altopascio ebenfalls Pistoia verbunden. Das bezeugt die erratische Reliefplatte mit der Verkündigung an Zacharias⁸¹, einst wahrscheinlich Teil einer Kanzel in Sant'Iacopo und stilistisch den Kapitellen von Meister Enrigus am Hauptportal von Sant'Andrea in Pistoia⁸² so verwandt, daß man in Altopascio ein Mitglied der Werkstatt jenes Pistoieser Künstlers vermuten könnte.

Christophorus, als Heiliger, der sich am Ufer eines Flusses mit der Aufgabe niedergelassen hatte, die Reisenden über den Wasserstrom zu befördern⁸³, können die Hospitaliter von Altopascio als Versinnbildlichung ihrer Bau- und Wartungstätigkeit an Brücken angesehen haben. Ähnliches kann vom heiligen Egidius gesagt werden, der in der Nähe von Nîmes (dem späteren Wallfahrtsort Saint-Gilles-du-Gard) ein Kloster gründete, wo eine Gruppe Benediktiner sich ansiedelte und sich mit der Bebauung der Ländereien des Klosters, der Eindämmung von Flüssen sowie dem Bau von Straßen beschäftigte⁸⁴. Den heiligen Egidius rief man im Mittelalter außerdem zu Hilfe, um von hohem Fieber befreit zu werden⁸⁵. Damit war auch den Kranken des Hospitals ein Schutzheiliger gegeben.

Die Skulpturen der Kirche standen im Einklang mit den Patrozinien des Hospitals und gaben in bildlicher Form die inhaltliche Vernetzung wieder, in der sich das Hospital befand. Jakobus d. Ä. erhielt auf der Fassade die höchste Stelle, Christophorus wurde ebenfalls eine monumentale Plastik gewidmet. Die heute erratischen Platten mit Jakobus und Petrus griffen einerseits noch einmal die Verbindung zu Santiago de Compostela auf und verwiesen zum anderen nach Rom. Die Pilger, die in Altopascio Rast machten, fanden somit in diesen Skulpturen eine bildliche Darstellung der Fäden wieder, die in Altopascio zusammenkamen.

Der breite Horizont an menschlichen Erfahrungen, auf den das Hospital von Altopascio wegen seiner Lage auf einer der wichtigsten Straßen des Mittelalters zurückgreifen konnte, zeigt sich nicht zu-

⁷⁶ Vgl. STOPANI 1991 S. 24-27.

⁷⁷ Einige Autoren nehmen an, daß Kreuzfahrer das Hospital von Altopascio als Unterbringungsort besuchten (vgl. BERTELLI 1932 S. 67-68; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 11; BERTELLI 1992 S. 9, der auch eine Beteiligung der Hospitalritter von Altopascio an den Kreuzzügen vermutet).

⁷⁸ Vgl. CAUCCI VON SAUCKEN 1989 S. 61; STOPANI 1991 S. 33. Zum Verlauf der *via tolosana* vgl. BOTTINEAU 1964 S. 71-78.

Die italienische Beteiligung an den ersten Reliquienverehrungen in Santiago wird dadurch bestätigt, daß vier der zweiundzwanzig Wunder, die im zweiten Buch des *Codex Calixtinus* beschrieben wurden, italienische Pilger betrafen (vgl. CAUCCI VON SAUCKEN 1989 S. 59; CAUCCI VON SAUCKEN 1990 S. 119).

Im 13. und 14. Jahrhundert werden die Hospitaliter von Altopascio im Rahmen der Erweiterung ihres Ordens eigene Häuser auf der spanischen Strecke des *camino* gründen (vgl. ANDREUCCI 1965 CAMMINO S. 56-57; STOPANI 1988 VIA S. 78 Anm. 22; CAUCCI VON SAUCKEN 1992 S. 25-30).

⁷⁹ Vgl. MANGOUN 1944 S. 350; ANDREUCCI 1971 S. 81 Anm. 16.

⁸⁰ Vgl. Abschnitt III. 2. c.

⁸¹ Vgl. Kat.-Nr. 11.

⁸² Vgl. Kat.-Nr. 27 b, c.

⁸³ Vgl. BERTELLI 1932 S. 67; Bs IV Sp. 353.

⁸⁴ Vgl. BERTELLI 1932 S. 67.

⁸⁵ Vgl. Bs IV Sp. 958.

letzt im Kapitell mit dem Abbild des Arabers und des Schwarzafrikaners. Es beweist, daß auch in Altopascio eine skulpturale Auseinandersetzung mit der Thematik der Andersgläubigen stattfand⁸⁶.

⁸⁶ Die Erörterung dieses Themenbereichs in bezug auf den gesamten Skulpturenkorpus der Arbeit findet sich im Abschnitt VII. 3.

VII. Das Bild der Fremden in den Löwenplastiken

1. Die Löwen des Guten und des Bösen

Die toskanischen Kirchenfassaden und Kanzeln des 12. Jahrhunderts haben als häufige Begleiter Löwen, die in der Regel eine Beute zwischen den vorderen Pfoten halten. An den Fassaden befinden sich diese Plastiken über dem Türsturz oder den Säulen des Hauptportals und zeigen sich entweder von der Seite oder frontal. Auch an den Kanten der Fassaden an den Stellen, wo die Schräge des Giebels anfängt, oder in der Höhe, in der die Kolossalordnung endet, wurden Löwen angebracht. Bei den Kanzeln dienen diese Skulpturen als Basis für die Säulen, die den Kanzelkasten stützen.

Der Löwe, der den Bewohnern Europas im Mittelalter in der Natur nicht bekannt war, erhielt gerade dadurch eine sehr starke symbolische Kraft. Da man ihn nicht mit seinen realen Eigenschaften persönlich kannte, verband man mit ihm um so einfacher phantastische Vorstellungen.

