

**Kat.-Nr. 1**

**ALTOPASCIO**  
**Sant'Iacopo**  
**Fassadenskulpturen**

- a) Giebelfigur
- b) linke Rankensäule
- c) rechte Rankensäule
- d) Giebelkapitelle
- e) linker Giebellöwe
- f) rechter Giebellöwe
- g) Giebelgesims
- h) Gesims über dem Portal
- i) linker Portallöwe
- j) rechter Portallöwe

**Standort**

a) - j) Altopascio, Sant'Iacopo, Fassade des westlichen Querarms

**Struktur**

a) Die Giebelfigur besteht aus einem einzigen Steinblock. Die Ädikula, in der sich die Figur befindet, wird von sechs Platten gebildet, zwei davon werden an der Spitze dieser architektonischen Struktur durch einen Backsteinkeil miteinander verbunden.

b) - f) Die Schäfte beider Rankensäulen, alle Giebelkapitelle sowie beide Giebellöwen sind jeweils aus einem einzigen Steinblock herausgearbeitet.

g) Zwölf Teile wurden zur Bildung des Giebelgesimses aneinandergereiht.

h) Das Gesims über dem Portal besteht aus neun Stücken.

i) - j) Beide Portallöwen wurden jeweils aus einem Block skulptiert.

**Maße**

nicht ermittelbar

**Material**

a) - j) Marmor

**Zustand**

a) Auf dem Hals und der Brust der Figur sowie unter dem von ihr gehaltenen Buch ist der Stein nachgedunkelt. Eine dunkelgraue Patina überzieht auch die untere Seite der oberen Ädikulaplaten. Der Nimbus ist rechts abgebrochen.

b), c) Beide Rankensäulen sind sehr gut erhalten.

d) Alle Giebelkapitelle sind ungleichmäßig nachgedunkelt. Ihre hinteren Partien scheinen entweder nicht bearbeitet oder zum Teil abgetragen worden zu

sein. Das zweite Giebelkapitell von links zeigt außerdem einen horizontalen Riß und einen abgesprungenen Splitter am linken Kopf.

e) Der linke Giebellöwe hat seine Maulpartie verloren. Auch seine Pfoten und der von ihnen gehaltene Drache sind zum größten Teil abgefallen.

f) Die Plastik des rechten Giebellöwen wird durch viele Risse durchlaufen. Ihre Oberfläche ist stark verwittert. Der Kopf des menschlichen Opfers ist nicht mehr vorhanden. Ein Teil des linken hinteren Schenkels des Löwen ist ebenfalls abgefallen.

g), h) Beide Gesimse sind abgesehen von einer schwarzen Patina auf den zurückliegenden Partien gut erhalten.

Die zwei ersten Stücke links von der Spitze des Giebelgesimses besitzen eine leichte graue Tönung, die auf dem übrigen Gesims nicht anzutreffen ist.

i), j) Bei den Portallöwen sind die Maulpartien, die Pfoten und die Beute verlorengegangen. Die Oberfläche der Bestienköpfe ist sehr brüchig.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Sant'Iacopo hat 1827-1830 (vgl. ANDREUCCI/LERA 1970 S. 85; DAL CANTO 1971 S. 61-62; TIGLER 1990 S. 123) große Umbaumaßnahmen erlebt. Dabei wurde die mittelalterliche Kirche in den Querarm einer größeren, neu erbauten Kirche umfunktioniert. Die Skulpturen, die sich heute noch auf der Fassade des romanischen Kernbaus befinden, behielten bei diesen architektonischen Veränderungen ihren ursprünglichen Platz. Zu verzeichnen ist die Freilegung des linken Giebellöwen in den Jahren 1927-1931 (vgl. TIGLER 1990 S. 123), welcher zuvor mit der gesamten linken Fassadenkante in einen angrenzenden Bau eingegliedert worden war. Der obere Teil der linken Rankensäule ist nach dem Zweiten Weltkrieg mit modernem Material ergänzt worden (vgl. TIGLER 1990 S. 127).

Angesichts des Unterschieds beider Gesimsteile rechts von der Giebelspitze vom restlichen Gesims in Bezug auf Zustand und Motiv sowie aufgrund der nicht fließenden Übergänge der Stücke auf der rechten Hälfte des Giebelgesimses ist es nicht auszuschließen, daß dessen heutige Gestalt das Ergebnis einer nachträglichen Umstellung der einzelnen Teile ist.

**Motive und Inschriften**

a) In einer engen, mit Kreisranken, Blumen und Blät-

tern besetzten Ädikula befindet sich ein nimbiertes Mann mit Bart. Sein Haar endet auf der Stirn in großen, spitz zulaufenden Strähnen. Die Augen sind weit geöffnet, große Löcher stellen die Iriden dar, der Blick ist starr. Der rechte Arm des Mannes ist im Segensgestus erhoben, während die linke Hand ein dickes, aufgeschlagenes Buch hält. Der

Körper ist in ein langes Untergewand gehüllt, das auf den Unterschenkeln eng anliegt. Ein Obergewand bedeckt die Schultern und fällt rechts herunter. Auch wenn die Knie nicht stark herausragen, scheint die Figur aufgrund ihrer verkürzten Schenkel zu sitzen. Die Füße mit Sandalen schauen aus dem Untergewand heraus. Zur Identifizierung dieser Figur vgl. Textabschnitt VI. 1.

b), c) Beide Säulen zeigen ein Muster aus Ranken, die in Kreisen unterschiedlicher Größe um Blumen und Blätter liegen.

d)

#### 1. Kapitell von links

An den vorderen Ecken des Kapitells sind zwei Widderköpfe angebracht. Ihre Ohren liegen über den Hörnern und berühren mit ihren Spitzen die Abakusblume, die auf einem Stiel liegt, welches sich zwischen den Hälsen der Tiere erhebt. An den hinteren Ecken des Kapitells sind Teile zweier Vögel zu sehen.

#### 2. Kapitell v. l.

An den vorderen Ecken des Kapitells erscheinen zwei Menschköpfe, der linke ohne, der rechte mit Bart. Bei beiden hält sich jeweils ein Vogel mit den Krallen und dem Schnabel am Ohr fest. An der linken und rechten Kapitellseite dient jeweils ein Widderkopf als Abakusblume.

#### 3. und 4. Kapitell v. l.

Über den Rankensäulen befinden sich korinthisierende Kapitelle.

#### 5. Kapitell v. l.

Das Kapitell trägt an seinen vorderen Ecken Menschenköpfe. Links ist ein Bärtiger mit niedriger Stirn dargestellt. Der rechte Kopf weist einen geöffneten Mund mit dicken Lippen, eine breite, flache Nase und Locken auf. An seinem rechten Ohr wird dieser Mensch von einer Schlange gebissen. Die übrige Kapitellfläche ist mit Blättern und Blumen besetzt.

#### 6. Kapitell v. l.

Alle vier Ecken des Kapitells wurden jeweils durch einen Adler mit offenen Flügeln und einem kleinen Tier in den Krallen besetzt. Unter dem Adler an der linken vorderen Ecke erkennt man einen Hasen. Zwischen den Vögeln befinden sich baumähnliche Gebilde.

e) Trotz der Schäden erkennt man in der Plastik am linken Giebelansatz einen Löwen, der frontal zum Betrachter plaziert ist und einen Drachen zwischen den Tatzen hält. Dieser hat den Hals zurückgebogen und lehnt seinen Kopf an die Seite des Löwen.

f) Der rechte Giebellöwe liegt auf den Resten einer menschlichen Gestalt, von der man noch erkennen kann, daß sie ein Dolch in ihrer rechten Hand hält, mit dem sie den Löwen unter seiner linken Vorderlatze sticht. Auf der rechten Schulter dieser menschlichen Figur erkennt man noch einen Teil ihrer ursprünglichen Oberfläche. Es handelt sich um kleine, flache, nebeneinanderliegende Wülste, die mit feinen Ritzungen in der Querrichtung untergliedert sind. Es entsteht der Eindruck eines Kettenhemdes.

g) Das Muster des Giebelgesimses besteht aus zwei Reihen von Blättern, die das Gesims oben und unten begrenzen. Sie werden durch dicke Ranken quer verbunden. Die Abstände zwischen den Ranken werden durch Blumen mit großer runder Krone sowie durch horizontal verlaufende Stiele mit vier Blättern und einem Pinienzapfen eingenommen. Auf der linken Gesimshälfte alternieren diese Motive regelmäßig. Auf der rechten Gesimshälfte sind die Übergänge zwischen den verschiedenen Stücken nicht fließend, da dort einige Blumen und Stiele mit Zapfen nicht vollständig sind. Rechts von der Giebelspitze bilden die Ranken exakte Kreise. Darin befinden sich zunächst drei Blumen, dann noch eine halbe, die aufgrund einer Steinzäsur nicht vollständig ist, zwei Stiele mit Zapfen, ein Kopf im Profil, aus dessen Mund eine Ranke spießt. Die Blumen auf diesen beiden Steinblöcken besitzen glatte Kronblätter, auf dem übrigen Gesims sind die Blumenblätter reliefiert.

Am linken Ende des Gesimses ist eine kleine Figur eingemeißelt, die eine Ranke hält und mit einer Sichel zu schneiden scheint. Am anderen Ende schließt ein kauender Drache mit einer Ranke im Mund das Giebelgesims ab.

h) Das Gesims über dem Portal zeigt Ranken, die Kreise zeichnen, welche jeweils durch eine Blume ausgefüllt werden. Am rechten Gesimsende liegt ein Kopf in der Waagerechten, und eine Ranke kommt aus seinem Mund heraus.

i) Der linke Portallöwe steht frontal zum Betrachter mit dem Kopf leicht nach rechts gewandt. An seiner rechten Schulter stellt man eine Verdickung fest, in deren Mitte ein Knopf zu erkennen ist. Es könnte sich um eine Hand handeln, die einen Dolch hält und damit den Löwen sticht.

j) Auch beim rechten Portallöwen - symmetrisch zu seinem Pendant frontal und mit dem Kopf leicht nach links gedreht - vermutet man eine Beute, da zwischen

seinen Pfoten Teile einer weiteren Gestalt vorhanden sind. Es liegen keine Anhaltspunkte vor, die eine nähere Bestimmung dieser Figur zulassen.

### **Zuschreibung und Datierung**

Die Fassade von Sant'Iacopo zeigt zwei grundsätzliche Ausrichtungen. Zum einen sind einige Zitate aus der Domfassade in Pisa zu erkennen. Die Rankensäulen (Kat.-Nr. 21 b, c), die dort an den Seiten des Hauptportals stehen, wurden in Altopascio in den Giebel versetzt. In diesem befindet sich eine großformatige Figur, so wie der Erzengel an der Giebelspitze des Pisaner Doms plaziert war (vgl. Kat.-Nr. 18 d). Außerdem evozieren die zwei Säulenregister von Sant'Iacopo die dortigen Galeriegeschosse. Im zum größten Teil vegetabilen Giebelgesims kann eine Anlehnung an die pisanische Fassadendekoration an der gleichen Stelle gesehen werden.

Über diese strukturelle Beziehung zu Pisa hinaus lassen sich Parallelen zur Werkstatt des Biduinus feststellen, wie auch die meisten Autoren behaupten (vgl. SALMI 1925-26 S. 500; BIEHL 1926 S. 71; SANPAOLESI 1957 S. 332; TOESCA 1965 S. 839 Anm. 45; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 189). Eine stilistische Verwandtschaft - insbesondere bei der Haartracht und beim spitzen Bart - bemerkt man zwischen der Giebelfigur und einigen Apostelfiguren auf dem Türsturz der Sammlung Mazzarosa (Kat.-Nr. 12). Der starre Blick und die Rohrfalten über den Schienbeinen erinnern an die Statue des Erzengels Michael in San Michele in Groppoli (Kat.-Nr. 8). Das Motiv des Rankenschneiders auf dem Dachgesims befindet sich auch auf dem Türsturz des Hauptportals des Doms zu Barga (Kat.-Nr. 3 a) und auf demjenigen von San Michele in Lucca.

Mit diesen beiden richtunggebenden Ansätzen arbeiteten an der Fassade von Sant'Iacopo wahrscheinlich mehrere Bildhauer. Das Werk eines von diesen stellt das Gesims über dem Hauptportal dar, welches durch eine archaisierende Schematisierung der Formen charakterisiert wird. Dabei sind die Konturen von Blumen, Ranken und vom Menschenkopf durch aneinandergereihte Bohrlöcher auffällig. Eine zweite Handschrift erstreckt sich über mehrere Skulpturen. Diese stilistisch zusammengehörige Gruppe besteht aus den Rankensäulen, den figürlichen Giebelkapiteln, den Giebellöwen und den ersten zwei Teilen des Gesimses rechts von der Giebelspitze. Ihre Ausführung zeichnet sich durch eine plastische Behandlung der vegetabilen Elemente aus, denen eine dicke Konsistenz verliehen wird. Die Blumenkronen sind glatt aber fleischig, die Ranken sind dick. Zwischen den verschiedenen Bestandteilen der Darstellung sind

keine großen Zwischenräume festzustellen. Der Bohrer wurde an einzelnen Stellen verwendet. Bei den figürlichen Darstellungen äußert sich dieser plastische Duktus in der detaillierten Wiedergabe von Tieren und Menschen, wobei die Formen weich sind und die Köpfe breite Abstände zwischen den Augen zeigen.

Die Giebelfigur zeigt insbesondere im Gesicht kantige Formen: die spitzen Haarsträhnen, das ausgeprägte Kinn, die feine Nase. In diesen könnte eine formale Weiterführung der bärtigen Gesichter der Kapitelle gesehen werden. Ihre Absicht könnte diejenige gewesen sein, für die zentrale Figur der Fassade eine plakativere Art der Darstellung zu verwirklichen.

Das Giebelgesims (die bereits erwähnten zwei Teile rechts von der Spitze ausgenommen) zeigt eine dritte Hand. Sie hat ein flaches Relief hinterlassen. Die Ranken sind fein, die Blumenkronen reliefiert, die Zwischenräume zwischen den verschiedenen Elementen sind groß und ausgehöhlt worden.

In bezug auf die Datierung der Fassadenskulpturen unterscheiden sich die Meinungen sehr. Am frühestens sind sie 1065 datiert worden (vgl. ANSALDI 1879 II S. 273-274). Diese Jahreszahl hängt mit der falschen Leseweise der Inschrift auf einer erratischen Plastik aus Sant'Iacopo zusammen (Kat.-Nr. 10), wobei behauptet wird, daß sich diese Inschrift auf dem Buch der Giebelfigur an der heutigen Fassade befände (vgl. ANSALDI 1879 II S. 273-274). Mit kleinen Differenzierungen wird sonst die Giebelfigur von der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts datiert (vgl. SALMI 1925-26 S. 502; BIEHL 1926 S. 71; LERA 1965 S. 60; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 88; SANPAOLESI 1975 S. 248; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 189).

Eine Datierung der Fassadenskulpturen in die letzten Jahrzehnte des 12. Jahrhunderts entspräche den erwähnten stilistischen Verbindungen der Fassadenskulpturen mit Biduinus sowie der florierenden wirtschaftlichen Lage des Hospitals von Altopascio in jenen Jahren (vgl. Textabschnitt VI. 2. c.).

### **Bibliographie**

REPETTI 1833 I S. 76; BIAGI 1901 S. 286; SALMI 1925-26 S. 484-502; BIEHL 1926 S. 54, 71; SALMI 1928-29 S. 84; NICCO FASOLA 1946 S. 97; SANPAOLESI 1957 S. 332; LERA 1965 S. 60; TOESCA 1965 S. 838, 839 Anm. 44, 45; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 88; SANPAOLESI 1975 S. 248, 278; NEGRI 1978 S. 155-156; SMITH 1978 S. 131-132; TORI 1987-88 S. 390-393; MILONE 1989-90 S. 290-291, 513-530; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 189; MORETTI 1992 S. 42-45.

**Kat.-Nr. 2****ALTOPASCIO**  
**Sant'Iacopo**  
**Figurenfragment****Standort**

Altopascio, Sant'Iacopo, östlicher Querarm

**Struktur**

Das Figurenfragment besteht aus einem Steinblock mit unregelmäßiger Form. Dessen hintere Partie ist nicht bearbeitet worden.

**Maße**

67 x 77 x 28 cm

**Material**

Marmor

**Zustand**

Die Plastik ist nur im Bereich der Büste erhalten geblieben. Kopf und rechte Hand sind abgefallen. Der obere Teil des Stockes ist abgeflacht. Die gesamte Oberfläche ist abgenutzt.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Die erste Erwähnung des Figurenfragments erfolgte im Jahre 1754, als es in einer Mauer gegenüber der Kirche angebracht war (vgl. LAMI 1754 XVI S. 1346). Das Gleiche wurde auch Anfang dieses Jahrhunderts vermerkt (vgl. STIAVELLI 1905 S. 96-97). Später fand man das Fragment auf einem Feld an der Seite der Kirche wieder (vgl. LERA 1965 S.62; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 89). 1990 lag es unbeachtet in der Kirche hinter dem Hauptaltar (vgl. TIGLER 1990 S. 123).

**Motive und Inschriften**

Beim Skulpturfragment handelt es sich um den Oberkörper einer Figur mit einem gegürteten Untergewand. Ein Obergewand deckt die Schultern und wird vor der Brust in vielen Falten hinter den Stock ge-

führt, den die linke Hand hält. Der rechte Arm ist erhoben. Zur Identifizierung dieser Figur vgl. Textabschnitt VI. 1.

**Zuschreibung und Datierung**

Das Figurenfragment ist in Verbindung mit der Giebelfigur auf der Fassade von Sant'Iacopo (Kat.-Nr. 1 a) und als ein Werk von Biduinus nach 1180 angesehen worden (vgl. TIGLER 1990 S. 129). Der sehr schlechte Erhaltungszustand der Plastik läßt nicht mit unanfechtbarer Sicherheit eine solche Aussage zu. Was als wahrscheinlich erscheint, ist die Zugehörigkeit dieses Fragments zum nordwestlichen toskanischen Produktionsbereich der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Erster Anhaltspunkt dafür ist das Motiv des frontal, senkrecht erhobenen Unterarms, das auch bei der Giebelfigur auf der Fassade von Sant'Iacopo, der Figur Mariens bei der Himmelfahrt auf der ehemaligen Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5 b), der Figur Mariens auf dem rechten Kapitell von Sant'Andrea in Pistoia (Kat.-Nr. 27 c) zu sehen ist. Darüber hinaus ist die Verwandtschaft nicht zu verschweigen, die das Figurenfragment mit der Giebelfigur auf der Fassade von Sant'Iacopo, dem Petrus und dem Jakobus im Museo Nazionale in Lucca (Kat.-Nr. 10), dem Erzengel Michael in San Michele in Gropoli (Kat.-Nr. 8) und den Lesepultfiguren der ehemaligen Kanzel vom Pisaner Dom (Kat.-Nr. 5) wegen seines Status als Monumentalfigur - auch wenn nicht vollplastisch - aufweist.

**Bibliographie**LAMI 1754 XVI S. 1345-1346; STIAVELLI 1905 1905 S. 96-97; SALMI 1925-26 S. 511 Anm. 5; LERA 1965 S. 60, 62; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 89; TIGLER 1987-88 S. 302; TIGLER 1990 *passim*.**Kat.-Nr. 3****BARGA**  
**San Cristoforo (Kathedrale)**  
**Portale****Hauptportal der Fassade:**

- a) Türsturz
- b) linker Löwe
- c) rechter Löwe
- d) linke Konsole
- e) rechte Konsole

**Rechtes Portal der Nordflanke:**

- f) Türsturz

**Standort**

- a) - e) Barga, San Cristoforo, Westfassade
- f) Barga, San Cristoforo, Nordflanke

**Struktur**

a) - e) Der reliefierte Türsturz liegt auf einem modernen Architrav (laut Inschrift von 1939) und wird an den Seiten durch zwei Steinblöcke verlängert. Die Archivoltenkonsolen berühren nicht den oberen Türsturz. Die Löwenplastiken ruhen auf den Kapitellen der Portalsäulen. Ihre hinteren Partien werden von der Fassadenmauer abgeschnitten.

f) Der Architrav der Nordflanke besteht aus einem mittleren großen Block und zwei kleineren Steinquadern an den Seiten.

**Maße**

a) 46 x 301 cm

f) 47 x 240 cm

**Material**

a) - c) weißer Marmor

d), e) gelblicher Kalkstein

f) weißer Marmor, in den seitlichen Verlängerungen mit grauer Tönung

**Zustand**

a) Zwei Risse trennen das erste und das letzte Viertel vom Rest des Architravs. Oben rechts und unten in der Mitte sind Teile der Rahmenleiste abgebrochen. Einige nachgedunkelte Stellen sind zu verzeichnen.

b), c) Feine Risse durchlaufen die Löwenbüsten mit Beute. An wenigen Stellen sind starke Nachdunkelungen des Steins zu verzeichnen.

d), e) Auf der rechten und der linken Konsole stellt man vertikale Risse fest.

f) Die gesamte Oberfläche des Türsturzes ist abgenutzt. Der Hintergrund ist an einigen Stellen nachgedunkelt. Auf dem rechten Verlängerungsquader ist das Relief fast gänzlich abgefallen.