In der Bibel wird der Löwe circa 150 Male erwähnt⁸⁷, und die Zusammenhänge, in denen er erscheint, sind sehr unterschiedlich⁸⁸. In einigen dieser Bibelpassagen ist die Stärke des Löwen betont⁸⁹, die sich in seinem Brüllen⁹⁰ sowie darin äußert, daß er seine Beute reißt⁹¹. Er fällt auch Menschen an und tötet sie⁹². Die Stärke des Löwen zeigt also Entschlossenheit, aber auch Brutalität und Heimtücke, daher auch die biblische Gleichsetzung dieses Tiers sowohl mit dem Teufel⁹³ als auch mit Gott und Christus⁹⁴. Wie Gott, der richtet und rächt, die Knochen eines Menschen wie ein Löwe zermahlen kann, so kann auch Gott den Menschen aus dem Rachen des dämonischen Löwen retten⁹⁵.

Der Physiologus schreibt dem Löwen drei Naturen zu, die Parallelen zu Christus bilden. In seiner ersten Eigenschaft ähnelt der Löwe, der seine Spuren mit dem Schweif verwischt, Christus, der auf der Erde seine Gottheit versteckte. Zum zweiten schläft der Löwe mit offenen Augen und versinnbildlicht damit den Tod Christi, dessen Leiblichkeit am Kreuz schlief, während seine Göttlichkeit wachte. Er erweckt schließlich drei Tage nach ihrer Geburt seine totgeborenen Jungen, in dem er sie anbläst, so wie Christus drei Tage nach der Kreuzigung auferstand⁹⁶.

Angesichts der Zweideutigkeit des Löwen ist richtig darauf hingewiesen worden⁹⁷, daß man die Löwenplastiken mit Beute in keine enge Deutung hineinzwingen sollte, wenn sie sich nicht durch formale Gegebenheiten deutlich interpretieren lassen. Es ist der Zusammenhang von Löwe und Opfer, der Hinweise über ihre Bedeutung geben soll⁹⁸. In den Fällen, in denen der Kontext mit den heutigen Erkenntnissen nicht erklärbar ist, bleibt die innerste Absicht der Plastiken unbekannt.

⁸⁷ Vgl. LTHK VI Sp. 1161-1162.

⁸⁸ Vgl. dazu auch OHLY 1977 S. 9-10. Zur Mehrdeutigkeit der mittelalterlichen Tierdarstellungen vgl. BLANKENBURG 1943 S. 73-74.

⁸⁹ Vgl. Ri 14,18 und Spr 30,29-30.

⁹⁰ Vgl. Ps 22,14 und Jes 5,29.

⁹¹ Vgl. 1 Sam 17,34.

⁹² Vgl. 1 Kö 13,24; 20,36; Ps 7,3; Ez 19,3.

⁹³ Vgl. 1 Pe 5,8.

⁹⁴ Vgl. Jes 31,4, 38,13; Hos 5,14, 13,7. Vgl. auch 1 Mo 49,9, wo der Stamm Juda, dem Jesus angehörte, als junger Löwe charakterisiert wird, und Off 5,5, wo Christus als der Löwe von Juda bezeichnet wird.

⁹⁵ Vgl. Jes 38,13 bzw. 2 Tim 4,17; Ps 22,22.

⁹⁶ Vgl. PHYSIOLOGUS S. 3-4 und auch ROSENBERG 1967 S. 178; LCI III Sp. 112.

Es ist bereits behauptet worden, daß der Glaube, der Löwe schlief mit offenen Augen, zu der Verwendung von Löwen aus Stein als Dekoration von Kirchenportalen geführt habe, weil man die Löwen für geeignete Kirchenwächter gehalten haben soll (vgl. EVANS 1896 S. 86-87). Was man mit großer Sicherheit behaupten kann, ist, daß der Löwe als Symbol des Guten, aber auch mit apotropäischer Funktion als Versinnbildlichung des Bösen an den Kirchenfassaden eine schützende Rolle für Kirche und Kirchenbesucher spielte. Zur Rolle des Löwen als Vernichtungsinstanz seiner Beute vgl. GRABAR 1954 S. 13.

Zu der Löwensymbolik vgl. auch RECA II S. 343, 857; EVANS 1896 S. 82-92; MOLSDORF 1926 S. 130; BERNHEIMER 1931 S. 109-111; DEONNA 1950 *passim*; SAUSER 1950 S. 84; LTHK VI Sp. 1161-1162; SCHADE 1962 S. 45-47; BALTL 1963 S. 210-212; ROSENBERG 1967 S. 176-178; GÖTZ 1971 S. 400-401; HEINZ-MOHR 1971 S. 191-192; LCI III Sp. 112-116; COOPER 1978 S. 99; LURKER 1985 S. 411; CHIPELLINI NARI 1989 S. 106-107.

⁹⁷ Vgl. TORI 1987-88 S. 23-24.

2. Die Löwenopfer

a. Die Tiere

Die Kanzel- und Fassadenlöwen des 12. Jahrhunderts in der nordwestlichen Toskana zeigen sich in unterschiedlichen Kombinationen mit Tieren oder Menschen, die unter ihnen liegen. Aus der Gruppe der Tiere ist der Drache das Wesen, das sich am häufigsten unter einem Löwen befindet. Von den einunddreißig Löwenplastiken, die hier analysiert wurden⁹⁹, bestehen zwölf aus der Zusammensetzung von einem Löwen mit einem anderen Tier. Dieses ist in sechs Fällen ein Drache¹⁰⁰.

Diese letztgenannten Plastiken sind nach demselben kampfbetonten Schema entwickelt worden: Der Löwe kauert über dem Drachen, fletscht die Zähne und hält die Beute mit seinen Vordertatzen fest¹⁰¹. Der Drache ist nur in der Lage, den Hals zurückzubiegen und zu versuchen, den Löwen am Kopf zu beißen.

Auch die Gestaltung der Tiere ist allen diesen Skulpturen gemeinsam. Die Löwen tragen eine strahlenreiche Mähne, ihre Stirn ist gerunzelt, ihr Mund geöffnet, die Eckzähne schauen spitz heraus. Die Krallen sind ausgestreckt, die Vordertatzen angespannt. In den Fällen, in denen sich die Löwen in ihrer Ganzheit zeigen, ist auch ihr Schwanz zu sehen¹⁰². Er geht durch die Hinterbeine durch und kommt am Schenkel hoch, während der Quast auf dem Löwenrücken liegt. Die Drachen sind durch einen geschuppten Körper sowie Flügel mit Federn charakterisiert.

Der Schlange gleichgesetzt, wird der Drache in der Bibel als Verkörperung des Teufels angesehen¹⁰³. Der Löwe, der mit dem Drachen kämpft, kann selbst das Böse und das Teuflische darstellen, das mit seinesgleichen für die Ewigkeit kämpft, oder auch den Glauben, der die bösen Kräfte vertreibt¹⁰⁴.

Dreimal erscheinen unter den Löwen Bären¹⁰⁵. Diese liegen auf dem Rücken unter den Löwen, die über ihnen stehen, und strecken ihre Viere nach oben, sie gegen den Löwenkörper stemmend. In Santa Maria in Borgo Strada in Pistoia beißt der Bär den Löwen ins Bein¹⁰⁶.

⁹⁸ Vgl. OHLY 1977 S. 10.

⁹⁹ Zu der Gruppe der analysierten Löwenplastiken gehören: die vier Löwen an der Fassade von Sant'Iacopo in Altopascio, zwei über dem Portaltürsturz, die aber sehr beschädigt sind und nicht mehr erkennen lassen, welche Beute sie einst zwischen den Vordertatzen hielten, zwei an den Fassadenkanten (Kat.-Nr. 1 e, f, i, j); beide Löwen über den Säulen des Hauptportals des Doms zu Barga (Kat.-Nr. 3 b, c); die vier Löwen der ehemaligen Pisaner Domkanzel, heute an der Chortreppe des Doms zu Cagliari (Kat.-Nr. 5 c, f); beide Löwen unter der Kanzel von San Michele in Gropoli (Kat.-Nr. 7); beide Löwen am Hauptportal des Doms zu Pisa, an der heutigen Fassade in Form von Kopien aus dem 19. Jahrhundert, von denen ein fragmentarisches Original im Museo dell'Opera derselben Stadt aufbewahrt wird, dieses allerdings wegen der Beschädigungen ohne Beute (Kat.-Nr. 18 a); beide Löwen über den Säulen an den Seiten des Hauptportals von San Paolo all'Orto in Pisa (Kat.-Nr. 20 a, b); jeweils beide Löwen über den Türstürzen der Hauptportale der Pistoieser Kirchen von San Bartolomeo in Pantano (Kat.-Nr. 24 c, d - von dieser Kirche auch beide Löwen an den Fassadenkanten, Kat.-Nr. 24 d, e), San Giovanni Fuorcivitas (Kat.-Nr. 25 b, c), Sant'Andrea (Kat.-Nr. 27 d, e), Santa Maria in Borgo Strada (Kat.-Nr. 28 a, b); der eine Löwe auf dem Türsturz des Hauptportals (die andere Plastik auf dem Türsturz stellt einen Ochsen da) sowie beide Löwen an den Fassadenkanten von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo (Kat.-Nr. 29 c, g, h); zwei der vier Plastiken, auf denen die Kanzel im Dom zu Volterra ruht (Kat.-Nr. 30 - neben beiden Löwen tragen ein Ochse und ein kauender Kentaur mit einem Frauenkopf vor der Brust die Kanzel).

¹⁰⁰ Vgl. Kat.-Nr. 1 e; Kat.-Nr. 5 f; Kat.-Nr. 7; Kat.-Nr. 20 b; Kat.-Nr. 24 b; Kat.-Nr. 27 d.

¹⁰¹ Bei der rechten Löwenplastik auf dem Türsturz von San Bartolomeo in Pantano in Pistoia (Kat.-Nr. 24) steht der Löwe, und seine Vorderpfoten berühren nicht den Drachen.

¹⁰² Vgl. Kat.-Nr. 7; Kat.-Nr. 24 b; Kat.-Nr. 27 d.

¹⁰³ Der Drache erfährt eine häufige Erwähnung in der Bibel, insbesondere in der Offenbarung des Johannes. Zwei Textstellen haben den meisten Ikonographen zufolge (vgl. LTHK III Sp. 539; RAC IV Sp. 239; COOPER 1978 S. 56; MICHEL 1979 S. 66; LURKER 1985 S. 601) die Deutung des Drachen im Mittelalter bestimmt, nämlich die Verse der Offenbarung, die den Drachen der Schlange, dem Teufel und dem Satan gleichsetzen (vgl. Off 12,9 und 20,2). Diese aus der Bibel stammende Symbolik machte den Drachen zu einem Symbol dämonischer Mächte (vgl. TRE VIII S. 280) und des Bösen überhaupt (vgl. LCI I Sp. 516; LCI IV Sp. 298; RAC IV Sp. 277, 240). Zur Gleichsetzung des Drachen mit der Schlange und dem Teufel vgl. auch HEINZ-MOHR 1971 S. 288; COOPER 1978 S. 149; LURKER 1979 S. 139, 689.

¹⁰⁴ Vgl. auch Abschnitt VII. 1.

¹⁰⁵ Vgl. Kat.-Nr. 5 e; Kat.-Nr. 25 b; Kat.-Nr. 28 a.

¹⁰⁶ Vgl. Kat.-Nr. 28 a.