Der Architrav besitzt die einzigen noch erkennbaren Reliefs des Portals. Die Kapitelle, das Gesims und die Plastik auf dem Säulentrumpf links vom Portal sowie große Teile der Archivolte sind aufgrund der Verwitterung heute nicht mehr ablesbar.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Der mittlere Teil des Türsturzes der Nordflanke befand sich in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts in der Sakristei und dann im Dominneren (vgl. SALMI 1925-26 S. 515 Anm. 17; BIEHL 1926 S. 117 Anm. 10; SALMI 1928-29 S. 86, S. 96 Anm. 42). Im 18. Jahrhundert war er bereits an der heutigen Stelle gesehen worden (vgl. TARGIONI TOZZETTI 177 V S. 341-342). Der genaue Zeitpunkt und die Umstände dieser Versetzungen sind nicht bekannt.

Beide Türsturzverlängerungen mit Soldaten sind immer an ihrem Standort geblieben (vgl. SALMI 1928-29 S. 86), wie auch zwei Aufnahmen aus dem

Anfang dieses Jahrhunderts bestätigen (vgl. BONAVENTURA 1914 S. 108, der allerdings in der Bildunterschrift die Skulpturen am Westportal lokalisiert).

Weitere Standortveränderungen der Skulpturen sind nicht dokumentiert, dürfen aber auch nicht ausgeschlossen werden, zumal die Domstruktur im Laufe der Jahrhunderte mehrmals wechselte (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*) und während dieser Baumaßnahmen außer den hier erwähnten Portalen weitere fünf entstanden.

**Motive und Inschriften**

a) Eine Folge von fünf Kreisranken mit großen Blättern und jeweils einer Frucht, die einem Pinienzapfen ähnlich ist, erstreckt sich über dem Türsturz des Fassadenhauptportals. Sie ist von zwei Menschen flankiert. Der linke ist im Begriff, eine Ranke mit einer Sichel durchzuschneiden, der rechte hält mit beiden Händen eine Ranke fest. In den Ecken über diesen Figuren befinden sich kleine Köpfe im Profil und nach außen gewandt, rechts derjenige eines Hundes, links der eines Menschen. Zwischen dem vierten und dem fünften Rankenkreis von links erscheint ebenfalls ein kleiner Menschenkopf am oberen Türsturzrand.

b), c) Beide Löwen liegen symmetrisch zueinander jeweils über einem Mann und streifen dessen Kopf mit der Zunge. Jeder Mann dreht den Kopf zur Portaltünne hin und hält ein Messer in einer Hand. Der linke Mann sticht den Löwen in die Schulter.

d) Auf der linken Konsole sind der Kopf eines Ochsen, der von einem Gewächs frißt, und derjenige eines bärtigen Mannes zu sehen, der erste nach links, der zweite nach rechts gewandt. Darüber verläuft ein Zweig mit Blättern.

e) Auf der rechten Konsole ist ein Drache über einem Menschenkopf zu sehen. Vegetabile Elemente treten an der inneren Konsolenkante in Erscheinung.

f) Zwei Bankettgesellschaften nehmen das erste und das letzte Drittel des mittleren Türsturzteils auf der Nordflanke ein. Sie unterscheiden sich voneinander nur durch wenige Details: Der Gekrönte faßt sich links am Bart, während er rechts eine Hand erhebt; seine Begleiter sind links zwei Frauen und zwei Männer, rechts hingegen drei Männer und eine Frau. Beide Tische werden von einem Diener bedient, der eine Schüssel heranbringt. Links wird er an einem Haarschopf von einem Mann gehalten, der ihn in der unmittelbar folgenden Szene zu einer Frau führt.

Die Ähnlichkeit des dargestellten Motivs mit demjenigen des Fassadentürsturzes von San Salvatore in Lucca (Kat.-Nr. 15 a) läßt überlegen, ob auch hier die Episode der Befreiung von Adeodatus durch den hei-

ligen Nikolaus gemeint ist, wie es in Lucca der Fall ist. Diese Hypothese muß jedoch verneint werden, denn bei der zweiten Tischgesellschaft dürfte kein König, sondern nur die Familie von Adeodatus anwesend sein. Der angebliche heilige Nikolaus ist in Barga als Hauptperson der Darstellung außerdem nicht durch einen Nimbus gekennzeichnet. Es ist zu vermuten, daß der Bildhauer von Barga sich an die Darstellung in San Salvatore angelehnt hat, ohne genau zu wissen, was sie versinnbildlichte, und daher die oben erwähnte ikonographische Unstimmigkeit ins Bild brachte.

Auf den Steinblöcken, die den Türsturz verlängern, sind zwei Soldaten mit Helm, Lanze und Schild skulptiert. Auf dem Schild des linken Soldaten sind folgende Buchstaben zu lesen: *BONA...CEM*. In der älteren Literatur wurde diese Inschrift als *BONA-TACHIUS* (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 32 Anm. 1) und *BONALANCIA* (vgl. SALMI 1828-29 S. 96 Anm. 42) gelesen. Luigi Pera möchte die Schriftzeichen folgendermaßen lesen und ergänzen: *B(ARGAE) OPA(E) MCC D(ICAVIT)* (vgl. PERA 1938 S. 28).

#### **Zuschreibung und Datierung**

Der Dom zu Barga wurde in vier Bauphasen errichtet (vgl. PERA 1937 S. 1-4), die an der heutigen Anlage noch deutlich erkennbar sind, da man bei jeder Erweiterung einen Teil an das Vorhandene anschloß, ohne sich an die vorgegebene Höhe anzupassen. Beide hier behandelten Portale befinden sich in den Abschnitten, die im 12. Jahrhundert gebaut wurden (vgl. PERA 1938 Taf. 6). Die heutige Westfassade wurde im 12. Jahrhundert dem ältesten Bauteil vorgeblendet (vgl. PERA 1938 Taf. 6).

Der Türsturz an der Nordflanke zeigt eine eindeutige Anlehnung an denjenigen der Westfassade von San Salvatore in Lucca (Kat.-Nr. 15 a), welcher Biduinus und seiner Werkstatt zugeordnet werden kann (diesem Künstler wird der Nordflankentürsturz in Barga von DECKER 1958 S. 305 zugeschrieben). Der Türsturz der Westfassade weist große motivische Parallelen zum Türsturz von San Michele in Lucca auf (ebenfalls dem Umkreis von Biduinus nah).

Beide Architrave in Barga haben eine ähnliche Formensprache gemeinsam: Die Gewänder der Figuren sind mit unzähligen Falten besetzt, insgesamt bleiben sie jedoch flach und werden von den Körpern nur in geringem Maße erhoben; die Gesichter sind breit, die Mundwinkel nach unten gezogen; die Augen besitzen gebohrte Iriden. Ein Unterschied, der auf eine mögliche Händescheidung deuten könnte, ist in der Ohrenform der Figuren festzustellen. Auf dem Türsturz der Westfassade ist diese oval, auf demjenigen der Nordflanke ist sie unten spitz. Die Soldaten auf den Verlängerungsstücken des Nordflankenarchitravs gehören zur Handschrift desselben Türsturzes, wie die spitzen Ohren und die sonstige Physiognomie bezeugt (man vergleiche den linken Soldaten mit dem daneben sitzenden König). Für eine gegenteilige Meinung vgl. PERA 1938 S. 27.

Die Löwen mit Beute und die Konsolen zeigen stilistische Gemeinsamkeiten in den mandelförmig dargestellten Augen, die - mit Ausnahme der Löwen - keine gebohrten Iriden aufweisen.

Die Portalskulpturen des Doms zu Barga sind also auf verschiedene, zusammenarbeitende Künstler - wahrscheinlich im ausgehenden 12. Jahrhundert - zurückzuführen, von denen diejenigen der Portaltürstürze Biduinus als Vorbild nahmen. Die noch nicht ausgereifte Selbständigkeit dieser Künstler zeigt sich im ikonographischen Mißverständnis des Nordflankenarchitravs (vgl. unter *Motive und Inschriften*) und in den Schwierigkeiten der Wiedergabe von menschlichen Körpern in schreitenden Positionen, bei denen das hintere Bein immer allzu kurz gerät.

#### **Bibliographie**

TARGIONI TOZZETTI 1773 V S. 340-348; SCHMARSOW 1890 S. 32 Anm. 1, S. 46; BONAVENTURA 1914 S. 117-119; SALMI 1925-26 S. 506, S. 515 Anm. 17; BIEHL 1926 S. 72, S. 117 Anm. 10; DELLA PACE 1927 S. 11-12; SALMI 1928-29 S. 86, S. 96 Anm. 42; PERA 1938 S. 25-28; DECKER 1958 S. 305; TOESCA 1965 S. 839; MASTROPIERRO 1972 S. 18; BARONCELLI 1981-82 *passim*; TIGLER 1987-88 S. 167-168; TORI 1987-88 S. 404-411; MILONE 1989-90 S. 531-549; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 181-183.

**Kat.-Nr. 4**

**BERLIN**  
**Schloßpark Glienicke**  
**Kapitellfragment**

#### **Standort**

Berlin, Schloßpark Glienicke, Klosterhof, südliche Vorhofswand

Mauerkante unter einem Eckpilaster eingegliedert.

#### **Maße**

62 x 40 cm

#### **Struktur**

Das Fragment des Halbsäulenkapitells ist in einer

**Material**

Marmor (?)

**Zustand**

Eine starke Beschädigung beeinträchtigt das Fragment. Fehlende Teile, große Abbröckelungen, viele Risse und Sprünge sowie Verwitterungsschäden sind am Stück festzustellen.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Das Kapitellfragment kam sehr wahrscheinlich bei der Errichtung des Klosterhofs zu seinem heutigen Standort. Dieser wurde im Jahre 1850 von Friedrich von Arnim für Prinz Friedrich Karl Alexander von Preußen, Bruder des Königs Friedrich Wilhelm IV., gebaut (vgl. KOBLER 1968 S. 157; ZUCHOLD 1984 S. 38). Auf welchem Weg das Kapitell in die Sammlung des Prinzen kam, ist nicht überliefert.

Zum Kapitell gehörte ursprünglich auch ein weiteres Fragment, daß sich heute in der Sammlung des Klosterhofs befindet, aber nicht ausgestellt wird. Dieses zeigt seitenverkehrt zum ersten Fragment den gebückten Rumpf und den angewinkelten Arm eines zweiten Affen (vgl. auch GOETHERT 1972 S. 79).

Ein Vergleich des Kapitellfragments in Berlin mit einem Ersatzkapitell am Sockelgeschoß des Campanile des Doms in Pisa bezeugt die Herkunft des Stückes aus jenem Bau. Die Kopie wurde 1840 im Rahmen einer großangelegten Restaurierung des Campanile angefertigt (vgl. LUCCHESI 1993 S. 21). Sie zeigt zwei Affen mit langem Schwanz, die den Rücken zueinander wenden. Sie sitzen auf einem aus Blättern bestehenden unteren Kapitellregister und halten einen Korb mit einer Vorderpfote. Mit der anderen führen sie eine Frucht zum Maul. Einem Rüsselansatz ähnlich ragt dieses stark hervor und ist mit vielen spitzen Zähnen versehen, die in die Frucht beißen. Diese Kopie entspricht allen noch erhaltenen Teilen des Glienicker Kapitellfragments. Offen muß die Frage bleiben, ob die Fruchtkörbe eine freie Hinzufügung des Kopisten gewesen sind, oder ob sie

auch beim Original vorhanden waren und erst nach der Herstellung der Kopie verloren gingen.

Ohne es weiter auszuführen, ist behauptet worden, das Kapitell stamme aus dem Pisaner Dom (ZUCHOLD 1984 S. 17). Gemeint dürfte der Campanile sein.

**Motive und Inschriften**

Eine affenähnliche Gestalt mit großen Ohren sitzt in gebückter Haltung nach rechts gewandt und streckt den Kopf nach vorne. An der Taille des Tiers ist ein Ring zu sehen, der durch eine Kette vom Schnabel eines Greifenkopfes am Kapitellscheitel gehalten wird.

**Zuschreibung und Datierung**

Als dem Erdgeschoß des Pisaner Campanile zugehörig ist das Kapitellfragment zwischen 1174 und 1185 zu datieren (zu diesen Eckdaten vgl. Kat.-Nr. 23: Zuschreibung und Datierung).

Der sehr schlechte Erhaltungszustand des Stückes ermöglicht nur seine vorbehaltliche Einschätzung hinsichtlich der Zuschreibung. Die motivische Nähe des Kapitells zu denjenigen des Portals aus San Leonardo al Frigido von Biduino (Kat.-Nr. 16 c, d) könnte für eine Zugehörigkeit des hier zu behandelnden Stückes zum Oeuvre jenes Künstlers und seiner Werkstatt sprechen. Die Plausibilität dieser Hypothese wird dadurch bestätigt, daß auch für die Tierfriese des Erdgeschosses vom Campanile eine solche Zuschreibung naheliegt (vgl. Kat.-Nr. 23: Zuschreibung und Datierung).

**Bibliographie**

DA MORRONA 1812 I S. 411; JANSON 1952 S. 50; CRICHTON 1954 S. 98; SANPAOLESI 1956 S. 47; KOBLER 1968 *passim*; LCI I Sp. 77; DBI X S. 365-366; GOETHERT 1972 S. 79; ZUCHOLD 1984 S. 17; CARLI 1989 CAMPANILE S. 225; MILONE 1989-90 S. 423, 459.

**Kat.-Nr. 5****CAGLIARI****Santa Maria (Kathedrale)****Ambonen und Löwen aus dem Pisaner Dom**

- a) Evangelienkanzel
- b) Epistelkanzel
- c) Löwe mit Vierfüßler und Mann
- d) Löwe mit Ochse
- e) Löwe mit Bär
- f) Löwe mit Drache

**Standort**

- a) Cagliari, Santa Maria, Innenfassade, links vom

- Eingangsportal
- b) Cagliari, Santa Maria, Innenfassade, rechts vom Eingangsportal
- c) Cagliari, Santa Maria, Chortreppenanlage, linke Kante
- d) Cagliari, Santa Maria, Chortreppenanlage, linker Treppenfosten
- e) Cagliari, Santa Maria, Chortreppenanlage, rechter Treppenfosten

f) Cagliari, Santa Maria, Chortreppenanlage, rechte Kante

Im Museo dell'Opera del Duomo in Pisa befinden sich im Saal 2 Gipsabdrücke der Ambonen und der Löwen sowie ein Gipsmodell 1:5 der Ambonen.

### Struktur

a), b) Beide Ambonen haben einen rechteckigen Grundriß. Jeweils an einer Längsseite sind sie an die Innenfassade angelehnt. Die Brüstung jedes Ambos besteht aus vier reliefierten Platten, in der Mitte der Frontseite befindet sich ein Lesepult auf einem Lesepultträger. Die Kanzelkästen ruhen jeweils auf zwei ganzen und zwei halben Säulen mit Kapitellen und hohen Basensockeln. Zwischen den Säulen und den Reliefplatten erscheint eine breite Gesimszone.

c) - f) Die Löwen sind mit der Chortreppe verbunden worden. Die mittleren dienen als Träger der unteren Treppenfosten.

### Maße

a), b) Gesamthöhe ca. 415 cm (vgl. ZECH 1935 S. 9)

a) einzelne Platten:

Magier vor Herodes/Kindermord:

92 x 109 cm (vgl. PLAISANT 1989-90 S. 257);

Verkündigung, Heimsuchung/Geburt:

92 x 97 cm (vgl. PLAISANT 1989-90 S. 259);

Frauen am leeren Grab/Grabwächter:

92,5 x 97-98 cm (vgl. PLAISANT 1989-90 S. 262);

Abendmahl/Gefangennahme:

92,4 x 114,2 cm (vgl. PLAISANT 1989-90 S. 264);

b) einzelne Platten:

Himmelfahrt:

92,5 x 113,5 cm (vgl. PLAISANT 1989-90 S. 286);

Verklärung: 92,5 x 88 cm (vgl. PLAISANT 1989-90 S. 289);

Taufe/Darbringung im Tempel:

91,9 x 92,5 cm (vgl. PLAISANT 1989-90 S. 293);

Anbetung/Rückkehr der Magier:

91,9 x 114 cm (vgl. PLAISANT 1989-90 S. 295);

c) Länge: 149 cm; Rückenhöhe: 71 cm;

d) Länge: 148 cm; Rückenhöhe: 72 cm;

e) Länge: 150 cm; Rückenhöhe: 72 cm;

f) Länge: 170 cm; Rückenhöhe: 74 cm.

### Material

a)

Brüstungen, Lesepult, Lesepultträger, Gesimse, Kapitelle und Säulenbasen:

weißer Marmor mit unterschiedlich intensiver grau-beiger Patina;

Inkrustationen auf dem Hintergrund von Verkündigung/Heimsuchung, Geburt, Frauen am leeren Grab,

Grabwächter.

Säulensockel:

weiß-grauer Marmor

Vordere Säulen:

schwarzer, braun befleckter Stein

Hintere Halbsäulen:

dunkel- und hellgrauer Stein mit weißen Streifen

b)

Brüstungen, Lesepult, Lesepultträger, Gesimse, Kapitelle und Säulenbasen:

weißer Marmor mit unterschiedlich intensiver grau-beiger Patina

Vordere linke Säule:

schwarzer, dunkelrot befleckter Stein

Vordere rechte Säule:

schwarzer Stein mit beige Streifen

Hintere Halbsäulen:

dunkel- und hellgrauer Marmor mit weißen Streifen

Beide linke Säulensockel:

weiß-grauer Marmor

Beide rechte Säulensockel:

dunkelgrauer, weißbefleckter Stein

c) hellgrauer Marmor mit wenigen weißen Streifen

d) hellgrauer Marmor mit vielen weißen Streifen

e) hellgrauer Marmor mit breiten beige Streifen

f) hellgrauer Marmor mit hellbraunen Streifen und an einigen Stellen weißer Patina

### Zustand

a), b) Die an die Wand reichenden Teile der Ambonen weisen eine aus Zement geschaffene Ergänzung zur Mauer auf. Von den halben Kapitellen an der Mauer sind wesentliche Teile abgefallen. Von den Reliefs sind einige der unterschrittenen oder freistehenden Partien abgebrochen; dies betrifft hauptsächlich die Figurenköpfe. Das Rankengesims, als obere Abgrenzung der Reliefs, besteht aus verschiedenen Teilen; unterschiedliche Dekorationsmuster wechseln sich dort oft ohne Überleitung ab.

a) Bei der Evangelienkanzel scheint der Schnabel des Lesepultadlers abgefallen und dann, trotz eines fehlenden Stückes, wieder angebracht worden zu sein. Der Lesepultträger verdeckt einen Teil der Reliefs. Links hinter ihm sind die verdeckten Figuren nicht mehr vollständig erhalten.

b) Bei der Epistelkanzel sind zwei Engel auf dem Le-



sepult kopflos.

Aufgrund einer Reinigungsmaßnahme, die im Jahre 1992 erfolgte, ist der Marmor der Epistelkanzel wieder weiß. Die Evangelienkanzel besaß im September 1992 hingegen noch eine graue Tönung.

c) - f) Die Löwen an der Chortreppe haben unter ihrer Zusammenführung mit der Treppenanlage sehr gelitten, denn große Teile der Skulpturen sind der Anpassung an die architektonischen Strukturen zum Opfer gefallen. Große Risse laufen durch diese Plastiken. Bei der Plastik an der linken Kante der Chortreppenanlage sind die Köpfe vom Vierfüßler und vom Menschen unter dem Löwen nicht mehr vorhanden.

### **Standort- und Funktionsveränderungen**

Die Geschichte der Ambonen und der Löwen zurückverfolgend, trifft man zuerst auf eine Standort- und Funktionsveränderung der Objekte im Jahre 1670. Jorge Aleo berichtet, daß die Kanzel, infolge einer umfangreichen Restaurierung des Doms im Jahre 1669, im Verhältnis zur neuen Struktur der Kirche unproportioniert erschienen sei (zu dem barocken Umbau des Doms vgl. GIARRIZZO 1928 S. 18-19; VICARIO 1936 S. 457-458). Aus diesem Grunde habe man sie ein Jahr später geteilt und die Löwen an die Füße der Treppe zum Hochaltar gesetzt (vgl. ALEO 1684 S. 532-533). Trotz dieses Hinweises wird die Teilung der Kanzel in der Literatur manchmal abgestritten (vgl. SPANO 1856 GUIDA S. 25; DELLA MARMORA 1868 S. 32; ZAUNER 1915 S. 50-51; ZECH 1935 S. 138; SANPAOLESI 1975 S. 193; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 123).