Wie der Drache gehörte auch der Bär im mittelalterlichen Christentum zu den schlechten und bösen Tieren¹⁰⁷. Auch wenn der Kampf zwischen Löwe und Bär nicht ausgesprochen offensichtlich ist wie bei den Plastiken mit dem Drachen, ist es demnach also anzunehmen, daß die Kombination von Löwe und Bär eine ähnliche Bedeutung wie diejenige von Löwe und Drache haben kann.

Widder sind als Beute unter den Löwen zweimal dargestellt worden. Unter der Domkanzel von Volterra scheint es sich um ein Fell mit Kopf zu handeln, denn die Löwenbeute ruht sehr flach auf der Basisplatte¹⁰⁸. Der Löwe liegt mit seinem ganzen Gewicht und demjenigen der Säule darauf. In San Bartolomeo in Pantano in Pistoia kauert der Widder unter dem stehenden Löwen und schaut geradeaus, während der Löwe seinen Kopf nach rechts gerichtet hat¹⁰⁹.

Der Widder ist in der Bibel das Tier mit dem feinen Gang¹¹⁰ und auch dasjenige, das häufig geopfert wird¹¹¹. Diese letzte Eigenschaft macht ihn zum Symbol Christi und seines Opfertodes¹¹². Diese Symbolik könnte bei beiden hier erwähnten Skulpturen gemeint sein, auch wenn in unterschiedlichen Zusammenhängen. In Volterra ruft das Fell des erschlagenen Widders eine vorausgegangene Kampfsituation hervor. In Pistoia steht der friedliche Löwe hingegen über dem lebenden Widder als Schutz.

Lediglich einmal wurde der Löwe mit einem Ochsen kombiniert¹¹³. Seine langen Hörner berühren den Löwen am Hals, während beide Tiere den Kopf leicht nach links drehen. Der Löwe scheint in einer schützenden Rolle dargestellt worden zu sein. Er greift den Ochsen nicht an, dieser ist seinerseits sehr friedlich. Dies entspricht der biblischen Vorstellung dieses Tiers bei der Feldarbeit¹¹⁴ und so auch seiner Symbolik für Ruhe, Geduld, Opfertum und friedliche Kraft¹¹⁵.

Nur in einem Fall besteht die Löwenbeute aus zwei Figuren, einem kauernenden, durch die Beschädigungen nicht mehr genau zu erkennenden Vierfüßler und einem zum Teil darunterliegenden nackten Mann, der am Oberkörper von einer Löwentatze angefallen worden ist und den Löwen mit einem Dolch ersticht¹¹⁶. Der nicht mehr vorhandene Kopf dieser Beute läßt nicht feststellen, ob bei ihr eine ethnische Differenzierung beabsichtigt wurde, wie es bei anderen menschlichen Löwenopfern der Fall ist¹¹⁷.

b. Soldaten und Menschen im Gewand

Eine beträchtlich große Gruppe von Löwenopfern - vierzehn von einunddreißig - besteht aus menschlichen Figuren. Diese können zunächst in zwei Gruppen aufgeteilt werden, in eine der Bekleideten und eine der Unbekleideten.

In der kleineren Gruppe der Bekleideten ist die Plastik, die am meisten beschädigt ist, diejenige, die man am leichtesten identifizieren kann. Es ist die Figur unter dem Löwen an der rechten Fassadenkante von Sant'Iacopo in Altopascio¹¹⁸. Die Beschaffenheit ihrer Oberfläche gibt einen guten Deutungshinweis. Sie ist durch winzige Skalpellschläge wie ein Panzerhemd gestaltet. Daß der Kopf der Figur nicht mehr existiert und ihre Arme nur noch in Ansätzen vorhanden sind, hindert nicht daran, in

¹⁰⁷ In der Bibel wird der Bär im Zusammenhang mit Gewalt, Gefahr und Bedrohung (vgl. 1 Sam 17,34-36; 2 Kö 2,24; Dan 7,5; Am 5,19), Stärke und Zorn (vgl. 2 Sam 17,8), Gier (vgl. Spr 28,15) sowie Hinterhältigkeit (vgl. Klag 3,10) erwähnt. Die Verallgemeinerung dieser Eigenschaften machen den Bären zum Symbol für böse Mächte (vgl. RAC I Sp. 1145; LCI I Sp. 2424; LCI IV Sp. 298), für den Teufel (vgl. RAC I Sp. 1145; RDK I Sp. 1442; COOPER 1978 S. 18; LURKER 1985 S. 68), Ira, Violentia und Luxuria (vgl. RDK I Sp. 1446; COOPER 1978 S. 18).

¹⁰⁸ Vgl. Kat.-Nr. 30.

¹⁰⁹ Vgl. Kat.-Nr. 24 d.

¹¹⁰ Vgl. Spr 30,29-31.

¹¹¹ Vgl. 1 Mo 15,9; 22,13; 2 Mo 29,1; 3 Mo 5,15; 5,25; 16,5; 4 Mo 5,8.

¹¹² Vgl. RECA II S. 987 - hier wird der Widder auch als Symbol der Apostel, ihrer Nachfolger und der Gläubigen bezeichnet; HEINZ-MOHR 1971 S. 191-192; LCI IV Sp. 527.

¹¹³ Vgl. Kat.-Nr. 5 d.

¹¹⁴ Vgl. 5 Mo 10,11; 22,10; 1 Kö 19,19.

¹¹⁵ Zu der Ochsenymbolik vgl. auch HEINZ-MOHR 1971 S. 223; COOPER 1978 S. 124.

¹¹⁶ Vgl. Kat.-Nr. 5 c.

¹¹⁷ Vgl. Abschnitt VII. 2. c.

¹¹⁸ Vgl. Kat.-Nr. f.

dieser Figur einen Soldaten zu erkennen. Ein weiteres kämpferisches Element der Skulptur äußert sich in dem Dolch, das der Soldat in die Rippen des Löwen einsticht¹¹⁹.

Die gleiche Verteidigungsgeste ist auch den Figuren unter den Löwen über den Hauptportalsäulen vom Dom zu Barga eigen¹²⁰. In einer symmetrischen Komposition wird der linke Löwe von links erstochen, der rechte von rechts. Die Figur, die dies tut, ist jeweils ein auf dem Rücken liegender Mann mit großen Ohren und in große flache Spiralen gelegtem Haar. Der linke Mann hält den Mund offen. Beide Figuren tragen ein Gewand mit langen Ärmeln, welches bis zur Kniehöhe zu gehen scheint. Beide Männer sind nicht weiter identifizierbar. Zu verzeichnen ist die Kombination des aggressiven Einstechens der Löwen durch die Männer mit dem friedlichen Lecken der Menschengesichter durch die Tiere, die ihre Zungen zwischen den Eckzähnen herausgleiten lassen.

Ebenfalls ein Gewand, diesmal an der Taille gegürtet, trägt der bärtige Mann unter dem Löwen an der rechten Fassadenkante von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo¹²¹. Seine Pose unterscheidet sich allerdings von derjenigen der Figuren in Barga, da er kauert. Er berührt den Boden mit seinen Unterschenkeln und -armen. In der Frontalansicht scheint sich sein Kopf mit dem des Löwen zu vereinigen. Die offenen Münder beider mit der sichtbaren oberen Zahnreihe bilden eine beabsichtigte Wiederholung.

c. Die Äthiopier

Die nackten menschlichen Löwenopfer, zehn von vierzehn erbeuteten Menschen, weisen einige gemeinsame Merkmale auf. Als erstes fällt ihre absolute Nacktheit auf¹²². Des weiteren stellt man eine werkübergreifende Physiognomie der Männer fest: Ihr Haar ist in große Locken gelegt, ihre Nase ist flach, ihre Lippen dick geformt. Diese Charakteristika sind in den Skulpturen unterschiedlich betont und unterstrichen, jedoch in allen vorhanden. Die Steigerung geht von den Plastiken von Santa Maria in Borgo Strada¹²³ und San Bartolomeo in Pantano¹²⁴ in Pistoia über diejenigen vom Hauptportal von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo¹²⁵, von Sant'Andrea in Pistoia¹²⁶ und von der Domkanzel von Volterra¹²⁷, bei denen die Locken stärker herausgearbeitet worden sind, bis hin zu den Plastiken von der Kanzel von San Michele in Gropoli¹²⁸, von San Giovanni Fuorcivitas in Pistoia¹²⁹, von San Paolo all'Orto in Pisa¹³⁰ und an der linken Fassadenkante in San Casciano a Settimo¹³¹, bei welchen die Männer ausgesprochen dicke Lippen, eine sehr flache Nase sowie betonte Wangenknochen zeigen. Durch diese Merkmale werden die unbedeckten menschlichen Löwenopfer als Fremde, noch genauer als Äthiopier charakterisiert¹³².

¹¹⁹ Der Kampf eines Löwen mit einem Soldaten im Panzerhemd ist auch das Thema von drei toskanischen Plastiken des frühen 13. Jahrhunderts. Es handelt sich um einen Löwen auf der Fassade von Santa Maria Forisportam in Lucca (vgl. BARACCHINI U. A. 1978 Abb. XXVIIb), um einen unter der Kanzel der Pfarrkirche von Brancoli (vgl. SALVINI/BORSIG 1982 Abb. 81) und um einen erratischen Trägerlöwen im Museum Bardini in Florenz (vgl. NERI LUSANNA/FAEDO 1986 Abb. 92). Vgl. dazu auch die Löwen mit Soldaten unterhalb des *pontile* im Dom zu Modena (ATLANTE 1985 S. 875 Abb. 10-16; S. 876 Abb. 9-12).

¹²⁰ Vgl. Kat.-Nr. 3 b, c.

¹²¹ Vgl. Kat.-Nr. 29 h.

¹²² Bei der Skulptur an der linken Fassadenkante von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo trägt der Mann unter dem Löwen ein Seil um die Taille (Kat.-Nr. 29 g).

¹²³ Vgl. Kat.-Nr. 28 b.

¹²⁴ Vgl. Kat.-Nr. 24 e.

¹²⁵ Vgl. Kat.-Nr. 29 c.

¹²⁶ Vgl. Kat.-Nr. 27 e.

¹²⁷ Vgl. Kat.-Nr. 30.

¹²⁸ Vgl. Kat.-Nr. 7.

¹²⁹ Vgl. Kat.-Nr. 25 c.

¹³⁰ Vgl. Kat.-Nr. 20 a.

¹³¹ Vgl. Kat.-Nr. 29 g.

¹³² Der Begriff "Äthiopier" stützte sich im Mittelalter auf die altgriechische Etymologie des Wortes im Sinne von "verbranntes Gesicht"; Äthiopien entsprach keinem genauen geographischen Ort und wurde sowohl in Afrika als auch in Asien lokalisiert (vgl. FRIEDMAN 1981 S. 15). Zum Symbolwert von Äthiopien in der Patristik vgl. COURTÉS 1979

Gekennzeichnet werden diese Skulpturen auch durch die sich steigernde Aggressivität, die die Löwen gegenüber ihrer menschlichen Beute zeigen, und durch die Reaktion der Männer gegen die Löwen. Am ruhigsten erscheint die Löwenplastik auf dem Türsturz von San Bartolomeo in Pistoia, bei welcher der nackte Mann unter einem stehenden Löwen liegt. Der einzige Berührungspunkt zwischen Tier und Mensch entsteht dort, wo der Mann eine Hand auf eine der Löwentatzen legt. An der rechten Fassadenkante derselben Kirche, an den Portalen von Sant'Andrea und von San Giovanni Fuorcivitas in Pistoia sowie an der Kanzel von San Michele in Groppoli spitzt sich die Situation zu: Der Löwe steht bzw. kauert über seinem Opfer, das sich mit einem Dolch wehrt. In Sant'Andrea wirkt der Ausdruck des Löwen durch die mit Kraft gefletschten Zähne und die stark gerunzelte Stirn sehr bedrohlich.