Vor Aleo hatten zwei andere spanische Historiographen die Kanzel erwähnt. Francisco Vico beschrieb sie 1638 als eine Kanzel aus Marmor, die auf Löwen ruhte (vgl. VICO 1639 fol. 13r). Noch früher und als erster hatte Seraffin Esquir über die Kanzel berichtet. Er sprach von einer Marmorkanzel aus acht Platten mit Episoden aus dem Neuen Testament, welche sich auf Säulen stützten, die ihrerseits auf den Schultern von vier sehr großen Löwen mit jeweils einem Tier in den Krallen standen (vgl. ESQUIR 1624 S. 202).

Mit der Teilung der Kanzel in zwei Ambonen und deren Anbringung an der Innenfassade ist die liturgische Funktion des Objektes verlorengegangen, da die Ambonen nicht mehr betretbar sind. Aufgrund der Figuren, die als Lesesepult und Lesepulträger dienen - die vier Evangelistensymbole sowie Paulus, Titus und Timotheus -, wurden die Ambonen nach der Teilung oft als Evangelien- bzw. Epistelkanzel bezeichnet, obwohl diese Benennung ihrer Funktion nicht entsprach. Um lange Umschreibungen zu vermeiden, werden auch hier diese Bezeichnungen benutzt.

Für eine Rekonstruktion des ursprünglichen Zu-

standes der Kanzel in Cagliari vor 1670 kommen nur sehr wenige Hinweise zu Hilfe, da die schriftlichen Beschreibungen der Kanzel vor der Teilung nicht detailliert genug sind (s.o.).

Der ursprüngliche Standort der Kanzel im Dom von Cagliari wird hingegen von Aleo überliefert: Die Kanzel soll sich an der dritten Säule rechts im Mittelschiff befunden haben (vgl. ALEO 1684 S. 523).

Für lange Zeit hat man die Teilung der Kanzel in zwei Ambonen und deren Versetzung an die Innenfassade sowie die Entfernung der Löwen und ihre Neuplatzierung an die Chortreppe für die einzige Standort- und Funktionsveränderung der Kanzel gehalten, bis man sich am Anfang dieses Jahrhunderts auf die Spuren der Herkunft der Ambonen begab.

Enrico Brunelli sah stilistische Ähnlichkeiten zwischen den Ambonen und den Türstürzen von San Bartolomeo in Pantano (Kat.-Nr. 24 a), San Giovanni Fuorcivitas (Kat.-Nr. 25 a) und Sant'Andrea (Kat.-Nr. 27 a) in Pistoia (vgl. BRUNELLI 1901 S. 67).

Noch im selben Jahr nahm Dionigi Scano die von Brunelli aufgestellte These einer stilistischen Beziehung der Ambonen zur Toskana wieder auf. Daß die mittelalterliche sardische Skulptur eine direkte Ausströmung der toskanischen Kunst sei, begründete Scano durch die regen Beziehungen, die zwischen Pisa und Sardinien herrschten (zu den politischen und wirtschaftlichen Verflechtungen zwischen Pisa und Sardinien vgl. auch Textabschnitt II. 5. c.). Er meinte jedoch weiterhin, daß die Kanzel zwar im Auftrag der Pisaner, jedoch in Cagliari und im 13. Jahrhundert entstanden sei (vgl. SCANO 1901 S. 204).

Igino Benvenuto Supino stellte 1904 die bis dahin gängige Datierung der Ambonen in das 13. Jahrhundert und ihre Zuschreibung an Fra' Guglielmo in Frage (vgl. SUPINO 1904 S. 107). Scano, der selbst zu diesem Ergebnis gekommen war (für ihn waren die Ambonen im Jahre 1257 entstanden, als die Pisaner Cagliari erobert hatten - vgl. SCANO 1901 S. 203), sah sich motiviert, seine Forschungen zu überprüfen.

Als Basis der Überlegungen Scanos standen immer noch die lebhaften, politischen und wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Pisa und Cagliari. Dies nötigte ihn dazu, Zeugnisse für die Ambonen in Cagliari auch in der toskanischen Stadt zu suchen. Scano wurde am Inschriftenrepertoire des Pisaner Doms fündig, wo er an der Südflanke folgenden Wortlaut lesen konnte:

*I(N) NOMINE D(OMI)NI AM(E)N / BORGHO GNO  
DI TADO FE/CE FARE LO PERBIO NUOV/O LO  
QUALE E' IN DUOMO / COMINCIOSSI  
CORE(N)TE ANI D(OMI)NI / MCCCII FU FINIT/O  
IN ANI D(OMI)NI CORENT/E MCCCXI DEL MESE  
D/IICIEMBRE*

(Im Namen des Herrn, Amen. Borghogno di Tado ließ die neue Kanzel schaffen, welche im Dom ist. Sie wurde im Jahr des Herrn 1302 angefangen und im Monat Dezember des Jahres des Herrn 1311 voll-

endet.)

Die Tatsache, da in der Inschrift die Rede von einer neuen Kanzel ist, mit der die Kanzel von Giovanni Pisano bezeichnet wird, veranlaßte Scano zur Annahme, daß es auch eine "alte" Kanzel gegeben haben mußte. Die Grabinschrift des Guilielmus am Pisaner Dom (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*) ließ dann Scano zu der Schlußfolgerung kommen, daß die Ambonen, die sich in Cagliari befanden, einst die ehemalige Kanzel vom Pisaner Dom darstellten und vom Guilielmus der Grabinschrift - laut einer literarisch überlieferten Inschrift (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*) - im Jahre 1162 fertiggestellt worden waren; die Kanzel des Guilielmus war dann durch die Kanzel von Giovanni Pisano ersetzt und nach Cagliari gebracht worden, wo sie im 17. Jahrhundert ihre Teilung und Umstellung erfahren sollte (vgl. SCANO 1905 S. 12).

Außerhalb dieser Reihe von Beiträgen, die sich aufeinander bezogen, hatte bereits Gaetano Milanesi im Jahre 1901 zur Person des Guilielmus - ohne jedoch große Aufmerksamkeit zu erwecken - Stellung genommen. Im Rahmen seiner kommentierten Edition des Dokuments von 1165 (vgl. Textabschnitt II. 1. B.) behauptete er, daß der in jenem Schriftstück erwähnte Guilielmus dieselbe Person wie der Guilielmus der Grabinschrift sei und daß er eine Kanzel im Jahr 1162 geschaffen habe (vgl. MILANESI 1901 S. 5 Anm. 1). Die literarisch überlieferte Inschrift mit dem Namen des Künstlers und der Datierung des Werks (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*) sowie die Tatsache, daß sich die Kanzel in Cagliari befand, wurden von Milanesi nicht erwähnt.

Eine heute nicht mehr existierende Inschrift, die sich vor 1670 auf der Kanzel befunden haben soll (vgl. ESQUIR 1624 S. 197; VICO 1639 S. 13), bezeugt die Kanzelüberführung nach Cagliari im Jahr 1312. Sie wurde am 9. Juni 1800 noch von Faustino Baille in einem Raum zwischen der Sakristei und dem Chor des Doms in Cagliari abgeschrieben (vgl. BAILLE RACCOLTA Ms. 9.2.10 f. 23). Wahrscheinlich kurz danach stellte er fest, daß die Platte geteilt worden war und anderen Zwecken diente (vgl. BAILLE NOTIZIE S. 8 Anm. 4). Die Inschrift lautet nach Bailles Eintragung von 1800:

+ CASTELLO CASTRI CONCEXIT (sic)  
 VIRGINI MATRI DIREXIT  
 ME TEMPLUM ISTVD INUEXIT  
 CIVITAS PISANA  
 ANNO CURRENTE MILLENO  
 PROTINUS ET TRECENTENO  
 ADDITOQ(UE) DUODENO  
 INCARNATIONIS  
 REDEMPROTIS IHV XR(IST)I  
 DOMINI BERNARDUS GUICTI  
 MICHELE SCACCERI DICTI  
 ERANT CASTELLANI  
 ILLE QUI CREAUIT MVNDUUM

REDDAT IUGITER IOCUNDVM  
 PERPETUO LETABVNDUM  
 COMMUNE PISARUM AMEN

(Im Burgschloß haben mich die Bürger von Pisa [verwahrt - context]. Sie haben mich der jungfräulichen Mutter gewidmet und in diesen Tempel gebracht. Es läuft das 1312. Jahr seit der Inkarnation des Erlösers Jesus Christus. Die Herren mit dem Namen Bernardus Guicti und Michele Scacceri waren castellani. Derjenige, der die Welt geschaffen hat, möge die Kommune der Pisaner ständig jovial und auf ewig glücklich machen. Amen.)

Unzählige, nicht übereinstimmende Überlieferungen der Inschrift haben zu unterschiedlichen Deutungen ihres Inhalts geführt und das Datum 1312 auf verschiedene Ereignisse bezogen (Kanzelüberführung: GARZIA 1902 S. 69-70; SCANO 1905 S. 22; BIEHL 1912 S. 27 Anm. 3; ZECH 1935 S. 32; SERRA 1990 S. 37; Baubeginn des Doms zu Cagliari: ESQUIR 1624 S. 197; COSSU 1780 S. 45-46; MARTINI 1840 S. 76 Anm. 1; SPANO 1856 GUIDA S. 7; Fertigstellung des Doms: RONCIONI S. 680; DELLA MARMORA 1868 S. 32; Domweihe: ALEO 1684 S. 524; GARZIA 1902 S. 69-70).

Das Wappen mit den Schwertern unter den Aposteln der Himmelfahrt ist als Familienzeichen von Michele Scacceri gedeutet worden (vgl. SCANO 1905 S. 20; SCANO 1907 S. 292; BIEHL 1926 S. 110 Anm. 66; ZECH 1935 S. 35-36; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 94), der laut der obigen Inschrift zur Zeit der Kanzelüberführung Verwalter von Cagliari war. In einigen der älteren Forschungsbeiträge, die sich für eine Datierung der Kanzel ins 13. Jahrhundert ausgesprochen haben (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*), wird dieses Wappen als dasjenige von Guglielmo da Capraia interpretiert, der Auftraggeber der Kanzel gewesen sein soll (vgl. SCANO 1901 S. 204; SCANO 1902 CATTEDRALE S. 29). Dieser hatte im Jahr 1257 an der Teilung des *iudicatum* von Cagliari zugunsten der Pisaner mitgewirkt.

Die Überführung über das tyrrhenische Meer und die Teilung der Kanzel im 17. Jahrhundert liegen zwischen ihrem einstigen Zustand in Pisa und ihrer heutigen Form. In den Textabschnitten I. 2. a.-b. wird der Versuch unternommen, den ursprünglichen Zustand und den damaligen Standort der Kanzel im Pisaner Dom zu rekonstruieren.

Die Geschichte der Kanzel erklärt die Anomalien in der Zusammenfügung einiger Platten. Die Verkürzungen der Szenen links und rechts vom Lesepulträger der Evangelienkanzeln (vgl. unter *Zustand*) sind ein Ergebnis einer zwanghaften Zusammenfügung von Teilen, die einst auf eine andere Weise zusammengehörten. Die verschiedenen Gesimse zwischen den Kapitellen und den Reliefplatten sowie die Säulensockel sind hinzugefügt worden, als die Kanzel geteilt und umgestaltet wurde (zu den später hinzugefügten Teilen vgl. DE LAURIERE 1893 S. 220-221;

SCANO 1902 CAGLIARI S. 97-98; SCANO 1907 S. 278; ZECH 1935 S. 25). Bei den Engelköpfen unter den Leseultrträgern handelt es sich ebenfalls um spätere Hinzufügungen. Sie zeigen das gleiche Motiv und die gleiche Ausführung wie die Dekoration beider Weihwasserbecken des 17. Jahrhunderts an den ersten beiden westlichen Pfeilern des Doms zu Cagliari.

### Motive und Inschriften

Sowohl die Evangelien- als auch die Epistelkanzel sind jeweils in acht Felder unterteilt, die paarweise übereinander angeordnet sind. Im folgenden werden die Szenen der Reliefs von oben nach unten und von links nach rechts beschrieben. Die Inschriften, die den Beschreibungen folgen, befinden sich auf den Ambonen über den jeweiligen Szenen auf dem Spiegelrahmen eingemeißelt.

a)

#### Die Magier vor Herodes

(Mt 2,1-3; PsJak 21,1-2)

Herodes, der wütend an seinem Bart zieht, stehen die Magier mit langen Gewändern und Kronen gegenüber. Hinter ihnen folgen zwei weitere Männer. Der erste fällt unter den anderen Figuren mit langen Gewändern auf, weil er nur mit einem Lententuch und einer helmartigen Kopfbedeckung bekleidet ist. Auf dem Thron des Herodes ist ein Rundbogen zu sehen. Darüber befindet sich eine beflügelte Gestalt, darunter eine stehende Figur.

Inschrift:

*REX DOLET AVDITO NASCENTIS NOMINE REGIS*  
(Der König erzürnt, nachdem er den Namen des zur Welt kommenden Königs gehört hat.)

#### Der Bethlehemische Kindermord

(Mt 2,16; PsJak 22,1)

Auch in der Episode des Kindermordes ist Herodes am linken Rand der Szene sich am Bart fassend dargestellt. Vor ihm bedroht ein Mann zwei Kinder mit einem Dolch. Es folgen drei Frauen, von zahlreichen Kindern umgeben. Einige Kinderköpfe liegen abgeschlagen auf dem Boden. Auf dem Thron des Herodes steht auf einem Säulchen ein Leierspieler.

Inschrift:

*H(ER)O(DE)S IVBET OCCIDI DEFLENT SVA PIGNORA MATRES*  
(Herodes befiehlt den Mord. Die Mütter weinen um ihre Kinder.)

#### Verkündigung

(Lk 1,26-38; PrJak 11,1-3; PsMt 9,1-2; NaMa 9,1-5)

#### Heimsuchung

(Lk 1,39-56; PrJak 12,2-3)

Die Szenen der Verkündigung und der Heimsuchung sind auf ein und demselben Feld dargestellt worden.

Der Verkündigung, bei der sich Maria und der Erzengel gegenüberstehen, wohnt Joseph in stark gebückter Haltung und mit einem Stock versehen bei.

In der Heimsuchung tragen Maria und Elisabeth ähnliche, lange Gewänder. Die junge Maria ist in der linken Figur zu erkennen, welche aufrechter als die andere steht und die Hände Elisabeths in ihren hält.

Eine dritte Figur war ursprünglich in dieser Szene vorhanden, welche teilweise noch hinter dem Leseultrträger erkennbar ist. Es handelt sich hierbei um eine menschliche Figur, deren Kopf allerdings fehlt. Zu sehen sind ein sehr großer beschuhter Fuß und ein herausragendes Gebilde auf Bauchhöhe, vielleicht ein Ellenbogen, mit faltenreichem Gewand bedeckt.

Inschrift:

*POST GABRIELIS AVE ELISABET FESTINAT ADIR[E]*

(Nach dem Gruß Gabriels beeilt sie sich, Elisabeth zu besuchen.)

#### Geburt Christi

(Mt 1,18-25; Lk 2,7; PrJak 19,1-3; PsMt 13,2-7; HistJos 7)

#### Waschung des Christuskindes

Geburt und Waschung des Christuskindes erscheinen gemeinsam auf einem Feld.

Bei der Geburt sitzt Joseph nachdenklich auf einem Schemel. Auf diesem sind jeweils unter einem Bogen ein Mann und eine Frau dargestellt. Darüber liegt eine dritte nackte Gestalt mit einem Gewächs zu Füßen.

Joseph wendet Maria und dem Christuskind den Rücken zu. Sie liegen übereinander, von einem Engel, einem Esel und einem Ochsen bewacht.

In der zweiten Episode wird das Kind von zwei Ammen gewaschen, während zwei Engel darüber schweben.

Auch diese Darstellungen scheinen einst eine Fortsetzung gehabt zu haben. Hinter dem Leseultrträger erkennt man die Reste einer Figur ohne Kopf im Profil. Ihre Hand ist bei angewinkeltem Arm nach vorne gerichtet.

An der unteren linken Rahmenleiste der Marmorplatte sind die Spuren zweier eingemeißelter Wappen zu sehen.

Inschrift:

*VIRGO PARIT CVI TURBA CANIT MOX CELICA LA[UEM]*

(Die Jungfrau gebiert denjenigen, dem bald eine himmlische Schar ihr Lob singt.)

#### Die Frauen am leeren Grab

(Mt 28,1-8; Mk 16,1-7; Lk 24,1-8; Joh 20,1)

Von den drei Frauen, die sich mit Balsamgefäßen dem leeren Grab nähern, ist die erste links durch den Leseultrträger zum größten Teil verdeckt. Über dem Sarg, dessen Deckel von zwei kleinen Figuren etwas hochgehalten wird und aus dem ein Stoffzipfel her-

ausschaut, schwebt ein großer Engel. Er schwingt ein Weihrauchgefäß.

Inscription:

[SUR]REXIT VERE DOMINUS NOLITE TIMERE  
(Der Herr ist wahrlich auferstanden. Ihr solltet euch nicht fürchten.)

#### Die Grabwächter

(Mt 27,66)

Die Grabwächter sind auf einem eigenen Feld dargestellt. Sie tragen Kettenpanzer, Schilde und Lanzen. Drei von ihnen - wohl auch der äußerste rechte, der keinen Kopf mehr hat, sich jedoch auf seinen Schild stützt und seinen Körper dabei entspannt - schlafen. Der zweite von links wird hingegen von einer dämonischen Gestalt überrascht und fast in einen Kopfstand hochgehoben. Bei diesem aufrührerischen Wesen handelt es sich um eine Gestalt mit einer Zweizipfelmütze, Flügeln, Krallen und Hufen.

Inscription:

[STER]NVNTRV STVLTII SERVANTES CLAVSTRA SEPVLCHRI

(Die Tore, die das verschlossene Grab bewachen, werden niedergeworfen.)

#### Abendmahl und Ankündigung des Verrats des Judas

(Mt 26,20-29; Mk 14,17-25; Lk 22,14-20; Joh 13,21-30; 1 Ko 11,23-25)

Bei der Darstellung des Abendmahls und der Ankündigung des Verrats des Judas ragen die Büsten der Jünger in zwei Reihen hinter einem gedeckten Tisch empor. Der vierte von links trägt einen mit Blumen besetzten Umhang. Am linken Tischende lehnt sich Johannes an Christus (Joh 13,26). Judas schleicht vor dem Tisch zu Christus hin, um den Bissen zu empfangen (Joh 13,26). Über ihm bewegt sich eine kleine Figur mit Hufen, Flügeln und einer Zipfelmütze.

Inscription:

IVDE CVM CENAT PRO SIGNO MANDERE SE DAT

(Als Zeichen gibt er dem Judas während des Abendmahls zu essen.)

#### Gefangennahme

(Mt 26,47-56; Mk 14,43-52; Lk 22,47-53; Joh 18,1-12)

Im Mittelpunkt der Gefangennahme Christi umarmen sich Christus und Judas. Links davon ist Simon Petrus dargestellt, während er Malchus das Ohr abschlägt (Mt 26,51; Mk 14,47; Lk 22,50; Joh 18,10). Rund herum befinden sich Männer in Kettenpanzern mit Lanzen, Schilden und Lampen.

Inscription:

SIGNA DAT ARMATIS IESU DANS OSCULA PACIS  
(Er gibt den Bewaffneten Zeichen, indem er Jesus Friedensküsse gibt.)

#### Lesepultrager und Lesepult

Die Gruppe des Lesepultragers besteht aus den Evangelistensymbolen: einem Jüngling mit Schriftrolle sowie einem Löwen und einem Ochsen, die auf den hinteren Pfoten stehen und jeweils ein Buch mit den vorderen halten. Das vierte Symbol, der Adler, dient als Lesepult.

Unter dem Lesepultrager ist ein kindlicher Kopf zwischen zwei Flügeln zu sehen.

#### Kapitelle

Links vorne

Die Struktur eines ionischen Kapitells wird durch vegetabile Elemente wiedergegeben. Über einem Blattkranz bilden längliche, blättrige Ranken die Voluten und vereinen sich in der Mitte jeder Kapitellseite. Aus der Verknötung entwickeln sich weitere Blätter und Ranken. Vom Zentrum der Voluten gehen längliche Blätter schräg nach oben. Die Kreisranken auf der Abakusplatte sind mit den Volutenverknötung durch eine feine Ranke verbunden.

Rechts vorne

Die Struktur des vorderen linken Kapitells (s.o.) wird auch rechts beibehalten. Beim rechten Kapitell sind Blätter und Ranken allerdings stärker mit dem Bohrer bearbeitet und mehr untergliedert worden. Die Ranken auf der Abakusplatte sind feiner als diejenigen des rechten Kapitells. In der Mitte der Kapitellseiten ergibt das Zusammentreffen der Stiele der Voluten eine X-Form. Auf der rechten Volute, bei frontaler Kanzelansicht, kauert ein kleiner Frosch.

Links und rechts hinten

Auch bei den hinteren Kapitellen ist die Abakusplatte mit Blättern in Kreisranken dekoriert. Die weitere Dekoration der Kapitelle besteht aus großen gerippten Blättern, die von oben nach unten leicht gekrümmt fallen.

b)

#### Himmelfahrt

(Mk 16,19; Lk 24,51; Apg 1,9-11)

Bei der Himmelfahrt sitzt Christus in einer Mandorla, die von vier Engeln gehalten wird. An den Seiten blasen zwei Engel heute nicht mehr vorhandene Hörner, zwei weitere schweben mit dem Kopf nach unten.