An der linken Fassadenkante in San Casciano a Settimo wiederholt sich die gleiche Szene, nur daß der Mann nicht auf dem Rücken, sondern auf dem Bauch liegt, der sichtbar wird, weil der Mann außerhalb der Basisplatte der Plastik liegt. Der Löwe faßt den Mann am Kopf. Dieser Griff sowie der offene Mund des Mannes und seine hervortretenden Augäpfel mit starrendem, aufgeschrecktem Blick verleihen der Plastik eine starke Dramatik.

An der Domkanzel von Volterra setzt der Löwe seine Vordertatzen ebenfalls an den Kopf des Mannes. Neben dem nach hinten gebeugten Menschenkopf, den zusammengezogenen dicken Augenbrauen sowie den gefletschten Zähnen des Löwen ist dies ein Mittel für die Darstellung des schmerz- und gewaltgeladenen Ausdrucks der Plastik.

Am brutalsten erscheint die Löwenplastik von San Paolo all'Orto in Pisa. Der Grund dafür liegt auch in der Pose des Mannes. Er liegt auf der Seite und scheint seine Arme unter dem Gewicht des Löwen nicht bewegen zu können. Der Löwe hält ihn mit einer Tatze an der Brust, mit der anderen am Kopf, an dem er zieht. Er zwingt den Mann, sein Haupt extrem nach hinten zu biegen. Diese äußerste Position und der gegen die Löwentatze auf der Brust sich auswirkende Gegendruck des Mannes lassen auf seinem Hals angespannte Muskeln und Sehnen erkennen. Die Krallen des Löwen sind deutlich ausgestreckt. Auf der Brust des Mannes haben sie bereits sichtbare Verletzungen in Form von tiefen Kratzern hinterlassen. Der Mann hat den Mund geöffnet.

Auf der Seite - allerdings mit einem in einem Bogen nach vorne gelegten Arm - zeigt sich auch der Mann unter dem Löwen auf dem Türsturz von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo.

3. Die Nähe der Feinde

In Pisa befanden sich schon seit dem 11. Jahrhundert viele Fremde. Die regen kaufmännischen Unternehmungen, welche die pisanischen Händler im Mittelmeerraum durchführten, zogen ihre Geschäftspartner auch nach Pisa hin. Die Präsenz der Fremden in der Stadt muß unterschiedlich aufgenommen worden sein. Auch damals fehlten nicht diejenigen, die in diesen neuen Gästen oder Stadtbewohnern eine Bedrohung sahen oder ihnen gegenüber Empörung empfanden. Einer von ihnen war Donizo, der die *Vita Mathildis* schrieb¹³³. Als er den Tod der Mutter der Markgräfin von Tuscanen beschrieb, kommentierte er das Ereignis so, daß er es für die Ehre der Toten für eine Beleidigung hielt, daß sie in einer Stadt voller Heiden, Türken, Lybier, Parther und Chaldäer bestattet werden mußte¹³⁴.

S. 10; zur Charakterisierung der Äthiopier bei Homer und Herodot vgl. MC GRATH 1992 S. 2 Ann. 10. In der vorliegenden Arbeit wird die Bezeichnung "Äthiopier" als mittelalterlicher Sammelbegriff für die Völker aus Nord- und Schwarzafrika verwendet.

¹³³ Donizo trat im Jahre 1090 in das Benediktinerkloster von Canossa ein, von dem er später Abt wurde, und schrieb die *Vita* der Gräfin Mathilde (+1115) während ihrer letzten Lebensjahre (vgl. DONIZO); das Originalmanuskript befindet sich in der Biblioteca Vaticana, Ms. 4922 (vgl. EISLA XIII S. 145-146; ORNAMENTA ECCLESIAE II S. 56-57). Für eine kritische Ausgabe der *Vita* mit italienischer Übersetzung vgl. GRIMALDI 1928.

¹³⁴ Die Verse des Donizo lauten: "*Qui pergit Pisas, videt illic monstra marina; / Haec urbs paganis, Turclis, Libicis quoque Parthis / sordida, Chaldei sua lustrant litora tetri.*" (vgl. DONIZO Sp. 335, V. 1370-1372). Zu deutsch: Wer nach Pisa fährt, erblickt dort Meeresungeheuer. Diese Stadt wird durch Heiden, Türken, Lybier und Parther beschmutzt; häßliche Chaldäer besuchen ihre Ufer.

Der Weg des Handels war aber nicht die einzige Möglichkeit des Kontakts zu den Bewohnern des anderen Ufers des Mittelmeers. Die Pisaner hatten bereits ab der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts mehrere militärische Auseinandersetzungen mit Sarazenen in Süditalien und auf der nordafrikanischen Küste zu verzeichnen¹³⁵. Wenn also Fremde einerseits Geschäftspartner waren und so zum Reichtum der Stadt beitrugen, stellten sie andererseits Feinde dar. In wirtschaftlicher Hinsicht konnte ihre Rolle als diejenigen, die an den Geschäften mit den Pisanern beteiligt waren, in eine negative Richtung gedeutet werden. Plötzlich konnten sie Konkurrenten werden, die der Stadt Pisa Geschäfte wegnahmen und sie daran hinderten den eigenen ökonomischen Einflußraum zu expandieren.

Mit dieser durch wirtschaftliche Aspekte geprägten Wahrnehmung der Fremden verbanden sich auch religiöse Momente des pisanischen Bewußtseins. Sie gingen von der kämpferischen Verpflichtung aus, die Pisa im Laufe seiner gewonnenen Schlachten gegen Andersgläubige entwickelt hatte¹³⁶. Daß der pisanische Bischof Daibertus im Rahmen des ersten Kreuzzugs an der Eroberung von Jerusalem im Jahre 1099 teilgenommen hatte¹³⁷, trug auch dazu bei, daß sich die Pisaner in der Rolle der Verteidiger des Christentums sahen.

Pisa stellte sicherlich durch seine Öffnung nach außen mittels seines Hafens und seines Handels eine zugespitzte Situation hinsichtlich der Beziehungen zu den Fremden dar. San Casciano a Settimo, Pistoia, Groppoli, Altopascio und Volterra waren jedoch nicht weit von Pisa. Der Pilgerverkehr nach Pistoia¹³⁸ sowie die *via francigena*, die durch Altopascio führte¹³⁹, dienten außerdem zum Erfahrungsaustausch in der Region. Darüber hinaus waren die Künstler da, durch die Formen und Inhalte transferiert werden konnten. Es gab Biduinus, der in Pisa gewesen war und mit dem Ambiente dieser Stadt vertraut war. Wenn er in San Casciano a Settimo arbeitete, verwundert es nicht, daß dort Löwen- und Skulpturen zu finden sind, die genauso in Pisa hätten aufgestellt werden können. Es gab aber auch Gruamons, Adeodatus und Enrigus, die, in Pistoia tätig, nach Pisa schielten, dorthin, wo sich die Kanzel des Meisters befand, der ihren Stil und ihre Ikonographie prägen würde. Sie waren auf diesem Wege mit Pisa verbunden. Den Bildhauer der Kanzel von Groppoli verband die räumliche Nähe zu Pistoia und die stilistische zu Biduinus. Volterra, zwar räumlich weiter von Pisa entfernt, war mit dieser Stadt künstlerisch verbunden, weil ihre Kanzel sich in die toskanische Landschaft der nordwestlichen Toskana des 12. Jahrhunderts formal, funktionell, ikonographisch und stilistisch eingliederte.

In diesen historischen und künstlerischen Zusammenhängen erscheinen die hier erörterten Plastiken nicht zufällig. Die Löwen im Kampf mit nackten Menschen, welche durch afrikanische Gesichtszüge charakterisiert sind, spiegeln die Haltung der Menschen gegenüber Fremden anderer Religionen wider¹⁴⁰. In dem Moment, in dem solche Plastiken als kirchliche Ausstattung genommen und neben andere gesetzt wurden, die das Böse mit phantastischen Mitteln darstellen - wie durch die Löwen im Kampf mit einem Drachen¹⁴¹ - lösten sie sich von den konkreten Zusammenhängen, aus denen sie entstanden waren, um eine verallgemeinerte Bedeutung zu erhalten. In diesem Prozeß wurden die skulptierten Menschen mit afrikanischen Zügen dem Bösen schlechthin gleichgesetzt¹⁴². Bei ihrem Anblick im Kampf mit dem Löwen an den Kirchenfassaden oder unter den Kanzeln vergaß man für einen Augenblick das Hier und Jetzt und betrachtete diese Figuren als einfache Versinnbildlichung der Laster, der Sünden und der Hölle. Wenn man dann zurück in die eigene Realität trat, in der reale Menschen anderer Religionen tatsächlich vorhanden waren, übertrug man das, was man den Skulpturen als Symbol zugeschrieben hatte, auf die Fremden, die aufgrund ihres äußeren den Plastiken entsprachen. Dadurch konnte der Haß gegenüber Sarazenen, Türken und Mauren steigen. Er konnte sich wieder auf die Skulpturen verlagern, die in ihrer symbolischen Funktion als noch furchterregender empfunden

¹³⁵ Vgl. auch Abschnitt II. 5. a. und Abschnitt II. 5. b.

¹³⁶ Vgl. Abschnitt II. 5. a. und Abschnitt II. 5. b.

¹³⁷ Vgl. GESTA S. 89; CHRONICON BREVE Sp. 118.

¹³⁸ Vgl. Abschnitt III. 2. c.

¹³⁹ Vgl. Vgl. Abschnitt VI. 2. a.

¹⁴⁰ Zur Gleichsetzung von Äthiopiern und Muslimen im vom Kreuzzugsgedanken geprägten Europa des 12. Jahrhunderts vgl. L'IMAGE DU NOIR II,1 S. 119.

¹⁴¹ Es sei an die Textstelle aus dem *Carmen in victoria pisanorum* (vgl. Abschnitt II. 5. b) erinnert, in der eine ausdrückliche Gleichsetzung von Sarazenen und Drachen stattfindet (vgl. und TORI 1987-88 S. 312).

¹⁴² Für die Entsprechung von schlechten moralischen Qualitäten durch die schwarze Hautfarbe und die äußeren afrikanischen Merkmale bei mittelalterlichen Schriftstellern vgl. FRIEDMANN 1981 S. 54-55, 64-65.

wurden, um dann - in einem Teufelskreis ohne Ende - noch einmal mit den realen Menschen verbunden zu werden.

Vielleicht wurden diese Plastiken in Hinblick auf die Möglichkeit geschaffen, die Menschen zwischen real vorhandenen Zusammenhängen und verallgemeinerten, symbolischen Situationen hin und zurück zu befördern, wobei die Abgrenzung von den Feinden des Christentums immer weiter gesteigert wurde. Mit Sicherheit sind diese Skulpturen eine plastische Wiedergabe des Gedankenguts, welches Donizo in poetischer Form bereits zum Ausdruck gebracht hatte.

VIII. Bilanz

In der toskanischen Skulptur des 12. Jahrhunderts, welche zur Produktion von Guilielmus und Biduinus sowie von ihren Nachfolgern gezählt werden kann, hat die friedliche und bewaffnete Wallfahrt Zeichen unterschiedlicher Art und Intensität hinterlassen.