Inscription:

INFERNI CLAVSTRA FRANGENS CONSCENDIT AD ASTRA

(Die Pforten der Hölle zerbrechend, steigt er zu den Sternen empor.)

Die Apostel bei der Himmelfahrt

Die Apostel, die unter der Szene mit dem Christus in der Mandorla dargestellt sind, gehören inhaltlich zur darüberliegenden Episode. Sie wohnen, mit dem Blick nach oben gerichtet, der Himmelfahrt Christi bei. In ihrer Mitte steht Maria - ohne Kopf - mit beiden nach oben erhobenen Händen.

An der rechten Ecke der unteren Rahmenleiste sind zwei Wappen eingemeißelt. Eins ist in der Mitte horizontal zweigeteilt, auf dem anderen sind drei Schwerter eingraviert.

Inscription:

*DISCIPVLI IESUM MIRANTVR SCANDERE  
CELVVM*

(Die Jünger bewundern Jesus, der in den Himmel hinaufsteigt.)

Verklärung

(Mt 17,1-7; Mk 9,2-7; Lk 9,28-32; 2 Pe 1,18)

Die Christusfigur der Verklärung steht mit erhobener Hand vor dem Hintergrund einer Mandorla mit zweifachem Kreuz zwischen Elia und Mose - letzterer mit einer Tafel in der Hand. Zwei mächtige Bäume dienen links und rechts als Rahmen der Darstellung.

Inscription:

*MONSTRAT NATVRAM P(RO)PRIAM MVTANDO  
FIGVRAM*

(Er zeigt seine eigene Natur, indem er seine Gestalt verändert.)

Die Apostel bei der Verklärung

Dieses Feld muß der Verklärung zugerechnet werden. Auf ihm sind nach den biblischen Berichten (s.o.) die Jünger Petrus, Jakobus d. Ä. und Johannes dargestellt, die der Verklärung beiwohnen. Eine Wolke steigt von ihnen zum Christus des darüberliegenden Feldes empor. Sie durchbricht die Leiste, die beide Felder trennt. Diese sind nicht nur inhaltlich, sondern dadurch auch formal verbunden.

Inscription:

*IN FACIEM TERRORE CADVNT NON VISA  
FERENTES*

(Die Erscheinung nicht ertragend, werfen sie sich vor Angst auf ihr Gesicht nieder.)

Taufe

(Mt 3,13; Mk 1,9-11; Lk 3,21; Joh 1,29-34)

Wie in eine gewellte Decke gehüllt, welche auch einen Teil der unteren Rahmenleiste bedeckt, ist der nimbierte Christus leicht zu Johannes d. T. gewandt, der, mit einer Hand zur Taube des Heiligen Geistes erhoben, die Taufe vornimmt. Eine kleine Gestalt mit Krug gießt Wasser in den Wasserstrom nach. Rechts schreiten zwei Engel herbei und bringen jeweils ein Kleid.

Inscription:

*LEX NOVA SIGNATVR SACRO BAPTISMATE  
CHRISTI*

(Das neue Gesetz wird durch die Taufe Christi besiegelt.)

Darbringung im Tempel

(Lk 2,22-35; PsMt 15)

Vor dem Hintergrund einer Bogenarchitektur übergibt Maria dem Simeon das Christuskind, während Joseph zwei Tauben als Opfer trägt. Der hohe liturgische Wert der Darbringung im Tempel kommt dadurch zum Ausdruck, daß die Hände dieser drei Figuren verhüllt sind. In der vierten Gestalt rechts muß man die Prophetin Hanna (vgl. Lk 2,36-39) vermuten.

Inscription:

*ACCIPIT ISTE SENEX TEMPLI QUI FERTVR AD  
EDES*

(Dieser Greis empfängt denjenigen, der zum Tempel gebracht wird.)

Magieranbetung

(Mt 2,11; PrJak 21,3; PsMt 16,1)

In der Anbetung schreiten die Magier mit den Gaben zu Maria, die mit dem Christuskind auf dem Schoß auf einem Sitz mit Bogen sitzt. Joseph ist ebenfalls anwesend. Er stützt sich auf einen Stock.

Inscription:

*INTRANTES ORANT PVERVM CVI MVNERA  
DONANT*

(Sie treten ein und beten das Kind an, dem sie Geschenke übergeben.)

Magierrückkehr

(Mt 2,12; PrJak 21,3; PsMt 16,2)

Die Magier begeben sich zu Pferde auf die Heimreise. Sie reiten in einer Reihe alle hintereinander. Der mittlere streckt einen Arm vor.

Inscription:

*SIC ALIA GRADIENDO VIA MONITI REDIERVNT*

(Ermahnt, kehren sie auf einem anderen Weg zurück.)

Lesepultträger und Lesepult

Die frontale Figur des Lesepultträgers mit Bart und Glatze stellt Paulus dar. Er hält ein aufgeschlagenes Buch. Auf diesem liest man: *PAVLVS / SERVVS / XIHV / VOCATU(US) / APOS / TOLUS* (Paulus, Diener Christi und berufener Apostel). Seine Assistenzfiguren sind links Titus, erkennbar durch den Namen auf seiner Schreibtischplatte, *TITVS*, und rechts Timotheus, dessen Name auf dem von ihm gehaltenen Buch eingemeißelt ist, *TIMOTHE/VS*.

Die Lesepultplatte ruht auf drei sitzenden Engeln mit Schriftrollen. Beim linken erkennt man am Haaransatz eine Blume.

Unter dem Lesepultträger ist - wie bei der Evangelienkanzel - ein Kinderkopf zwischen zwei Flügeln angebracht.

Kapitelle

Links vorne

Nach dem Schema eines ionischen Kapitells sind die Voluten durch Blätter geformt, in deren Mitte Blumen eingesetzt sind. Aus deren Zentrum gehen wiederum längliche Knospen schräg nach oben. Die Volutenblätter wachsen aus der Mitte jeder Seite und enden an derselben Stelle. Aus der Rankenverknöpfung, die an dieser Stelle entsteht, ergeben sich ein Herzblatt oben und zwei Blumen an den Seiten. Die Abakusplatte ist mit feingliedrigen Kreisranken und Blättern besetzt.

Rechts vorne

Das vordere rechte Kapitell der Epistelkanzel ist gestaltet wie das vordere linke Kapitell der Evangelienkanzel (s.o.), nur die vegetabilen Elemente sind dicker und voluminöser.

Links und rechts hinten

Die hinteren Kapitelle der Epistelkanzel entsprechen in der Form den hinteren Kapitellen der Evangelienkanzel (s.o.). Sie unterscheiden sich nur durch die Dekoration der Abakusplatte, die in ihrem Fall aus Blumen in feinen Kreisranken und einem Blatt an jeder vorderen Kante besteht.

Löwen

c) Der Löwe an der linken Kante der Chortreppenanlage hat seinen Kopf nach rechts gedreht. Unter seinem Körper kauert ein Vierfüßler, der wiederum mit seiner hinteren Partie einen nackten Mann überlagert. Dieser liegt auf der Seite. Auf seine Brust drückt die rechte Vorderpatze des Löwen, in die der Mann mit einem Messer sticht.

d) Den linken Pfosten der Chortreppe trägt ein Löwe, der über einem kauernenden Ochsen steht.

e) Auf der rechten Seite trägt den Treppenfosten ein Löwe, der über einem Bären steht. Dieser liegt auf dem Rücken und streckt alle vier nach oben. Mit den Vorderpfoten greift er in die Löwenmähne. Sein Maul ist geöffnet.

f) An der rechten Kante der Chortreppenanlage ist ein Löwe angebracht, der einen Drachen zwischen seinen Vorderpfoten festhält. Der Löwe fletscht die Zähne, der Drache biegt seinen Hals zurück und öffnet sein Maul.

Zuschreibung und Datierung

Die Bestimmung der Autorschaft und der Entstehungszeit der Kanzel hängt mit einer literarisch überlieferten Inschrift zusammen, die sich früher an der Kanzel befunden haben soll (vgl. ESQUIR 1624 S. 202):

*HOC GUILLELMUS (sic) OPUS PRESTANTIOR*

*ARTE MODERNIS QUATUOR ANNORUM SPATIO  
SED DONI CENTUM DECIES SEX MILLE  
DUOBUS*

(Guillelmus, in der Kunst ausgezeichnete als die Modernen, [errichtete] dieses Werk in einem Zeitraum von vier Jahren, also [im Jahr] des Herrn 1162.)

Die Inschrift fiel sehr wahrscheinlich der Teilung der Kanzel im Jahre 1670 zum Opfer. Bereits vor der Teilung, vielleicht bei der Überführung von Cagliari nach Pisa, muß die Inschrift beschädigt worden sein, denn man vermißt mindestens ein Verb (vielleicht FECIT) sowie das Wort ANNO vor DONI (wohl als DOMINI zu lesen). Reinhard Zech hat zur Inschrift-ergänzung vorgeschlagen, zwischen SPATIO und SED die Wörter TEMPORIBUS FECIT oder PERFECERAT ANNO hinzuzufügen (vgl. ZECH 1935 S. 30).

Im Jahre 1902 wurde bei Grabungen am Glockenturm des Doms zu Cagliari ein Inschriftenfragment mit dem Wortlaut *DECIES S* gefunden, das man aufgrund der Ähnlichkeit der Ausführung der Buchstaben mit den anderen Inschriften auf der Kanzel für einen Teil der von Esquir überlieferten Inschrift hielt (vgl. SCANO 1902 CAGLIARI S. 116 Anm. 2; SCANO 1907 S. 290).

Die Inschrift benennt den Bildhauer der Kanzel, Guillelmus, und den Zeitraum von vier Jahren, in welchem das Werk bearbeitet wurde, dessen Fertigstellung 1162 erfolgte.

Die Autorschaft des Guillelmus wird auch durch eine noch erhaltene Inschrift bestätigt, die früher am linken Eckpilaster der Domfassade in Pisa angebracht war, 1865 durch eine Kopie ersetzt worden ist und erst in den Camposanto, dann in das Museo dell'Opera del Duomo gebracht wurde (vgl. PAPINI 1912 CATALOGO II S. 215; SUPINO 1913 S. 111; BIEHL 1926 S. 108 Anm. 57; ZECH 1935 S. 33; CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA S. 817; PLAISANT 1989-90 S. 221-22 Anm. 30; MILONE 1993 PL 2 S. 314), wo das Original heute zu sehen ist. Der Wortlaut, der auch die Namensform des Bildhauers festlegt, ist folgender:

+ *SEPULTURA GUILIELMI / [M]AGISTR(I)*

*QUI FECIT PERGUM S(AN)C(T)E / MARIE*

(Grab des Guilielmus, der die Kanzel von St. Marien schuf.)

Im Laufe der Forschungsgeschichte ist die Interpretation der von Seraffin Esquir überlieferten Inschrift nicht immer eindeutig gewesen. Man verstand zuerst die Jahreszahl als Angabe des Lohns für den Bildhauer (6.200 Einheiten einer nicht spezifizierten Währung) (vgl. ALEO 1684 S. 524). Bis zur Identifizierung der Ambonen in Cagliari als ehemalige Domkanzel von Pisa las man die Jahreszahl als 1260 und schrieb das Werk Fra' Guglielmo aus Pisa zu (vgl. DE LAURIERE 1893 S. 242-243; GARZIA 1902 S. 71; SALVADORI 1902 S. 35; SCANO 1902 CATTEDRALE S. 6; SCANO 1902 CAGLIARI S. 94-95,

S. 118-114; VENTURI 1904 III S. 920-923; FREY 1911 S. 524, 526 mit Zuschreibung an einen gleichnamigen Lehrer Fra' Guglielmos; ZAUNER 1915 S. 51). Die Inschrift wurde auch auf den Bau der Kathedrale von Cagliari bezogen, der von einem nicht weiter spezifizierten Architekten Guilielmus in vier Jahren für 162.000 Skuden Kosten durchgeführt worden sei (vgl. COSSU 1780 S. 46; SPANO 1856 GUIDA S. 7).

Der große Umfang der Kanzel setzt von selbst voraus, daß neben Guilielmus andere Bildhauer und Steinmetze als Gehilfen tätig gewesen sind. Sowohl die Reliefs als auch die Löwen zeigen untereinander deutliche stilistische Unterschiede, die auf unterschiedliche arbeitende Hände hindeuten. Bei den Reliefs ist es sehr auffallend, daß fünf verschiedene Hintergründe vorhanden sind (1. glatter Hintergrund: Kindermord, Abendmahl, Gefangennahme, Himmelfahrt, Apostel bei der Himmelfahrt, Taufe, Darbringung im Tempel; 2. inkrustierter Hintergrund mit Blumen in Kreisranken: Verkündigung/Heimsuchung, Geburt, Frauen am Grab, Grabwächter; 3. reliefierter Hintergrund mit Blättern und Kreisranken: Magier vor Herodes, Apostel bei der Verklärung; 4. reliefierter Hintergrund mit Blumen in Kreisranken: Magieranbetung, Magierrückkehr; 5. reliefierter Hintergrund mit Blumen und Blättern in Kreisranken: Verklärung). Wenn dieses auch einem Bedürfnis nach dekorativer Vielfalt entsprechen könnte, so deuten die Unterschiede in der Konzeption der menschlichen Figuren zweifellos auf verschiedene ausführende Hände.

Die Figuren der Geburt sondern sich aufgrund ihrer kleinen Dimensionen von allen anderen ab, welche im Gegenteil sogar in Sitzposition fast die gesamte Feldhöhe einnehmen. Zwei Extreme im Körperaufbau stellen die zylinderhaften Frauen der Heimsuchung und am leeren Grab einerseits und die Apostel der Verklärung andererseits dar, deren Körperglieder sehr gelenkig erscheinen und in "verknöteten" Posen aneinandergesetzt sind. Auch in der Physiognomie der Figuren entdeckt man unterschiedliche Merkmale: Man vergleiche als Exempel die kleinen schmalen Köpfe der Magier in der Anbetung mit den großen runden Gesichtern der Mütter des Bethlehemischen Kindermordes. Die Faltenführung der Gewänder ist in manchen Fällen wie bei den Aposteln der Himmelfahrt sehr tief und plastisch, in anderen wie bei Christus und Juda der Gefangennahme ist sie hingegen sehr flach. Auch das Verhältnis der Figuren zum Hintergrund ist differenziert. In ein und demselben Relieffeld, nämlich dem des Magierbesuchs bei Herodes, hebt sich der mittlere König nur leicht vom Hintergrund ab, während die anderen Figuren stark hervortreten und freistehende Köpfe haben. Auch Maria und das Kind in der Szene der Geburt unterscheiden sich in ihrer Ausführung von den anderen Gestalten. Josephs Obergewand, die Kleider der

Ammen sowie die Gewänder der Engel sind zum Teil von tiefen Furchen zur Bildung der Falten durchlaufen, welche in sich noch einmal geteilt sind. Mehrere Rohrfalten charakterisieren den Stoff über den Unterschenkeln. Bei Maria und dem Christuskind legt sich der Stoff hingegen in sanfte, nicht tief ausgearbeitete Falten.

Innerhalb einer Marmorplatte oder gar einem Relieffeld sind also stilistische Unterschiede bemerkbar. Man kann demnach keine strenge Händescheidung durchführen, da es nicht auszuschließen ist, daß auch an einzelnen Figuren verschiedene Hände am Werke waren. Versucht man trotzdem eine stilistische Einteilung der Reliefs nach möglichen ausführenden Händen vorzunehmen, so kann man in den Reliefs mindestens vier Handschriften erkennen. Zur ersten gehören die Heimsuchung und die Verkündigung, die Frauen am Grab und die Grabwächter, Joseph und die Engel der Geburt, die Figuren der Magier vor Herodes (wobei der mittlere König durch seine geringere Erhabenheit vom Hintergrund sich von den anderen unterscheidet), die Anbetung und die Rückkehr der Magier. Die gemeinsamen Merkmale dieser Reliefs sind die männlichen Gestalten mit kleinen Köpfen, spitzen Bärten und Obergewändern mit sehr tiefen Falten, die weiblichen Gestalten, deren Gewänder keine anatomischen Formen durchschauen lassen und die bewegten Gestalten, darunter auch die Engel mit den zu hoch angesetzten Knien. Alle Figuren sind sehr stark vom Hintergrund losgelöst. Das Werk einer zweiten Hand besteht aus der Darstellung des Kindermordes und der Figur des Herodes in dem darüber liegendem Feld. Hier werden die Falten der Gewänder nur durch schwache Ritzungen angedeutet, die Köpfe sind groß und rund, die Gesichtszüge weich. Abendmahl, Gefangennahme und beide Felder der Himmelfahrt sind einem dritten Bildhauer zuzuordnen. Er modelliert die Falten sehr plastisch, insbesondere bei der Himmelfahrt, unterscheidet sich aber vom ersten Bildhauer durch die Gestaltung der Köpfe, die rund sind und weiche Züge aufweisen. Schließlich gehören Verklärung, Taufe und Darbringung im Tempel zu einer vierten stilistischen Gruppe. Diese ist gekennzeichnet durch faltenreiche Gewänder über Körpern in unruhigen Posen, wobei Hände und Arme oft überproportioniert sind. Wie es bei Künstlern ein und derselben Werkstatt nicht befremdend erscheint, gibt es Merkmale, die übergreifend bei mehreren von ihnen vorkommen: Ein das Gewand von unten glatt durchdrückender Unterschenkel ist sowohl bei den Engeln der Taufe als auch beim rechten Magier der Rückkehr zu sehen; die Engel mit den hoch angesetzten Knien, welche typisch für die erste erwähnte Handschrift sind, erscheinen auch in der Himmelfahrt.

Die Lesepulträger sind anatomisch gut gelungen und so plastisch ausgearbeitet, daß man bei ihnen nicht mehr von Reliefs sprechen kann. Auf Grund

dieser Loslösung vom Hintergrund könnten sie der ersten Reliefgruppe zugeordnet werden.

Auch unter den Löwen sind stilistische Unterschiede festzustellen. Beide Löwen unter den Treppenfosten haben eine starre Pose - sowohl in den Löwen als auch der Beute - gemeinsam. Wahrscheinlich sind sie das Werk des Bildhauers des Lesepultträgers der Evangelienkanzel, da Löwen und Ochsen hier und dort sehr ähnlich in der Ausformung der Gesichtspartien sind. Beim Löwen werden diese durch die innere Gliederung von Nase, Wangen, Mund- und Augenpartie mittels feiner Wülste, beim Ochsen durch eine Doppelfalte unter den Augen sowie eine dicke Nasenpartie charakterisiert. Beim Löwen an der rechten Kante der Chortreppenanlage erfährt die innere Gliederung der Formen eine Zuspitzung, indem die Wülste auf dem Gesicht dicker sind. Unter ihm ist der Drache mit einzelnen herausgearbeiteten Schuppen und Flügeln minuziös bedeckt.

Der Löwe an der linken Kante der Chortreppenanlage weist eine sehr naturgetreue leichte Wendung des Kopfes auf. Diese ist weder den anderen Löwen der ehemaligen Pisaner Domkanzel noch den Löwen an Kanzeln und Portalen in der nordwestlichen Toskana des 12. Jahrhunderts (vgl. Textabschnitt VII. 2.) eigen. Es stellt sich die Frage, ob dieser Löwe einen späteren Ersatz einer beschädigten Plastik darstellt, vielleicht im Kreise Giovanni Pisanos in Pisa zu dem Zeitpunkt geschaffen, als die Kanzel abgebaut und nach Cagliari gebracht wurde.

Zur Händescheidung bei Reliefs und Löwen vgl. auch BRUNELLI 1901 S. 205; SCANO 1902 CAGLIARI S. 110-113; VENTURI 1904 III S. 928-930; SCANO 1905 S. 15; SCANO 1907 S. 285-286; BIEHL 1926 S. 42; ZECH 1935 S. 23-24; MALTESE 1962 S. 201; PLAISANT 1989-90 S. 414-416, 419).

### **Bibliographie**

ESQUIR 1624 S. 201-202; VICO 1639 S. 13; ALEO HISTORIA f. 77v-78r; ALEO 1684 S. 522-525, 532-533; COSSU 1780 S. 46; BAILLE RACCOLTA Ms. 9.2.(15) f. 31r-31v; FARA 1835 S. 81; SPANO 1856 AMBONI *passim*; SPANO 1856 GUIDA S. 7, S. 24-25; DELLA MARMORA 1868 S. 32-34; MILANESI

1878 I S. 274 Anm. 4; DE LAURIERE 1893 *passim*; BRUNELLI 1901 *passim*; MILANESI 1901 S. 5 Anm. 1; SCANO 1901 *passim*; GARZIA 1902 S. 70-71; SALVADORI 1902 S. 35; SCANO 1902 CAGLIARI S. 69-120; SCANO 1902 CATTEDRALE S. 18; SUPINO 1904 S. 107-109; VENTURI 1904 III S. 920-938; CASINI 1905 S. 313-315; SCANO 1905 *passim*; SCANO 1907 S. 277-294; BIEHL 1910 S. 3-12; FREY 1911 S. 522-526; SUPINO 1913 S. 111; GREISCHEL 1914 S. 57-58; ZAUNER 1915 S. 50-53; KINGSLEY PORTER 1923 S. 8, S. 160 Anm. 2, 202, 293-294; ALEO/DA QUARTU 1926 S. 127; BIEHL 1926 S. 41-49; SALMI 1926 S. 133-135; SALMI ARCHITETTURA S. 61; BODMER 1928 S. 3-6; SALMI 1928-29 S. 77-82; ZECH 1935 *passim*; LAVAGNINO 1936 S. 347; HORN 1937 S. 22, 95-97; CRICHTON/CRICHTON 1938 S. 27; DELOGU 1942 S. 38; NICCO FASOLA 1946 S. 88-91; DE FRANCOVICH 1952 S. 47, S. 50-55; Anm. 29, S. 91 Anm. 588, S. 144-145, 275; DELOGU 1953 S. 221; CRICHTON 1954 S. 98-101; THIEME-BECKER XV S. 308; SALVINI 1956 S. 76; SANPAOLESI 1957 S. 353-373; SHEPPARD 1958 S. 5, 16; SALINAS 1958-59 S. 412; SHEPPARD 1959 S. 98-101, 107; WEINBERGER 1960 S. 129-135; MALTESE 1962 S. 200-201; SALVINI 1964 S. 168; TOESCA 1965 S. 834-836; DELOGU 1966 S. 48-54; SALMI 1966 S. 345-346; SWARZENSKI 1970 S. 178-181; CARLI 1975 S. 8; SANPAOLESI 1975 ab S. 193 *passim*; SHEPPARD 1976 *passim*; SEIDEL 1977 S. 363-369; PAULI 1978 S. 261-263; CASTELNUOVO/GINZBURG 1979 S. 308-309; CASTELNUOVO 1983 S. 172; SMITH 1978 S. 128-131; KOPP-SCHMIDT 1983 S. 31; CLAUSSEN 1985 S. 270-271; DIETL 1987 S. 89-90; MELCZER 1987 S. 39; MIDDELDORF KOSEGARTEN 1988 S. 45-47; PRINCIPE 1988 S. 48; CHIELLINI NARI 1989 S. 24; SERRA 1989 IT S. 110-135; SERRA 1989 FR S. 115-122; PLAISANT 1989-90 *passim*; SERRA 1990 S. 39-45; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 82-122; BARACCHINI/FILIERI 1992 11a *passim*; BARACCHINI/FILIERI 1992 GUGLIELMO S. 111-113; BARACCHINI/FILIERI 1992 LEONIS S. 126; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 120-123; CASTELFRANCHI VEGAS 1993 S. 54; LUCCHESI 1993 S. 11-12.

**Kat.-Nr. 6**

**CAPANNORI**  
**San Gennaro**  
**Kanzel**

### **Standort**

Capannori, San Gennaro, unter dem Vorchorbogen zwischen Haupt- und rechtem Nebenschiff

### **Struktur**

Die Kanzel besteht aus einem Kanzelkörper mit fünf-

eckigem Grundriß in der Form eines Rechtecks mit einem angefügten rechtwinkligen Trapez an einer der Schmalseiten. An dieser Seite stützt sich der Kanzelkörper an einen Pfeiler der Kirche, neben dem sich der Ausgang zur Kanzel befindet. Die rechtwinklige Schmalseite wird von zwei Säulen mit Kapitell und



sehr flachen, zylindrischen Basen getragen.

Sieben Brüstungsplatten und ein Lesepulträger begrenzen den Kanzelkörper. Die Brüstung steht über der Bodenplatte, die als untere Abgrenzung des Kanzelkörpers sichtbar ist. Eine Brüstungsplatte bildet die schräge Verbindung zum Pfeiler. Auf beiden Langseiten sowie auf der rechtwinkligen Schmalseite sind jeweils zwei Platten angebracht. Auf der Langseite zum Hauptschiff ist zwischen beiden Platten der Lesepulträger plaziert. Für einen Teil der fünften Seite des Kanzelkörpers dient der Pfeiler als begrenzendes Element, sonst bleibt sie als Mündung des Aufgangs frei.

### Maße

nicht ermittelbar

### Material

Brüstungsplatten (vom Pfeiler entgegen dem Uhrzeigersinn):

1., 2., 5.: zum Teil schwarz bemalter weißer Marmor;  
3., 4.: weißer Marmor und *verde di Prato*;  
6., 7.: *verde di Prato*;

Lesepulträger: weißer Marmor;

Kapitelle: weißer Marmor;

Säulen: *verde di Prato*;

Säulenbasen: weißer Marmor;  
(vgl. SALMI 1913 S. 140-141).

### Zustand

Die Kanzel weist außen keine wesentlichen Beschädigungen auf. Im Inneren des Kanzelkastens sind großzügige Mörtelspuren zur Befestigung der einzelnen Teile zu sehen.

### Standort- und Funktionsveränderungen

Die Inschrift auf den gemalten Brüstungsplatten (vgl. unter *Motive und Inschriften*) dokumentiert eine Restaurierung der Kanzel durch einen unbekanntem Meister zur Zeit des Pfarrers Luccino Martinelli im Jahre 1789. Da die Platten, auf denen sich diese Inschrift befindet, nicht inkrustiert wie die anderen, die die Inschrift mit der Entstehungszeit enthalten, sondern gemalt sind, ist davon auszugehen, daß sie 1789 nicht restauriert, sondern erst entstanden sind, vielleicht als Ersatz für andere beschädigte oder verschollene Platten.

### Motive und Inschriften

Die Brüstungsplatten der Kanzel weisen auf der Frontseite jeweils sechs Kreise mit eingeschriebenen Greifen, Löwen und Drachen auf. Beide Platten auf der rechtwinkligen Seite sowie diejenige am Pfeiler zeigen acht Kreise mit Blumen. Diese Motive sind weiß auf einem dunkelgrün bis schwarzen Hintergrund (dieser gemalt oder eingearbeitet - vgl. weiter unten). Die Platten auf der hinteren Langseite sind glatt und einfarbig dunkelgrün.

Verschiedene Inschriften sind auf den Brüstungen

zu lesen. Vom Pfeiler ausgehend und dem Uhrzeigersinn entgegen:

1. Platte (gemalt):

*ANNI DOMINI MILLE DCCLXXXIX LUCCINO MARTINELLI PLEBANO*

(Im Jahre des Herrn 1789 unter dem Pfarrpriester Luccino Martinelli)

2. Platte (gemalt):

*RESTAURATUM ANNI DOMINI MDCC OTTANT NOVE P(ER) M(A)GISTRUM INCOGNITUM*

(Sie [die Kanzel] wurde von einem unbekanntem Meister restauriert.)

3. Platte (*opus sectile*):

*T(EM)P(OR)E GERARDI DISCRETI PLEBANI AC VENERABILIS P(RES)B(YTE)RI FUIT HOC PULPITUM CO(M)POSITU(M)*

(Zur Zeit des auserwählten und ehrwürdigen Priesters Gerardus wurde diese Kanzel errichtet.)

4. Platte (*opus sectile*):

*SEXAGESIMUS SECUNDUS D(OMI)NI ANN(IS) MILLE CE(N)TUMQ(UE) P(ER)ACTIS TUNC*

*ERAT A MAGISTRO PHILIPPO CO(M)POSITU(M)*  
(Es waren 1162 Jahre des Herrn vergangen, als sie von Meister Philippus errichtet wurde.)

5. Platte (gemalt):

*QUI VOS AUDIT ME AUDIT*

(Wer euch hört, hört mich.)

Der Lesepulträger besteht aus einem Engel mit langen Flügeln in der Mitte, welcher eine beschriftete Schriftrolle vor sich hält:

*S(ANCTUS) MATEUS AP(OS)T(O)L(U)S*

(Der heilige Apostel Matthäus)

Links vom Engel steht ein geflügelter Ochse mit einem aufgeschlagenen Buch zwischen den vorderen Hufen aufrecht. Rechts steht ein Löwe, ebenfalls aufrecht, geflügelt und mit Buch.

Das Kapitell zum Hauptschiff zeigt an den Ecken Löwenköpfe über einem Blattkranz. Zweimal ersetzt ein menschlicher Kopf die Abakusblüte.

Das Kapitell im Nebenschiff folgt dem gleichen Kompositionsprinzip, an den Ecken sind aber Ochsenköpfe zu sehen.

### Zuschreibung und Datierung

Die Inschriften auf der dritten und der vierten Brüstungsplatte (vgl. unter *Motive und Inschriften*) besagen, daß die Kanzel im Jahre 1162 von Meister Philippus in der Amtszeit von Priester Gerardus errichtet wurde. Vom Werk dieses Meisters müssen natürlich die bemalten Platten abgezogen werden, die im Laufe der Restaurierung des 18. Jahrhunderts geschaffen wurden (vgl. unter *Standort- und Funktionsverände-*

rungen).

In der älteren Forschung wurden die ursprünglichen Platten und der Lesepulträger in bezug auf Zuschreibung und Datierung nicht getrennt. Man schrieb sie Philippus zu, den man - angesichts des Datums 1162 - als einen unmittelbaren Schüler des Guilielmus ansah, welcher im selben Jahr seine Kanzel fertiggestellt hatte (vgl. Kat.-Nr. 5 - in der Erörterung jener These liegt der Grund für die Zugehörigkeit der Kanzel von Capannori zum Korpus dieser Arbeit). Jüngere Forscher haben im Lesepulträger - bei Beibehaltung der Zuschreibung an Philippus im Jahr 1162 - eine Verfremdung gegenüber Guilielmus und eine stilistische Nähe zur späteren "*taglia dei Guidi*" und insbesondere an Guidetto (vgl. Textabschnitt II. 4. B) festgestellt (vgl. CHIPELLINI NARI 1989 S.24). Andere haben ihre Aussage in diese Richtung verfestigt und den Lesepulträger für einen Zusatz des anfangenden 13. Jahrhunderts gehalten (vgl. MILONE 1989-90 S. 254 Anm. 29).

Trotz der motivischen Verwandtschaft des Lesepulträgers in Capannori mit demjenigen der Evangelienkanzeln von Guilielmus (Kat.-Nr. 5 a) kann auch hier bestätigt werden, daß der stilistische Befund Differenzen aufweist. Der Lesepulträger von Capannori

unterscheidet sich von demjenigen des Guilielmus in der Proportionierung des Engels mit einem breiten Becken, kräftigen Beinen, weit geöffneten, bis zum Boden reichenden Flügeln. Die Augen werden auf dem ebenfalls breit angelegten Gesicht durch große Iriden gekennzeichnet. Diese Tendenz zu kräftigen, klaren Formen ist in der Tat ein Charakteristikum einiger Skulpturen im Bereich der Stadt Lucca um die Wende zum 13. Jahrhundert. Es erscheint wahrscheinlich, daß die Inschrift mit der Jahreszahl 1162 und dem Namen des Philippus nicht auf den Lesepulträger zu beziehen ist.

#### **Bibliographie**

TRENTA 1822 S. 43-44; SCHMARSOW 1890 S. 32 Anm. 1; SALMI 1913 *passim*; ZAUNER 1915 S. 15; BIEHL 1926 S. 52, 69-70, S. 116 Anm. 5; SALMI 1928-29 S. 87, S. 96 Anm. 45; SALMI ARCHITETTURA S. 61; LAVAGNINO 1936 S. 347; TOESCA 1965 S. 838; MASTROPIERRO 1972 S. 21; SANPAOLESI 1975 S. 248; SHEPPARD 1976 S. 188; NEGRI 1978 S. 154; TIGLER 1987-88 S. 220-245; MILONE 1989-90 S. 254 Anm. 29; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 123-125; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 125.

#### **Kat.-Nr. 7**

#### **GROPPOLI San Michele Kanzel**

#### **Standort**

Groppoli, San Michele, an der rechten Innenwand vor dem Chor

Rechte Reliefplatte an der Schmalseite: 87 x 68 x 8 cm  
(für alle Maße vgl. REDI 1976 S.26)

#### **Struktur**

Die Kanzel besitzt einen rechteckigen Grundriß. An einer ihrer langen Seiten ist sie an der Mauer angelehnt, an einer der kurzen mündet eine kleine Treppe als Ausgang. An den übrigen beiden Seiten des Kanzelkastens befinden sich Brüstungsplatten mit Reliefs. Ein breites Gesims dient als deren untere Abgrenzung. An der Schmalseite mit Reliefs bestehen die tragenden Elemente aus zwei Säulen mit figürlichen Kapitellen und glattem Kämpferaufsatz. Sie erheben sich jeweils über einem vollplastischen Trägerlöwen. An der Schmalseite mit dem Ausgang befindet sich unter dem Kasten ein Balken, der an einem Ende auf einer dritten Säule mit figürlichem Kapitell ruht.

#### **Material**

Mit Ausnahme des Kämpferaufsatzes aus Travertinstein über dem Kapitell nah dem Ausgang bestehen alle Elemente der Kanzel aus Sandstein (vgl. REDI 1976 S. 26-27). In der Skala der Farbigekeit sind die Kapitelle am hellsten, die Säule an der Mauer am dunkelsten.

#### **Zustand**

Der gesamte Erhaltungszustand der Kanzel ist stark beeinträchtigt, da die vielen Steinblöcke und -stücke, aus denen die Kanzel besteht, nur noch sehr prekär zusammenhalten. Die Platte mit der Heimsuchung ist an der Seite des Zacharias abgeschnitten und dort ohne Rahmen. Ferner sind das Eselsohr in der Flucht nach Ägypten und die Maulspitze des Löwen über dem nackten Mann abgefallen.

#### **Maße**

Reliefplatte an der Langseite:

77 x 194 x 8 cm

Linke Reliefplatte an der Schmalseite:

87 x 71 x 8 cm

#### **Standort- und Funktionsveränderungen**

Viele Indizien sprechen dafür, daß die Kanzel, wie sie heute zu sehen ist, das Ergebnis einer oder mehre-

rer Wiederzusammenstellungen ihrer Elemente ist. Man beachte insbesondere die Zerstückelung der Kanzel in viele Teile und deren sehr grobe Zusammenfügung mit unübersehbaren Zwischenspalten. Darüber hinaus fehlen das obere Brüstungsgesims und der Leseputz. August Schmarsow nahm an, daß der Kopf auf dem Gesims der Schmalseite die Basis eines Leseputzträgers in Form von Evangelistensymbolen gewesen sein könnte (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 42-43). Zeichen der Nicht-Ursprünglichkeit der Anlage ist auch die Tatsache, daß gerade dieser Kopf und die Verkröpfung des Gesimses auf der Langseite nicht zentriert sind. Ferner scheint die Platte mit der Heimsuchung auf Grund der fehlenden rechten Rahmenleiste abgeschnitten worden zu sein, um an die neuen Dimensionen der Kanzel angepaßt zu werden.

Im Jahre 1453 wurde die Pfarrkirche für etwa zwanzig Jahre geschlossen, weil das Dorf nicht mehr existierte und die Kirche einzustürzen drohte. Für die Wiedereröffnung wurde die Kirche restauriert (vgl. MAZZANTI 1918 S. 13; RED I 1976 S. 38 Anm. 21, S. 64). Es ist bereits vorgeschlagen worden, eine Wiederzusammensetzung der Kanzel, die vielleicht auch beschädigt gewesen war, bei dieser Gelegenheit anzunehmen (vgl. RED I 1976 S. 38). Die Frage, ob im Laufe der Zeit Teile der Kanzel verlorengegangen sind, kann nicht mit dokumentarischer Sicherheit geklärt werden. Zwei erratische Leseputzträger, heute in den Depots des Museo Nazionale San Matteo in Pisa (Kat.-Nr. 19), könnten zur ursprünglichen Anlage gehört haben, da sie stilistisch mit der Kanzel eng verbunden sind.

### Motive und Inschriften

Die Langseite des Kanzelkastens ist links und rechts von zwei langen, schmalen Reliefs flankiert. Rechts ist ein Drache mit langem gewundenem Schwanz zu sehen, der in seiner liegenden Lage um 90° nach oben gedreht worden ist. Links sind sechs Blumen übereinander gestellt.

Die Steinplatte, die sich zwischen diesen Reliefs befindet, ist wiederum in zwei Spiegel unterteilt, die nebeneinander stehen.

Linker Spiegel:

#### Flucht nach Ägypten

(Mt 2,13-15; PsMt 18-21; HistJos 8)

#### Verkündigung an die Hirten

(Lk 2,8-14)

Im linken Relieffeld der Langseite erkennt man eine mit vielen Menschen und Tieren besetzte Szene, die aus einer Kombination von der Flucht nach Ägypten und der Verkündigung an die Hirten entstanden ist. Im Mittelpunkt der Darstellung sitzt Maria auf einem Esel mit dem eingewickelten Christuskind im Schoß. Ein Engel mit einem kugelförmigen Gefäß schaut von oben auf sie herab. Eine kurze Peitsche in der einen, die Zügel in der anderen Hand steht am linken

Rand der Darstellung Joseph, Maria und dem Kind zugewandt.

Der anführende Hirte befindet sich unmittelbar hinter Maria mit einer Feldflasche an einem Schulterstock und einer Tasche an der Seite. Eine ähnliche Feldflasche erkennt man bei einem der beiden Hirten mit kleineren Dimensionen am rechten Relieffrand, der ein Horn bläst. Über diesen beiden erscheint ein Engel. Drei Schafe und ein Hund runden schließlich die Hirtenszene ab.

Rechter Spiegel:

#### Geburt

(Mt 1,25; Lk 2,1-7; PrJak 19,1-3; PsMt 13,2-7)

#### Waschung

Im rechten Relieffeld sind die Geburt und die Waschung des Christuskindes zu erkennen. In der oberen Hälfte des Reliefs liegt Maria schlafend unter einer Decke. Über ihr wird das Kind von einem Ochsen und einem Esel bewacht. Rechts davon schwebt ein Engel mit einem Gefäß. Unter Maria spielt sich die Szene der Waschung ab. In der unteren rechten Ecke sitzt Joseph, den Kopf auf eine Hand gestützt und den Rücken dem Geschehnis zugewandt. Am linken Rand des Reliefs befindet sich eine unfertig erscheinende Partie, auf der man kurvenreiche Einritzungen und einen Kreis mit radialen Einritzungen erkennt.

Auch die Schmalseite der Kanzel ist in zwei Szenen unterteilt.

Linker Spiegel:

#### Verkündigung an die spinnende Maria

(PrJak 11,1-3; PsMt 9,1-2)

Das Relief auf dem linken Feld der Schmalseite stellt die Verkündigung des Erzengels Gabriel an die spinnende Maria dar. Engel und Jungfrau stehen sich sehr nah gegenüber und halten fast spiegelbildlich den Lilienstab bzw. die Spindel senkrecht vor ihren Körpern.

#### Heimsuchung

(Lk 1,39-56; PrJak 12,2-3)

Auf dem rechten Relief der Schmalseite werden Maria und Elisabeth von Zacharias mit Stock begleitet, über dessen Schultern ein Engel erscheint. Dieser könnte ein Hinweis auf die Verkündigung an Zacharias (Lk 1,5-20) darstellen.

Rundherum auf dem Gesims unter den Reliefplatten verläuft eine zum Teil nicht mehr leserliche und rekonstruierbare Inschrift mit unterschiedlich hohen Buchstaben unsicheren Duktus:

... HOC OPUS...{S}...{DUIN D(O)CT(E)  
P(ER)}EGIT FIERI HOC OP(US) GUICARDUS  
EGIT PLEB/AN(US)

(... dieses Werk hat... ..duin geschickt ausgeführt.

Presbyter Guiscardus hat dieses Werk veranlaßt.)

Auf der Schmalseite:

*ANNO D(OMI)NI MILCLXXXIII[...]I*

(Im Jahr des Herrn 1193(?).)

Zwischen dem letzten L und dem ersten X der Jahreszahl ist ein plastischer großer Kopf mit gerunzelter Stirn angebracht. Zwischen dem letzten und dem vorletzten I ist die Sutura zweier aneinandergesetzter Steinblöcke zu sehen.

Die Kapitelle der Säulen mit Trägerlöwen zeigen an den Ecken, mit Ausnahme einer Volute mit Blume, Köpfe - abwechselnd von Menschen, Affen, Böcken, Ochsen und Löwen -, jeder über einem gekrümmten Blatt. Eine Abakusblume ist an jeder Frontseite zu sehen. Das dritte Kapitell, dasjenige nah dem Treppenaufgang, zeigt ebenfalls Köpfe an den Ecken, Blattkranz und Abakusblumen sind aber nicht vorhanden. Dieses Kapitell ist daher niedriger als die anderen zwei.