Die ehemalige Pisaner Domkanzel des Guilielmus fügte sich mit ihrem umfangreichen christologischen Programm¹⁴³ und ihrer wichtigen Funktion¹⁴⁴ in einen Zusammenhang ein, das Domareal von Pisa, in dem Zeugnisse der engen Verbundenheit der Stadt mit dem Gedankengut der friedlichen und bewaffneten Wallfahrt bereits vorhanden waren. Diese bestanden aus dem Baptisterium als Kopie der Rotunde der Grabeskirche in Jerusalem¹⁴⁵ und den Inschriften der Domfassade als Verherrlichung der pisanischen militärischen Unternehmungen im Mittelmeer¹⁴⁶. In diesem vorgeprägten Ambiente äußerte sich die Kanzel mittels der Darstellung der von einem Dämon überraschten Grabwächter mit einer Warnung vor dem Abschwächen der in der Dichtung gelobten Soldatentugenden und vor der Vernachlässigung der Verteidigung der heiligen Stätten des Christentums¹⁴⁷.

Gruamons, Adeodatus und Enrigus, unter chronologischen, stilistischen und ikonographischen Gesichtspunkten unmittelbare Nachfolger des Guilielmus¹⁴⁸, wurden in Pistoia mit einem prägenden Faktor des Stadtlebens konfrontiert, dem Jakobuskult¹⁴⁹. Die Pilger, die nach Pistoia kamen, die stattfindenden Prozessionen, die Verehrung der Reliquie von Jakobus d.Ä. in der Kathedrale erhielten durch die Darstellung der Reise der Heiligen Drei Könige und ihrer Anbetung des Christuskindes ein Abbild auf dem Türsturz von Sant'Andrea¹⁵⁰.

Nach Guilielmus erreichte die toskanische Skulptur des 12. Jahrhunderts einen zweiten Höhepunkt mit Biduinus. Die unterschiedliche Vermarktungsstrategie dieses Künstlers im Vergleich mit dem älteren Meister ermöglichte ihm, durch variierende Wiederholungen des Einzugs Christi in Jerusalem¹⁵¹ dem verbreiteten Wunsch einer ideellen Verbindung mit diesem Zentrum der christlichen Religion zu entsprechen. Die ikonographischen Ansprüche der jeweiligen Auftraggeber erfüllend, gelang ihm auch eine Bezugnahme auf Skulpturen der Jerusalemer Grabeskirche¹⁵².

Die Innovationskraft des Biduinus fand in San Frediano in Lucca einen Halt. Trotz seiner Beteiligung am Brunnen jener Kirche¹⁵³ blieb dieses Kunstwerk von einem direkten Einfluß der friedlichen und bewaffneten Wallfahrt fern. Der ursprüngliche Standort des Brunnens im Kreuzgang des Kanonikerstifts von San Frediano sowie seine Schaffung für ein geistliches Publikum¹⁵⁴ mögen die Ursachen dieser Haltung gewesen sein. Im Mittelpunkt der Brunnenaussage stand eine Vergegenwärtigung der grundlegenden Elemente des Stifts. In erster Linie wurde mit der Darstellung des Durchzugs durch das Rote Meer auf das Taufrecht der Kirche hingewiesen¹⁵⁵.

Aus der Perspektive der räumlichen Bewegung waren die Skulpturen in Sant'Iacopo in Altopascio entstanden. Das der Kirche angeschlossene Hospital¹⁵⁶ als Infrastruktur zur Unterbringung und Versorgung von Reisen verkörperte die Verpflichtung des Hospitaliterordens von Altopascio gegenüber dem mobilen Volk der Zeit¹⁵⁷. Die Pilger, die sich darunter befanden, konnten in den Skulpturen der

¹⁴³ Vgl. Abschnitt II. 3. a.

¹⁴⁴ Vgl. Abschnitt II. 2. c.

¹⁴⁵ Vgl. Abschnitt II. 4. b.

¹⁴⁶ Vgl. Abschnitt II. 5. a.

¹⁴⁷ Vgl. Abschnitt II. 6.

¹⁴⁸ Vgl. Abschnitt III. 1. b.

¹⁴⁹ Vgl. Abschnitt III. 2. c.

¹⁵⁰ Vgl. Abschnitt III. 3.

¹⁵¹ Vgl. Abschnitt IV. 2. a.

¹⁵² Vgl. Abschnitt IV. 3.

¹⁵³ Vgl. Abschnitt V. 1. c.

¹⁵⁴ Vgl. Abschnitt V. 1. b.

¹⁵⁵ Vgl. Abschnitt V. 3.

¹⁵⁶ Vgl. Abschnitt VI. 2.

¹⁵⁷ Vgl. Abschnitt VI. 2. b.

Kirche eine Versinnbildlichung einiger Wallfahrtsziele - von Santiago de Compostela durch zwei Jakobusplastiken und von Rom durch eine Petruskulptur - wiederfinden¹⁵⁸.

In ein Klima der Erweiterung des geographischen Horizonts durch die Beweglichkeit der Individuen sind schließlich die Löwenkulpturen mit nackter menschlicher Beute anzusiedeln, welche beliebte Schmuckstücke von Kanzeln und Kirchenfassaden waren¹⁵⁹. Ihre negativ zu deutenden Darstellungen von Menschen aus anderen Kulturkreisen und Religionen zeigen ein weit verbreitetes Bewußtsein der Abgrenzung von jenen Völkern, mit denen man aufgrund ihrer oder der eigenen Mobilität und so auch durch militärische Aktionen in Kontakt gekommen war¹⁶⁰. Im Dämonisierungsprozeß des Anderen lag das Bestätigungsbedürfnis des Eigenen.

¹⁵⁸ Vgl. Abschnitt VI. 3.

¹⁵⁹ Vgl. Abschnitt VII. 2. c.

¹⁶⁰ Vgl. Abschnitt VII. 3.