Beide Trägerlöwen sind leicht nach links gewandt. Der linke liegt über einem nackten Mann, der durch Locken, dicke Lippen und hervortretende Wangenknochen gekennzeichnet ist. Der rechte hält in seinen Vorderpfoten einen Drachen mit zurückgebogenem Hals und zweimal eingerolltem Schwanz.

### **Zuschreibung und Datierung**

Der Zuschreibung und Datierung der Kanzel liegt die o. e. Inschrift zugrunde.

Ihr erster Teil enthielt einst sehr wahrscheinlich neben der Angabe des Auftraggebers, des Pfarrers Guiscardus, auch den Namen des Bildhauers, der die Kanzel ausführte. Die - allerdings nicht eindeutig festzulegenden - Buchstaben in der Lücke zwischen dem ersten *OPUS* und dem ersten *EGIT*, *DUIN*, haben bereits dazu veranlaßt, darin den Namen Biduinus' zu sehen und die Inschrift mit einem *DISCIPULUS BIDUINI* zu vervollständigen (vgl. REDI 1976 S. 39 - für andere Inschriftstranskriptionen und Ergänzungen vgl. auch TOLOMEI 1821 S. 73 Anm. 2; MELANI 1885 S. 96; GIGLIOLI 1904 S. 31; GAI 1977 S. 191).

Der zweite Teil der Inschrift wäre ein unbestreitbarer Beleg für die Datierung der Kanzel, befände er sich nicht auf zwei Steinblöcken, deren Sutura zwischen dem letzten und dem vorletzten I der Jahreszahl in einem ähnlich großen Abstand zu beiden steht, der auch zwischen dem dritt- und dem viertletzten I vorhanden ist. Dieser Zustand hat die Forschung in zwei Meinungsgruppen geteilt, diejenigen, die die Sutura als solche berücksichtigen und die Jahreszahl als 1193 lesen (vgl. CIAMPI 1810 S. 28; TOLOMEI 1821 S. 73 Anm. 2; MELANI 1885 S. 96; SCHMARSOW 1890 S. 41; GIGLIOLI 1904 S. 31; SWARZENSKI 1906 S. 527; KINGSLEY PORTER 1923 S. 160 Anm. 2; BIEHL 1926 S. 55; MAYA 1927 S. 103; CRICHTON 1954 S. 104; CHITI 1956 S. 197; REDI 1976 S. 39; GAI 1977 S. 191), und diejenigen,

die unter der Sutura ein weiteres I oder die Sutura selbst als einen Strich annehmen und die Jahreszahl als 1194 deuten (vgl. TIGRI 1854 S. 352; BODE 1891 S. 11; VENTURI 1904 III S. 913; BACCI 1905 S. 61; BIEHL 1910 S. 14; SALMI 1928-29 S. 94 Anm. 28; ZECH 1935 S. 39; MELI 1938 S. 11).

Was von beiden Lagern nicht bedacht wurde, ist die Tatsache, daß nach dem letzten I bis zum Ende des Steinblocks die Oberfläche abgenutzt ist. Es wäre also möglich, daß dieser Block nach dem I eine längere Inschrift trug, welche sich ursprünglich nicht der Jahreszahl anschloß und dieser erst bei einer späteren Zusammenstellung der Kanzel, als nur ein I übriggeblieben war, ihr angegliedert wurde. Nach dieser Hypothese könnte die Jahreszahl auch 1192 lauten.

Unabhängig von der Inschrift ist der Schöpfer der Kanzel in Gropoli bereits als dem Meister der Reliefs der Domkrypta von Pistoia (Kat.-Nr. 26 b) sehr nah angesehen worden (vgl. SALVINI/BORSIG 1982 S. 30). Ikonographisch mag ein Verweis dafür in der Darstellung des Engels über den Schultern von Zacharias bei beiden Heimsuchungen vorhanden sein. Stilistisch stellt man jedoch fest, daß die Reliefs in Gropoli sich von denjenigen in Pistoia in der Gewandbehandlung stark unterscheiden. In Gropoli sind die Falten, insbesondere diejenigen der Obergewänder, sehr gleichmäßig in der Breite und in der Tiefe und überlappen sich nicht. Auch in den Fällen, in denen ein anderer Gewandausdruck beabsichtigt wurde (vgl. die Untergewänder Mariens bei der Flucht, des Engels bei der Verkündigung, des Zacharias bei der Heimsuchung), wurden klare, auch wenn kleine Schüsselfalten angewandt. Es sind keine Verbandgewänder zu vermerken, die für die Reliefs in Pistoia typisch sind.

Andere haben vorgeschlagen, die Kanzel stamme vom Künstler der Archivolten der Nebenportale von Sant'Andrea in Pistoia (Kat.-Nr. 27 i, k - vgl. TIGRI 1854 S. 353, aufgegriffen von REDI 1976 S. 45-46, 57, der sich auch vorgestellt hat, daß die Kanzel in Pistoia geschaffen worden sein könnte, um dann nach Gropoli gebracht zu werden, was auch eine Erklärung für die Unstimmigkeiten in der Zusammensetzung der Kanzel sei).

Unter Berücksichtigung der Inschrift ist der Vorschlag, in der Kanzel ein Werk des Biduinus (vgl. BIEHL 1926 S. 55; MELI 1938 S. 11-12; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 125) oder eines Künstlers seines Umkreises (vgl. REDI 1991 CHIESE S. 158) zu sehen, eine Überlegung wert. Dafür bietet sich ein Vergleich der Kanzel mit dem Türsturz aus San Leonardo al Frigido an (Kat.-Nr. 16), der diesem Künstler zugeschrieben werden kann. Auch dort ist die eben beschriebene Faltenführung zu beobachten. Ferner stehen sich beide Werke hinsichtlich der Physiognomien sehr nah. Auf beiden erkennt man einen häufig auftretenden Gesichtstypus. Er ist durch eine sphärische Kopfform mit dicken Wangen, die eine

Falte an den Mundwinkeln bilden, charakterisiert (vgl. in Groppoli das Christuskind und den Engel der Flucht, den Hirten mit dem Schulterstock und den mit dem Horn, das Christuskind und den Engel bei der Waschung, den Engel bei der Verkündigung, Maria bei der Heimsuchung; auf dem Türsturz vgl. exemplarisch die Kinder im Baum und den Apostel, der den Esel führt.

Ikonographisch stellt sich die Kanzel von Groppoli in die Tradition der ehemaligen Pisaner Domkanzel und ihrer Nachfolger. Dies zeigt sich in der Übernahme des nachdenklichen Joseph bei der Waschung aus der Kanzel von Guilielmus (Kat.-Nr. 5). In beiden Fällen sitzt diese Figur auf einem Bogenthron und wendet der übrigen Szene den Rücken zu. Der Engel bei Zacharias wurde als ikonographische Anlehnung an die Reliefs in der Domkrypta in Pistoia bereits erwähnt. Maria mit der Spindel ist auch auf dem rechten Kapitell des Hauptportals von Sant'Andrea in Pistoia zu sehen (Kat.-Nr. 27 c). Die Zusammensetzung der Flucht nach Ägypten mit der Verkündigung an die Hirten ist hingegen eine neue Lösung.

Auf diesem Relieffeld und auf dem mit Geburt und Waschung läßt sich im Vergleich mit Verkündigung und Heimsuchung eine größere Dichte der Figuren feststellen, welche sich auch auf verschiedenen Tiefenebenen befinden. Angesichts der reliefübergreifenden Merkmale der Faltenführung und der Physiognomien ist dies nicht zwingend auf eine Beteiligung

zweier Hauptmeister zurückzuführen.

Die ausführende Hand der Kanzel ist in die neunziger Jahre des 12. Jahrhunderts in die Nachfolge von Guilielmus anzusiedeln. Wenn es sich dabei nicht um Biduinus selbst handelt, so ist ihm der Urheber der Kanzel stilistisch sehr nah.

### Bibliographie

TOLOMEI 1821 S. 73 Anm. 2; REPETTI 1835 III S. 524; TIGRI 1854 S. 352-353; MELANI 1885 S. 96; SCHMARSOW 1890 S. 41-43; BODE 1891 S. 11; BRUNELLI 1901 S. 62; GIGLIOLI 1904 S. 28-32; VENTURI 1904 III S. 913-915; BACCI 1905 S. 59, 61; SWARZENSKI 1906 S. 527; BIEHL 1910 S. 13-14; FREY 1911 S. 522; ZAUNER 1915 S. 15; KINGSLEY PORTER 1923 S. 160 Anm. 2; BIEHL 1926 S. 55; MAYA 1927 S. 103-104; BODMER 1928 S. 9-10; SALMI 1928-29 S. 94 Anm. 28; SALMI ARCHITETTURA S. 61; ZECH 1935 S. 38; MELI 1938 S. 11; NICCO FASOLA 1946 S. 96; CRICHTON 1954 S. 104; CHITI 1956 S. 197-198; SALVINI 1964 S. 173-174; TOESCA 1965 S. 838; SANPAOLESI 1975 S. 281 Anm. 70; REDI 1976 S. 23-48; SHEPPARD 1976 S. 188; GAI 1977 *passim*; BARACCHINI u. A. 1978 S. 22; MILONE 1989-90 S. 604-612; SALVINI/BORSIG 1982 S. 12, 30; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 183-184; REDI 1991 CHIESE S. 158; BARACCHINI/FILIERI 1992 LEONIS S. 126; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 125.

## **Kat.-Nr. 8**

## **GROPPOLI San Michele Statue**

### Standort

Groppoli, San Michele, Chor

### Struktur

Die Statue ist vollplastisch und freistehend. Sie erhebt sich auf einer ovalen Basisplatte.

### Maße

112 x 49 x 28 cm (vgl. REDI 1976 S.50)

### Material

weißer Kalkstein (vgl. REDI 1976 S. 52)

### Zustand

Ein durchgehender tiefer Riß verläuft auf dem Hals des Engels, als sei der Kopf einst abgebrochen und dann wieder angebracht worden. Die hintere Partie der Statue ist nicht ausgearbeitet worden. Die Basisplatte weist einige abgebrochene Stellen auf.

### Standort- und Funktionsveränderungen

Es ist überliefert, daß die Statue bis 1811 an der Fassade der Kirche angebracht war (vgl. TIGRI 1868 S. 352), an welcher genauen Stelle wurde nicht angegeben.

Darauffin ist angenommen worden, daß der Engel ursprünglich die Lünette über dem Kirchenportal schmückte (vgl. MAYA 1927 S. 103; CHITI 1956 S. 197). Fabio Redi hat jedoch darauf hingewiesen, daß die Lünette nur 96 cm hoch und somit kleiner als die Statue ist. Als ursprünglichen Standort der Statue hat er eine zentrale Stellung im Giebel der Fassade - mit dem dortigen Gesims als Stütze - vorgeschlagen (vgl. REDI 1976 S. 52-53).

Für den Standort der Statue an einer Wand spricht deren nicht ausgearbeitete hintere Partie.

Unwahrscheinlich ist die Annahme, die Statue sei ein Teil der Kanzel von San Michele (Kat.-Nr. 7) gewesen (vgl. SWARZENSKI 1906 S. 527), da sie nicht der Form eines Lesepulträgers entspricht und ihr

auch keine andere Funktion an der Kanzel zugeschrieben werden kann.

### Motive und Inschriften

Ein Engel mit langen Flügeln und Stirnband mit Blume steht auf Fußspitzen auf dem Rücken eines Drachen. Mit der Linken befreit er seine von einem Untergewand verhüllten Beine von einem gegürteten Obergewand. In seiner Rechten ist ein Lilienstab, der unten vom Mund des Drachen gehalten wird. Dieser hat seinen Hals nach oben gestreckt. Die Oberfläche dieses Wesens ist geschuppt. Die Flügel sind auch durch lange Federn charakterisiert. Ein Ziegenbart hängt an seinem Kinn, der Schwanz ist zweimal eingerollt und nach oben gerichtet.

### Zuschreibung und Datierung

Die Mehrzahl der Autoren stimmt damit überein, daß die Statue die gleichen stilistischen Eigenschaften wie die Kanzel in derselben Kirche (Kat.-Nr. 7) zeige und demselben Künstler zuzuschreiben sei (vgl. GIGLIOLI 1904 S. 73; MAYA 1927 S. 103; SALMI 1928-29 S. 94 Anm. 28; BIEHL 1926 S. 55, der den Namen von Biduinus vorschlägt; CHITI 1956 S. 197; REDI 1976 S. 49, 51).

In der Tat zeigt ein Vergleich dieser Plastik mit dem Engel der Verkündigung auf der Kanzel wichtige Indizien für eine solche Schlußfolgerung. Bei beiden Figuren ist das Gewand nach demselben Prinzip gestaltet: Das Untergewand ist zwischen den Beinen von zwei vertikalen Falten gekennzeichnet. Über den Schienbeinen verläuft ebenfalls jeweils eine vertikale Falte. Zwischen diesen senkrechten Abgrenzungen sind Schüsselfalten eingebettet worden. Vorbild für dieses Faltensystem kann das Untergewand Elisabeths bei der Heimsuchung in der Domkrypta in Pistoia (Kat.-Nr. 26 b) gewesen sein, wo allerdings die Schüsselfalten sehr dicht sind und sich überschneiden. Fischgratfalten mit vertikalen abgrenzenden Rohrfalten sind auch im Unterschen-

kelbereich der Figuren auf den Türstürzen von Biduinus (Kat.-Nr. 16 a; Kat.-Nr. 29 a) zu sehen.

Die Gemeinsamkeiten vom vollplastischen Gabriel und dem Michael der Verkündigung äußern sich in Groppoli auch im Obergewand. Dieses ist bis zu dem Gürtel in vertikale Falten gegliedert, die unter der Taille schräg werden, weil das Gewand von einer Hand des Engels hochgehalten wird. Bei der freistehenden Statue fehlt der Gewandzipfel, der bei der Figur auf der Kanzel mit gewelltem Saum von der Hand des Engels herunterfällt. Die Ärmel beider Figuren sind durch dichte, unregelmäßige Querfalten wiedergegeben. In der Höhe des Ellenbogens ragen eine oder zwei Falten stärker hervor, als würden sie mit dem Gürtel an der Taille korrespondieren. Beide Engel sind schließlich mit langen Flügeln versehen. Am Ansatz sind diese durch kleine Federn charakterisiert, die die Flügelknochen dick überziehen, darunter sind große Federn vertikal in drei Register geordnet.

Die hier zu erörternde Plastik kann, abgesehen vom Drachen, als die vollplastische Version des Verkündigungsengels der Kanzel angesehen werden. Die Statue muß also im Zusammenhang mit der Kanzel geschaffen worden sein, welche einem Biduinus nahen Bildhauer in den neunziger Jahren des 12. Jahrhunderts zuzuschreiben ist (vgl. Kat.-Nr. 7: Zuschreibung und Datierung).

### Bibliographie

TIGRI 1868 S. 352; SCHMARSOW 1890 S. 43-44; GIGLIOLI 1904 S. 73; VENTURI 1904 III S. 944-946; SWARZENSKI 1906 S. 526-527; MAZZANTI 1818 S. 237-238; KINGSLEY PORTER 1923 S. 160 Anm. 2; BIEHL 1926 S. 55; MAYA 1927 S. 103; SALMI 1928-29 S. 94 Anm. 28; NICCO FASOLA 1946 S. 96; CHITI 1956 S. 197-198; TOESCA 1965 S. 838; BORG 1969 S. 39; REDI 1976 S. 49-53; GAI 1977 S. 190; REDI 1991 CHIESE S. 160.

## **Kat.-Nr. 9**

## **LAMMARI** **Santi Maria Assunta e Iacopo** **Fassadenrelief**

### Standort

Lammari, Santi Maria Assunta e Iacopo, Fassade

### Material

weißer Marmor (vgl. MILONE 1989-90 S. 386)

### Struktur

Das Relief besteht aus einem Steinblock, der in die Fassadenmauer eingegliedert worden ist.

### Zustand

Links besitzt das Relief keine Rahmenleiste, die obere rechte Spitze des Rahmens ist abgebrochen. Das Gesicht der liegenden Figur ist abgefallen. Links von ihrem Bett durchläuft ein vertikaler Riß die gesamte Steinplatte.

### Maße

64 x 194 cm (vgl. MILONE 1989-90 S. 386)

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Die Unvollständigkeit des Reliefs, welche sich durch die fehlende linke Rahmenleiste äußert, sowie seine Lage an der Fassade ohne jeglichen funktionellen Bezug zu architektonischen Strukturen sprechen dafür, daß das Relief sich nicht an seinem ursprünglichen Standort befindet. Es wurde bereits die sehr plausible Hypothese geäußert, es könnte sich dabei um die rechte Hälfte des Nordportaltürsturzes handeln (vgl. HEYDASCH-LEHMANN S. 167). Heute ist dieses Portal vom Glockenturm zum Teil verdeckt und ohne Reliefschmuck.

**Motive und Inschriften**

Im Mittelpunkt der Darstellung steht eine auf einem Bett liegende Gestalt. Vor dem glatten Hintergrund erscheint in Höhe der Hände dieser Figur ein eingemeißeltes griechisches Kreuz. Links, am Kopfende, schreitet ein Engel mit einem ebenfalls geflügelten, nackten Kind in den Armen zum Bett heran. Weiter links steht ein Baum mit großen Blättern. Am anderen Bettende befinden sich zwei Mönche mit Tonsur und Kutte. Der linke schwingt über der liegenden Gestalt ein Weihrauchgefäß, der andere trägt ein Buch und einen Korb.

Auf der oberen Rahmenleiste liest man:

*PLEBANUS LIETUS TUMBA HAC IACET  
SEPULTUS QUA(M) FECIT BLANCUS PLEBANUS  
IURE SECUNDU[S]*

(Der Pfarrer Lietus liegt in diesem Grab bestattet, welches der Pfarrer Blancus, sein gesetzlicher Nachfolger, errichtet hat.)

Die Inschrift hilft zu verstehen, daß es sich bei der liegenden Gestalt um den verstorbenen Lietus handelt. Das Kind in den Händen des Engels muß demnach die Seele des Pfarrers darstellen.

**Zuschreibung und Datierung**

In den Inschriftsworten *QUAM FECIT BLANCUS PLEBANUS* darf nicht die Angabe des materiellen Schöpfers des Reliefs gesehen werden. Mit diesem Namen ist vielmehr der Auftraggeber gemeint, der Pfarrer Blancus, der seinen verstorbenen Vorgänger mit einem Relief ehren wollte.

In der Forschungsliteratur hat man dieses Relief zunächst in Verbindung mit dem Meister Robertus des Brunnens von San Frediano in Lucca (Kat.-

Nr. 14) (vgl. BIEHL 1926 S. 72) sowie mit dem Monatszyklus desselben Objektes (vgl. SALMI 1927-28 S. 97 Anm. 53) gesehen. Die späteren Autoren haben sich für eine Zuschreibung des Reliefs in Lammaro an Biduinus und seiner Werkstatt ausgesprochen (vgl. NICCO FASOLA 1946 S. 96; BARACCHINI U. A. 1978 S. 22; HEYDASCH-LEHMANN S. 167; MILONE 1989-90 S. 386-392, der das Relief dem Künstler mit Sicherheit zuschreibt).

In der Tat gibt es stilistische Elemente, die es nahelegen, das Werk in die engste Sphäre dieses Bildhauers einzugliedern. Die flachen, kalligraphischen Gewandfalten mit gewellten Säumen sowie die schreitende Beinposition der Figuren ähneln sehr dem Portal aus San Leonardo al Frigido (Kat.-Nr. 16); die Falten des Bettuchs sind nach demselben Prinzip gestaltet wie diejenigen der Tischdecke auf dem rechten Nebenportal von San Salvatore in Lucca (Kat.-Nr. 16 a), d. h. mit Schüsselfalten, die von Rohrfalten flankiert werden und selbst mit einer Verkrüpfung des Saums enden; der Baum erinnert mit seinem geschwungenen Stamm und seinen wenigen großen Blättern an den Baum auf dem Türsturz von San Casciano a Settimo (Kat.-Nr. 29 a). Die geräumige Verteilung der Figuren auf dem Hintergrund, der einen konstitutiven Bestandteil der Darstellung ausmacht, entspricht derjenigen auf dem Südflankenarchitrav von San Salvatore in Lucca (Kat.-Nr. 15 b).

Die Datierung des Stücks bereitet dieselben Probleme, wie auch alle anderen Biduinus zugeschriebenen, aber von ihm selbst nicht datierten Stücke (vgl. Textabschnitt IV. 1. c.). Aufgrund der großen Verwandtschaft in der Ausführung der Gewänder könnte das Relief in enger zeitlicher Beziehung mit dem Portal aus San Leonardo al Frigido stehen. Das Todesjahr des Pfarrers Lietus, welches noch nicht auffindig gemacht werden konnte, würde sicherlich einen guten Anhaltspunkt für die Datierung des Reliefs anbieten.

**Bibliographie**

SALMI 1914 *passim*; BIEHL 1926 S. 72; SALMI 1928-29 S. 97 Anm. 53; NICCO FASOLA 1946 S. 96; BARACCHINI U. A. 1978 S. 22; MILONE 1989-90 S. 386-392; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 167-168.

**Kat.-Nr. 10****LUCCA****Museo Nazionale Villa Guinigi****Fassadenskulpturen aus Altopascio****a) Petrus****b) Jakobus****Standort****a) - b) Lucca, Museo Nazionale Villa Guinigi, Saal 3**

**Struktur**

Bei beiden Plastiken handelt es sich um rechteckige Reliefs, die jeweils aus einer Steinplatte geschaffen wurden.

**Maße**

a) 106 x 79 x 45 cm

b) 107 x 79 x 45 cm

(vgl. VILLA GUINIGI 1968 S. 86)

**Material**

a), b) Marmor (vgl. VILLA GUINIGI 1968 S. 86)

**Zustand**

a) Die Reliefplatte mit Petrus zeigt großzügige Reste einer gelben Übermalung. Einige Teile des Rahmens sind abgebröckelt. Die gesamte Oberfläche ist abgenutzt.

b) Auch die Plastik mit Jakobus weist eine nicht mehr einheitliche gelbe Übermalung auf. Die Reliefoberfläche ist abgenutzt. Am rechten Rand verläuft senkrecht ein tiefer Riß. Die linke Armlehne ist abgebrochen.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Giovanni Lami beschrieb 1754 die romanische Fassade von Sant'Iacopo (vgl. LAMI 1754 XVI S. 1344-1345) und nahm sie in einem Stich auf. Aus der sprachlichen und der bildnerischen Beschreibung geht hervor, daß zu jener Zeit die Figuren von Petrus und Jakobus in der unteren Galerie der Fassade jeweils im vierten Bogen von links und von rechts eingesetzt waren. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Platten aus der Fassade entfernt und 1946 im Rahmen einer Ausstellung in Pisa gezeigt (vgl. TIGLER 1990 S. 126 - nach LERA 1965 S. 57 geschah dies bereits 1925). Seitdem kehrten sie nie wieder nach Altopascio und nahmen den heutigen Standort ein.

Nicht richtig sind die Berichte, die die Figuren aus der Fassade nach dem Umbau der Kirche im 19. Jahrhundert ins Ausland verkauft wissen wollen (vgl. ANSALDI 1879 II S. 274; BIAGI 1901 S. 286).

Die Platten mit Petrus und Jakobus sind breiter als die Joche der Galerie. Als sie sich noch dort befanden, mußten zwei Säulchen zur Mitte hin versetzt werden. Es liegt daher nahe, daß die Platten ursprünglich nicht für jene Stelle bestimmt waren.

Im letzten Jahrhundert behauptete Emanuele Repetti, daß die Platten ursprünglich an den Seiten des Hauptaltars plaziert gewesen seien (vgl. REPETTI 1833 I S. 76). Die neuere Forschung hat die Hypothese geäußert, bei den Reliefs könnte es sich um Teile einer nicht mehr existierenden Kanzel handeln (vgl. LERA 1965 S. 64; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 90; TIGLER 1990 S. 128).

**Motive und Inschriften**

a) Den architektonischen Rahmen für die Petrusfigur bilden zwei Pfeiler mit hohen Basen und Kapitellen, welche einen Flachbogen tragen. In dessen Zwickel wurde jeweils eine Blume eingesetzt. Petrus sitzt auf einem Schemel mit zwei Löwenköpfen. Seine Rechte ist in einem Segensgestus erhoben, während die Linke auf seiner Brust liegt. Mit dieser Hand hält er gleichzeitig ein Band, an dem zwei Schlüssel hängen. Der nimbierte Kopf des Heiligen wirkt durch die gut gelungenen Stirnfalten sehr naturgetreu. Die Haar- und Bartlocken sind durch unzählige Bohrlöcher betont. Die Iriden wurden tief ausgehöhlt. Das Gewand der Figur bildet um den Hals mehrere Muschelfalten, hängt von den Unterarmen herunter und legt sich weich auf die Oberschenkel. Das Untergewand ist in große vertikale Falten gegliedert und läßt die beschuhten Fußspitzen herausschauen.

b) In einer ähnlichen Nische wie Petrus befindet sich auch der heilige Jakobus (zur weiteren Identifizierung vgl. auch Textabschnitt VI. 1.). Sein Sitz hat hohe Rücken- und Armlehnen, auf die er sich mit seinen Armen stützt. In der linken Hand hält er eine Schriftrolle, auf der folgende mehrzeilige Inschrift zu lesen ist:

*IACO/BUS DE/I ET D(OMI)NI / N(O)STRI  
IH(ES)U / XR(IST)I SER/VUS*

(Jakobus, Diener Gottes und unseres Herrn Jesus Christus)

Man hatte in der Vergangenheit die Inschrift falsch gelesen und geglaubt, dort sei die Jahreszahl MLXV geschrieben (vgl. LAMI 1754 XVI S. 1345; STIAVELLI 1905 S. 95). Diese Ungenauigkeit wurde erst von Mario Salmi richtiggestellt (vgl. SALMI 1925-26 S. 511).

Der nimbierte Kopf der Figur zeigt eine häufige Anwendung des Bohrers bei Haaren und Augen. Ein Irisloch ist mit blauem Material gefüllt. Der Bart ist durch leichte parallele Ritzungen versinnbildlicht. Drei Gewänder verhüllen den Körper: Eins reicht bis zu den Füßen, ein anderes bis zu den Knien, ein am Hals zugeknüpftes Obergewand deckt Schultern und Oberkörper. Die Beine, die durch die Gewänder durchscheinen, sind am Knie leicht nach rechts gebeugt.

**Zuschreibung und Datierung**

Für die Reliefs von Petrus und Jakobus sind sowohl derselbe (vgl. BIEHL 1926 S. 73; SANPAOLESI 1957 S. 332) als auch zwei unterschiedliche Bildhauer (vgl. VILLA GUINIGI 1968 S. 86; MILONE 1989-90 S. 649; TIGLER 1990 S. 129) als Urheber angenommen worden. Die Reliefs enthalten in der Tat Merkmale, die sowohl zur einen als auch zur anderen These führen können.

Die Gemeinsamkeiten, welche die Platten miteinander teilen, bestehen in der Struktur der Nischen



und der Figurengesichter. Der architektonische Rahmen variiert nur leicht in den Kapitellen (bei Petrus mit Akanthusblättern und kleinen Voluten, bei Jakobus mit spitzen, flachen Blättern und Blumen) und in den Basen (bei Jakobus mit einer breiteren, mittleren Wulst als bei Petrus). Beide Gesichter zeigen dicke Augenbrauen, die in Verbindung miteinander und mit der Nase stehen und die Form eines T mit gebogenen Querbalken ergeben. Die Augenbrauen beider Figuren werden ferner von jeweils einer Einkerbung durchlaufen (bei Jakobus stark abgenutzt). Die Augäpfel beider Heiligen werden links und rechts durch tiefe Aushöhlungen in ihrer Kugelform betont.

Im Körperaufbau stellt man den grundlegenden Unterschied zwischen beiden Relieffiguren fest. Bei Petrus gelang dem Bildhauer, durch die Verkürzung der Oberschenkel die frontale, sitzende Stellung des Heiligen zu vergegenwärtigen. Bei Jakobus wurden die Beine hingegen in ihrer gesamten Länge dargestellt. Den Eindruck eines Sitzenden versuchte man erfolglos durch einen Knick in Kniehöhe zu erreichen. Der rechte Fuß dieser Figur wurde außerdem - anatomisch unkorrekt - von der Seite gezeigt.

Bei den hier erörterten Reliefplatten könnte es sich also um das Oeuvre zweier Bildhauer aus einer gemeinsamen Werkstatt handeln, die mit gleichen Grundschemas, jedoch mit unterschiedlichen Ergeb-

nissen arbeiteten. Diese Werkstatt scheint ein autonomer Zweig der toskanischen Skulptur des 12. Jahrhunderts zu sein, da ihre Reliefs keine stilistischen Verbindungen zu anderen Werken aufweisen (vgl. auch MILONE 1989-90 S. 650). Sie könnten unter einem außertoskanischen Einfluß entstanden sein (vgl. die Gegenmeinungen bei SALMI 1925-26 S. 500; SANPAOLESI 1957 S. 332; LERA 1965 S. 63; ANDREUCCI/LERA 1970 S. 89).

Eine genaue Datierung der Reliefs ist aus dieser Sonderstellung problematisch festzulegen (vgl. dazu ANSALDI 1879 II S. 273-274 mit der Datierung ins Jahr 1065 aufgrund der falsch gelesenen Inschrift - unter *Motive und Inschriften* S. 2; LERA 1965 S. 63 und ANDREUCCI/LERA 1970 S. 89-90, die die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts als Entstehungszeit der Reliefs vorschlagen).

#### **Bibliographie**

LAMI 1754 XVI S. 1344-1345; REPETTI 1833 I S. 76; ANSALDI 1879 II S. 275; BIAGI 1901 S. 286; STIAVELLI 1905 S. 96-97; SALMI 1928-29 S. 84; LERA 1965 S. 63-64; VILLA GUINIGI 1968 S. 86; DAL CANTO 1971 S. 68; GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 202 Anm. 216; BELLI BARSALI 1988 S. 192; MILONE 1989-90 S. 648-650; TIGLER 1990 S. 128-129.

#### **Kat.-Nr. 11**

#### **LUCCA**

#### **Museo Nazionale Villa Guinigi Reliefplatte aus Altopascio**

#### **Standort**

Lucca, Museo Nazionale Villa Guinigi, Saal 3

#### **Struktur**

Das rechteckige Relief besteht aus einer Platte.

#### **Maße**

65 x 67 x 13 cm

#### **Material**

Marmor

#### **Zustand**

Der Erhaltungszustand der Reliefplatte ist sehr schlecht. Viele Teile des Reliefs sind Abbröckelungen und Abbrüchen zum Opfer gefallen. Nur vereinzelt bleiben die unbeschädigten Stellen (vgl. die Füße des Zacharias und das Untergewand Mariens).

#### **Standort- und Funktionsveränderungen**

Giovanni Lami sah Mitte des 18. Jahrhunderts diese Reliefplatte an der Mauer gegenüber Sant'Iacopo in Altopascio (vgl. LAMI 1754 XVI S. 1345). 150 Jahre später wurde die Platte noch dort vermerkt (vgl. STIAVELLI 1905 S. 96-97), zwei Jahrzehnte danach

war sie in der dritten linken Kirchenkapelle zu sehen (vgl. SALMI 1925-26 S. 489-490). Nach dem Zweiten Weltkrieg kam das Relief ins Museo Villa Guinigi (vgl. MILONE 1989-90 S. 651; MILONE 1992 14 S. 142).

Die Struktur des Reliefs als Platte legt nahe, daß es sich dabei um einen Teil einer verlorenen Kanzel handeln könnte (vgl. BIEHL 1926 S. 70; TIGLER 1990 S. 132 Anm. 6; MILONE 1992 14 S. 142). Daß das Relief als Kapitell gedient haben soll (vgl. SALMI 1925-26 S. 490), ist strukturell auszuschließen.

#### **Motive und Inschriften**

Die auf der oberen Rahmenleiste befindliche Inschrift lautet:

S. GABRIEL . S. ZACHARIA . S. ELISABET .

Sie benennt die drei Figuren, die sich darunter in einer Szene der Verkündigung der Geburt von Johannes an Zacharias (Lk 1,5-20) befinden. Der Erzengel links schwebt in der Luft und hält mit der Linken einen Lilienstab. In der Mitte stützt sich Zacharias auf einen langen Stock. Elisabeth, die im Evangeliumsbericht nicht vorkommt, steht rechts dem Betrachter

mit zusammengeführten Händen frontal gegenüber.

### **Zuschreibung und Datierung**

Die Reliefplatte mit der Verkündigung weist starke motivische und stilistische Bezüge zu den Kapitellen von Enrigus am Hauptportal von Sant'Andrea in Pistoia auf (Kat.-Nr. 27 b, c). Der schwebende Engel, Zacharias mit dem Stock, Elisabeth mit langem Gewand und frontal zum Betrachter stehend finden eine Entsprechung in den Kapitellfiguren von Sant'Andrea (vgl. den Engel und Zacharias auf dem linken Kapitell und Maria auf dem rechten). Auch der Aufbau der Figuren als zylindrische Massen mit runden, langen Köpfen haben diese Werke gemeinsam (vgl. Maria und Elisabeth auf dem Gewände des linken Kapitells von Sant'Andrea). Im Vergleich mit dem Werk von Enrigus stellt man bei der Reliefplatte eine geringere Vorliebe für die Dekoration und für die Details fest. Es fehlen der Rosettenhintergrund sowie jegliche Begleitgegenstände.

Sicherlich wurde die Verkündigungsplatte aus Altopascio von einem Künstler geschaffen, der Enrigus als Vorbild nahm oder vielleicht sogar dessen Werk-

statt angehörte (für ähnliche Schlußfolgerungen vgl. auch SALMI 1928-29 S. 94 Anm. 28; GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 202 Anm. 216; für eine Zuschreibung an den Umkreis von Biduinus vgl. TOESCA 1965 S. 839 Anm. 45). Demnach ist anzunehmen, daß die Platte kurz nach den Kapitellen des Enrigus von 1166 entstanden ist (ähnlich eingeschätzt wird die Datierung auch von SALMI 1925-26 S. 490-491; SALMI 1928-29 S. 94 Anm. 28; gegen Ende des 12. Jahrhunderts wird das Relief von BIEHL 1926 S. 70; VILLA GUINIGI 1968 S. 81; MILONE 1992 14 S. 142 datiert).

### **Bibliographie**

LAMI 1754 XVI S. 1345; STIAVELLI 1905 S. 96-97; SALMI 1925-26 S. 489-490; BIEHL 1926 S. 70; SALMI 1928-29 S. 94 Anm. 28; CRICHTON 1954 S. 102; VILLA GUINIGI 1968 S. 83; GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 202 Anm. 216; BELLI BARSALI 1988 S. 191-192; MILONE 1989-90 S. 651-652; TIGLER 1990 S. 126, 129, S. 132 Anm. 6; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 134; MILONE 1992 14 *passim*; MORETTI 1992 S. 43.

**Kat.-Nr. 12**

**LUCCA**  
**Palazzo Mazzarosa**  
**erratischer Türsturz**

### **Standort**

Lucca, Palazzo Mazzarosa, Hof

### **Struktur**

Der Türsturz - heute von jeglichen architektonischen Strukturen losgelöst - wurde aus einem Monolithen geschaffen.

### **Maße**

Steinblock: 78 x 314 x 20 cm  
Figurenspiegel: 64 x 251 cm

### **Material**

Weißer Marmor

### **Zustand**

Der Architrav ist mit einer dicken Schicht Staub bedeckt. Zwei der großen, vier der kleinen Figuren sind ohne Kopf. Die rechte Hand, die Lanze und die Spitze des rechten Flügels des Engels, der Palmzweig des fünften vordergründigen Apostels von links, die Hände und der Palmzweig Christi sowie ein Ohr des Esels sind abgeschlagen. Die untere Rahmenleiste ist an einigen Stellen abgebrockelt.

### **Standort- und Funktionsveränderungen**

August Schmarsow berichtete im Jahre 1890, daß der

Türsturz "neuerdings" im Stadtpalast Mazzarosa aufgestellt worden war (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 44); davor befand er sich in der Villa Mazzarosa in Segromigno (vgl. MAZZAROSA 1843 S. 164; KOBLER 1968 S. 162 Anm. 18). Wie er dorthin gelangte ist unbekannt.

Aufgrund der Annahme, die Darstellung des Erzengels sei auf die Widmung der Kirche zurückzuführen, an der sich der Architrav befand, hat man die heute nicht mehr existierende Kirche von Sant'Angelo in Campo bei Lucca als Herkunftsort des Stücker vermutet (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 44; KOBLER 1968 S. 162 Anm. 18; BELLI BARSALI 1988 S. 163). Aufgrund der Tatsache, daß es sich beim Erzengel um Michael handelt, ist auch die Hypothese aufgestellt worden, der Architrav könnte aus San Michele in Lucca stammen, wo sich noch heute ein stilistisch verwandter Türsturz an einem Seitenportal befindet (vgl. TIGLER 1987-88 S. 326; MILONE 1989-90 S. 371).

### **Motive und Inschriften**

Die Darstellung auf dem Architrav fängt links mit dem Erzengel Michael an, der mit geöffneten Flügeln über einem Drachen steht. In seiner rechten Hand hielt er einst eine Lanze, die im Drachenmaul steckte. In seiner Linken ist noch eine Kreuzscheibe mit

zwei Querbalken zu sehen. Am Haaransatz ist die Stirn des Erzengels durch eine Blume geschmückt. Es folgt der Einzug Christi in Jerusalem (Mt 21,1-11; Mk 11,1-11; Lk 19,28-38; Joh 12,12-18; NikEv I,3-4) mit der Prozession der zwölf Jünger. Vier von ihnen stehen im Hintergrund frontal zum Betrachter. Die Apostel im Vordergrund sind nach rechts gerichtet, mit Ausnahme des zweiten von links, der seinen Kopf nach hinten dreht, und des fünften, der mit seinem ganzen Körper nach links gewandt ist. Fünf Apostel tragen Palmzweige, zwei halten jeweils ein Buch in ihren Händen, einer ein geschlossenes Gefäß. Sechs Jünger und der Erzengel weisen leicht geöffnete Münder auf. Petrus erkennt man an den Schlüsseln, die an einem Band von seiner Hand hängen. Der dritte vordergründige Apostel von rechts trägt ein Obergewand mit Blumen. An der Spitze dieser Personenfolge ist Christus auf einem Esel zu erkennen, ursprünglich wahrscheinlich auch mit einem Palmzweig in der Hand. Der Esel legt seine Füße auf Gewänder, die kleine Menschengestalten oder Kinder auf den Bogen legen (NikEv I,3). Rechter Abschluß der Szene bildet ein Baum, auf dessen Zweigen drei Menschen sitzen (vgl. die Begegnung Christi mit Zachäus Lk 19,1-10).

Unter der Figur des Petrus auf der unteren Rahmenleiste fängt eine Inschrift an, die sich bis unter den Esel erstreckt. Sie lautet:

*HOC OP[US PERE]GIT MAGISTER BIDUINUS*  
(Dieses Werk errichtete *Magister* Biduinus.)

### **Zuschreibung und Datierung**

Durch die Inschrift auf der unteren Rahmenleiste kann der Architrav Biduinus zugeschrieben werden. Der Name dieses Künstlers erscheint auch auf dem Seitenarchitrav von San Salvatore in Lucca (Kat.-Nr. 15 b), auf einem Sarkophag im Pisaner Camposanto (Kat.-Nr.17) und auf dem Hauptportalarchitrav von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo (Kat.-Nr. 29 a).

Dem Architrav von San Casciano und demjenigen aus San Leonardo al Frigido (Kat.-Nr. 16 b), heute in New York, welcher auch Biduinus zuzuschreiben ist, steht der Türsturz in der Sammlung Mazzarosa ikonographisch sehr nah, denn auf allen drei Werken ist der Einzug Christi in Jerusalem nach einem ähnlichen Schema dargestellt worden (zu den Variationen vgl. Textabschnitt IV. 2. a.). Die Figuren auf dem Türsturz im Palazzo Mazzarosa zeichnen sich im Vergleich mit denjenigen der anderen beiden Architrave durch eine Brechung der strengen Achsen

aus, aufgrund derer die Apostel in Santi Ippolito e Cassiano und in San Leonardo sehr gerade stehen und steif wirken. Wie in San Casciano a Settimo werden die Apostel auch auf dem hier zu erörternden Türsturz schreitend dargestellt. Der Winkel zwischen den Beinen variiert jedoch auf diesem Werk von Figur zu Figur. Auch derjenige zwischen Oberkörper und Beinen sowie zwischen Kopf und Oberkörper ist nicht immer der gleiche. Darüber hinaus liegen die Figurengewänder des Mazzarosa-Türsturzes auf den Körpern eng an, deren Formen unter dem Stoff ablesbar sind. Die Architrave von Santi Ippolito e Cassiano und San Leonardo zeigen hingegen schwere Stoffe, die sich nur geringfügig über den Gliedern wölben.

Da man nur über ein datiertes Werk von Biduinus verfügt, den Türsturz in San Casciano a Settimo mit der Jahreszahl 1180 (Kat.-Nr. 29 a), ist es schwer, die Werke dieses Künstlers in eine feste Chronologie zu setzen und den Architrav der Sammlung Mazzarosa darin einzuordnen (vgl. auch Textabschnitt IV. 1. c.). Den Grad der Bewegungsfreiheit berücksichtigend, erscheinen die Figuren auf dem Türsturz aus San Leonardo am steifsten, diejenigen des Mazzarosa-Architravs am bewegtesten, während das Werk in San Casciano eine Mittelstellung einnimmt. Ob der Architrav der Sammlung Mazzarosa am Ende einer stilistischen Entwicklung des Biduinus von einem zeichnerischen starren Duktus zu einer bewegungsfreudigeren Handschrift stand, wie in der neueren Forschung angenommen wird (vgl. MILONE 1989-90 S. 286-287; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 165), und nicht den Anfang eines umgekehrt verlaufenden Werdegangs des Künstlers darstellt, kann vermutet, jedoch nicht bewiesen werden.

### **Bibliographie**

MAZZAROSA 1843 S. 164; SCHMARSOW 1890 S. 44-45; MERZARIO 1893 I S. 197; BIEHL 1910 S. 15; SALMI 1928-29 S. 25; MELI 1938 S. 8; GÓMEZ-MORENO 1964-65 S. 355; DBI X S. 366; HEIMANN 1968 S. 86; KOBLEK 1968 S. 162 Anm. 18; BORG 1969 S. 33; SWARZENSKI 1970 S. 185; SANPAOLESI 1975 S. 300; GIORGI 1976 S. 19; SHEPPARD 1976 S. 189; BARACCHINI U. A. 1978 S. 20; BARACCHINI U. A. 1982 S. 298, 300; TIGLER 1987-88 S. 325-326; BELLI BARSALI 1988 S. 163; MILONE 1989-90 *passim*, insbes. S. 362-372; TIGLER 1990 S. 129; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 161-164; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 117.

Kat.-Nr. 13

**LUCCA**  
**Palazzo Mazzarosa**  
**Plattenfragmente**

- a) Magier mit Krone
- b) Magier mit unbedecktem Bein
- c) Bethlehemischer Kindermord
- d) Lämmer am Trog
- e) Jagdszene

**Standort**

Lucca, Palazzo Mazzarosa, Innenhof

**Struktur**

Bei allen hier zu erörternden Plastiken handelt es sich um fragmentarische Reste von einzelnen Platten, die

heute an den Wänden des Innenhofs hängen.

Die mit a), b) und c) gekennzeichneten Platten bestanden ursprünglich aus einem Spiegel, die anderen beiden aus zwei.

**Maße**

- a), b) nicht ermittelbar
- c) 46 x 73 x 12 cm
- d) 68 x 76 x 13 cm
- e) 38 x 71 x 10 cm

**Material**

- a) - e) Sandstein

**Zustand**

a) Beide Stücke, die das Fragment mit dem Magier mit Krone bilden, sind unterschiedlicher Breite. Das obere stellt circa vier Fünftel der ursprünglichen Breite dar, das untere repräsentiert das Zentrum der Platte. Die untere Partie des Reliefs fehlt hingegen gänzlich.

b) Das Fragment des zweiten Magiers stellt die untere Hälfte der gesamten Platte dar. Unten und rechts ist noch ein Teil des Rahmens zu sehen.

c) Der Platte mit dem bethlehemitischen Kindermord fehlen die obere Hälfte und der linke Rand.

d) Der obere Figurenspiegel ist nur bis etwa zur halben Höhe erhalten. Im unteren Spiegel sind zwei Lämmerbeine und einer der Trogräger abgebrochen. Auch der Sockel unter dem rechten Lamm ist zum Teil abgebröckelt.

e) Sehr wahrscheinlich zeigte die Platte einst einen weiteren Spiegel über der noch erhaltenen Jagdszene. Der noch vorhandene Rahmen zeigt, daß die Breite der Platte noch die ursprüngliche ist. Beim Schwein sind zwei Beine abgebrochen. Die Maulpartie des

linken Hundes sowie große Teile des rechten sind ebenfalls beschädigt.

**Standorts- und Funktionsveränderungen**

Über die Herkunft dieser wenig publizierten Plastiken ist nichts bekannt. Angesichts der Tatsache, daß es sich um Platten handelt, kann wohl angenommen werden, daß es sich dabei um Teile einer Kanzel oder von Chorschranken handelt.

Die stilistische Zusammengehörigkeit der Platten (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*) könnte dafür sprechen, daß alle Plattenfragmente zu einem Ensemble gehörten. Andererseits unterscheiden sich die Platten mit den Lämmern und mit der Jagdszene thematisch und strukturell von den anderen drei, weil sie keine biblischen Episoden darstellen und in zwei Spiegel geteilt sind. Es könnte also auch sein, daß die Platten aus zwei unterschiedlichen Anlagen stammen.

**Motive und Inschriften**

a) Unter einem verzierten Flachbogen reitet ein Geckröner nach links. Mit einer Hand hält er die Zügel. Die andere hat er erhoben und dabei den Zeigefinger ausgestreckt. Das Gesicht ist dem Betrachter frontal zugewandt.

b) Auf einem Pferd, das nach links schreitet, sitzt eine Gestalt, die die Zügel festhält. Sie trägt ein Gewand, das das Bein zum Teil freiläßt.

a), b) Diese beiden ersten Plattenfragmente, jeweils mit dem Motiv eines Reitenden, sind als die Darstellung von zwei der Heiligen Drei Könige während des Ritts nach Jerusalem zu Herodes (Mt 2,1; PrJak 21,1; PsMt 16,1 - vgl. auch den Türsturz von Sant'Andrea in Pistoia - Kat.-Nr. 27 a) oder der Weiterreise nach Bethlehem (Mt 2,9; PrJak 21,3; PsMt 16,2) zu erkennen.

c) Herodes thront in der Mitte der Szene. Er hat einen langen Bart und trägt ein langes Gewand. Links von ihm ist ein Mann mit Dolch im Begriff, ein Kind zu erstechen, um somit dem Befehl des bethlehemitischen Kindermordes (Mt 2,16; PrJak 22,1) nachzukommen. Rechts von Herodes steht eine Frau mit einem Kind auf dem Arm und einem, das zu ihr hochschaut und sie mit einer Hand berührt.

d) Im oberen Spiegel erscheinen die Unterkörper dreier Figuren mit mittellangen Gewändern. Zwischen der linken und der mittleren Figur ist ein nicht weiter deutbares Gebilde zu sehen, zwischen der

mittleren und der rechten Figur sitzt ein Hund. Im unteren Spiegel stehen sich zwei Lämmer auf Sockeln gegenüber und fressen oder trinken aus einem erhöhten Trog.

e) Von zwei dünnen Gewächsen eingerahmt, nimmt ein Schwein mit Rückenborste eine große Partie der Szene ein. Es wird von einem Hund gebissen und ein Speer hat es an der Seite getroffen. Rechts von ihm hält ein Mann mit Pelz einen zweiten Hund fest.

### **Zuschreibung und Datierung**

Alle hier zu erörternden Plastiken zeigen stilistische Merkmale, die sie miteinander verbinden und die für die Annahme einer Werkstatt als Urheber der Werke sprechen.

Die Reliefs mit den Heiligen Königen zu Pferde ähneln sich nicht nur motivisch, sondern auch in der Gestaltung der Pferdemaßen in leicht gewellten breiten Strähnen mit innerer Unterteilung, der Sättel mit feinen gezackten Streifen, der Zierbänder aus zwei Knopfreiern, der breiten Ärmelborten an den Handgelenken beider Magier.

Auf der Platte mit dem Kindermord findet sich die eben beschriebene Behandlung der Pferdemaßen in den Haaren der Frau und im Bart von Herodes wieder. Auch die Gewänder der Heiligen Drei Könige und diejenige der Figuren des Kindermordes weisen Gemeinsamkeiten auf. Sie sind auf allen drei Reliefs durch feine, konzentrische und nur leicht unregelmäßige Falten (vgl. die Umhänge der Magier und den Stoff auf der Brust des Soldaten und der Kinder) sowie durch bewegte, sich überschneidende, vertikale Furchen charakterisiert (vgl. das Untergewand des Magiers mit der Krone sowie der Frau und des rechten stehenden Kindes). Das Obergewand des Herodes zeigt in seiner Partie über dem Bauch ferner die

knopfartige Struktur wie die Sättel der Könige. Sein spitzer unterer Abschluß endet in einem kleinen Knauf wie der Gewandzipfel es auch tut, der aus dem rechten Arm des Magiers mit Krone herunterhängt.

Das Plattenfragment mit der Jagdszene verbindet die Physiognomie des Mannes im Fell mit dem Soldaten des Kindermordes. Beide Gesichter sind breit und besitzen eine kleine Nase sowie einen dicht darunterliegenden Mund. Die Augen sind tief eingesetzt, weisen gebohrte Iriden auf und werden oben durch deutlich gezeichnete, halbrunde Brauen eingerahmt. Das Fell des Mannes der Jagdszene ist schließlich genauso gestaltet wie dasjenige der Lämmer auf der anderen Platte: Die einzelnen, großen Strähnen sind in ihrer Form mit leicht gebogenen Spitzen genau gezeichnet; innerhalb jeder Strähne sind dann parallele Striche vorhanden.

Die Datierung, die für diese Reliefs mit Ende des 12./Anfang des 13. Jahrhunderts bereits vorgeschlagen wurde (vgl. MILONE 1989-90 S. 645), gibt die richtige Orientierung für eine zeitliche Einordnung der Plattenfragmente. Sicherlich handelt es sich dabei um eine Werkstatt, die die ehemalige Pisaner Domkanzel von Guilielmus (Kat.-Nr. 5) kannte und daraus das Motiv des Königs mit dem freien Bein entnahm. Dies muß aber nur eine Reminiszenz aus einem späteren Blickpunkt gewesen sein, aus dem auch die Werke von Biduinus mit Tierdarstellungen (Kat.-Nr. 29 e) zu überblicken waren.

### **Bibliographie**

SCHMARSOW 1890 S. 44 Anm. 2; BIEHL 1926 S. 78, S. 117 Anm. 10; SALMI 1928-29 S. 95 Anm. 41, S. 118 Anm. 31; RAGGHIANI 1960 S. 61; BELLI BARSALI 1988 S. 163; MILONE 1989-90 S. 643-647; RAGGHIANI 1990 S. 236-237.

**Kat.-Nr. 14**

**LUCCA**  
**San Frediano**  
**Brunnen**

### **Standort**

Lucca, San Frediano, zweites Joch des äußeren rechten Nebenschiffs

### **Struktur**

Der Brunnen besteht aus einem Becken mit kreisförmigem Grundriß und einem Einsatz, der seinerseits über einer Stütze eine Schale mit einem von sechs Säulchen getragenen, kuppelartigen Deckel aufweist.

Die Basis des Hauptbeckens besteht aus sechs Segmenten, das Becken selbst aus fünf im Kreis aufgestellten Brüstungsplatten.

Die Stütze des Einsatzes setzt sich aus einem mit

glatter Oberfläche belassenen Sockel, einer gewellten Säule und einem Ring mit Figuren zusammen. Die Säulchen über der Schale sind - einschließlich Kapitelle und Abakusplatten - jeweils aus einem Steinblock geschaffen worden, während ihre Basen dem Steinblock der Schale gehören. Die zwei übereinanderliegenden Kuppelregister sind jeweils aus einem Steinblock entstanden. Aus demselben Steinblock wie die obere Kuppelstufe mit Figuren ist auch der glatte Kegelstumpf, der den Brunnen oben abschließt.

**Maße**

Gesamthöhe: 337 cm

Höhe der Brüstungsplatten: 82 cm

Höhe des Sockels: 30 cm

Äußerer Durchmesser des Hauptbeckens: ca. 250 cm

Höhe der Säule (einschl. Basis und Krönung): 128 cm

Höhe der Schale des Einsatzes: 53 cm

Höhe der Säulen zwischen Schale und Kuppel: 41 cm

Höhe der Kuppel: 115 cm

(vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 Anhang 1)

**Material**

weißer Marmor mit gelbem Stich

**Zustand**

Außer den Zusammenfügungen der verschiedenen Stücke ist auf dem Hauptbecken ein weiterer Riß bei der Darstellung des Gottvaters festzustellen, der Mose die Gesetzestafeln übergibt.

Das gesamte Hauptbecken ist von den Berührungen der Besucher stark abgenutzt, einige einzelne Teile sind abgebrochen (vgl. die Nasen fast aller Figuren, einen Arm und ein Bein des Affen bei der Tochter Pharaos, den Kopf des Mose mit der ausstülpigen Hand sowie denjenigen der ersten Figur links von den Arkaden).

Auf dem Träger des Einsatzes beschränken sich die Beschädigungen auf kleine Absprünge. Die henkelartigen Partien seitlich der Köpfe der Säulenkrönung sind zum Teil abgefallen. Die auf der Schale angebrachten Wasserspender weisen abgebrochene Teile an den Enden der herauskommenden Wasserleitungen auf.

Auf dem kuppelartigen Aufsatz sind alle Figurenköpfe mit einziger Ausnahme des Januars abgeschlagen. Beim unteren Figurenzug sind auch bei einigen anderen hervortretenden Teilen Schäden festzustellen. Der Kegelstumpf weist eine spätere Ergänzung auf.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Erst seit 1952 (vgl. ARRIGHI 1962 S. 17; ZUCCONI 1962 S. 39; NICOLAI 1980 S. 74; SILVA 1985 S. 56 Anm. 142) ist der Brunnen von San Frediano wieder in der jetzigen Form und an seinem heutigen Standort zu sehen. Im 18. Jahrhundert war der gesamte Einsatz durch eine Säule mit einer Statue von Johannes d. T. ersetzt worden (vgl. SILVA 1985 Abb. 68). Das entfernte Stück war in die Villa Mansi Orsetti in Sciliviano und dann im Jahre 1894 ins Museo Nazionale Il Bargello in Florenz gelangt (vgl. CAMPETTI 1926-27 S. 333; MELI 1938 S. 15). Dank Zeichnungen aus der Biblioteca Statale in Lucca (veröffentlicht bei CAMPETTI 1926-27 S. 340, davor schon dem Lucchesser Maler Luigi Norfini bekannt - vgl. ARRIGHI 1962 *passim*), die den Zustand des Brunnens vor dem Ab-

bau des Einsatzes bezeugen, wurde das Museumsstück identifiziert und nach Erledigung langer bürokratischer Formalitäten mit dem Rest des Werkes in San Frediano zusammengeführt. Es ist behauptet worden, daß ein letzter oberer Abschluß in Form eines Metallkreuzes oder einer Darstellung Johannes d. T. fehle (vgl. DECKER 1958 S. 302; ARRIGHI 1962 S. 19). Falsch ist die Behauptung August Schmarsows, das untere Becken sei von Santa Reparata zu San Frediano im Jahre 1803 übertragen worden (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 32). Diese Nachricht bezieht sich auf das Taufrecht von San Frediano und nicht auf den Brunnen. Diese Verwechslung wurde dadurch begünstigt, daß der Brunnen lange Zeit für ein Taufbecken gehalten wurde.

Die Tauffunktion des Brunnens wurde in der älteren Forschung immer wieder bekräftigt (vgl. RIDOLFI 1899 S. 131; CAMPETTI 1926-27 *passim*; PUDELKO 1932 S. 15; ARRIGHI 1958 *passim*), obwohl man den Einsatz mit seinen Wasserausflüssen kannte. Georg Pudelko sah im Brunnen eins der ersten Beispiele eines Beckens für Infusionstaufe, wobei die Schale des Einsatzes als Aufbewahrungsort des geweihten Wassers gedient haben soll (vgl. PUDELKO 1932 S. 15). Schon Isa Belli hatte jedoch Zweifel an der Tauffunktion des Beckens angemeldet und vorgeschlagen, es handele sich dabei um einen Brunnen (vgl. BELLI 1950 S. 7). Susanne Heydasch-Lehmann hat schließlich einen systematischen Vergleich mit zeitgenössischen Taufbecken sowie mit öffentlichen und klösterlichen Brunnen durchgeführt und ist aufgrund der formalen Ähnlichkeiten zu dem Schluß gekommen, daß es sich beim Brunnen von San Frediano um einen Klosterbrunnen handele (vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 70-74).

Verbunden mit der Frage nach der Funktion ist auch diejenige nach dem ursprünglichen Standort des Brunnens, der als solcher und nicht als Taufbecken schwerlich seinen Platz im Inneren der Kirche gehabt haben dürfte.

Grabungen des Jahres 1950 haben festgestellt, daß der heutige Standort des Brunnens außerhalb des im 12. Jahrhundert existierenden, dreischiffigen Baus lag (vgl. BELLI 1950 S. 7, Plan nach S. 8; ZUCCONI 1962 S. 39; SILVA 1979 S. 4). Die funktionsfähige Wasserleitung, die zuvor unter dem Brunnen gefunden und als Beweis der Ursprünglichkeit des Standorts benutzt worden war (vgl. CAMPETTI 1926-27 S. 333), muß also bei der Umstellung des Kunstwerks gelegt worden sein.

Als ursprünglicher Standort des Brunnens sind der Kreuzgang (vgl. BELLI 1950 S. 7; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 73) und der Vorplatz von San Frediano (vgl. SILVA 1985 S. 54-55) vorgeschlagen worden. Bei der letztgenannten Hypothese wird eine Parallele zum Kantharus von Sankt Peter in Rom gesehen. Für den Kreuzgang als Aufstellungsort des Brunnens spricht jedoch das Testament von Lorenzo

Trenta aus dem Jahre 1439 (Archivio di Stato Lucca, San Frediano, Nr.7 f.30), in dem ein *lavatorium* aus Marmor im Kreuzgang erwähnt wird. Auf das Dokument wurde zunächst von Isa Belli aufmerksam gemacht (vgl. BELLI 1950 S. 7).

### **Motive und Inschriften**

#### **Brüstung des Hauptbeckens**

Auf dem Hauptbecken erkennt man einen zusammenhängenden erzählerischen Zyklus. Darüber hinaus sind dort Figuren unter Blendbögen zu sehen, welche dieser Erzählung nicht anzugehören scheinen.

Im Zyklus erkennt man verschiedene Gruppen von Figuren, die einzelne Szenen aus der Mosesgeschichte schildern. Eine Frau, die sich in die Haare greift, ein Bärtiger mit Stock und auf einen Arm gestütztem Kopf sowie ein schreitender Mann mit erhobener Hand und ebenfalls langem Bart stehen am Anfang des Zyklus. Es folgt die Übergabe des Mosesknaben an die Tochter des Pharaos (2 Mo 2,10): Eine weibliche Gestalt trägt Mose auf einer Schulter und bringt ihn zur Tochter des Pharaos, auf einem Thron in Begleitung einer Dienerin dargestellt. Die das Kind herantragende Frau hält einen Krug in der Hand, auf dem ein großer Vogel steht. Darunter sitzt ein Affe mit angewinkelten Beinen und einer Hand am Mund. Eine weitere Gestalt - allerdings auf der nächsten Brüstungsplatte - wohnt dem Ereignis bei. In diesem halb nackten Mann könnte man einen Sklaven der Prinzessin sehen.

Die nächste Darstellungseinheit entspricht dem Wunder von der Verwandlung des Stabes in eine Schlange (2 Mo 4,3-4), bei welchem Mose einen großen Drachen am Schwanz festhält. Die Anwesenheit Gottes ist versinnbildlicht durch einen Kopf mit großem Kreuznimbus über einem Baum. Adelheid Heilmann sieht in der Zusammenstellung des Gottvaters mit dem Baum das Sinnbild des Wunders des brennenden Dornbusches (2 Mo 3,1-4 - vgl. HEIMANN 1978 S. 12). Das Wunder von der aussätzigen Hand (2 Mo 4,6-7) setzt den Zyklus fort. Auf einem freigelegten Arm des Mose sind die Zeichen des Aussatzes in Form von großen Beulen zu erkennen. Ein Baum trennt Mose von Gott, der diesmal als ganze Figur erscheint. Die Szene der aussätzigen Hand ist unerklärlicherweise auch als neutestamentliche Episode, nämlich als eine von Christus vollzogene Heilung eines Leprakranken gedeutet worden (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 34).

Die gesamte dritte Brüstungsplatte ist von einer Reitszene besetzt. Mehrere Reiter sind mit ihren Pferden über einem Wasserstrom dargestellt. Sie tragen alle Kettenpanzer mit Ausnahme der zentralen Figur im Vordergrund, die eine Krone und ein langes Gewand trägt. In den Wasserwogen schwimmen Fische. Das erste Pferd links steht auf einem im Wasser liegenden nackten Mann. In diesen Reitern und Soldaten kann man das Heer des Pharaos (dieser mit

Krone und Gewand) erkennen, das bei der Verfolgung des Volks Israel von den Wasserwogen des Roten Meers überrascht wird (2 Mo 14,27 - vgl. dazu Textabschnitt V. 2. c).

Auf der letzten Brüstungsplatte des Mosezyklus befindet sich schließlich die Übergabe der Gesetzestafeln (2 Mo 31,18). Die Büste Gottes mit einer Tafel in der Hand überragt in einem sehr großen Kreis die Szene, flankiert von zwei Erzengeln, der linke mit Lanze und Drachen als Michael zu erkennen, der rechte mit Lanze und Kreuzscheibe. Mose empfängt kniend das Gesetz mit verhüllten Händen. Rechts von dieser Darstellung erscheint noch einmal Mose, auf einem Thron sitzend und mit der Tafel im Schoß.

Sieben Spitzbogen mit ebensovielen darunter gestellten Figuren befinden sich auf beiden übrigen Brüstungsplatten. Eine achte Figur befindet sich links außerhalb der Bogenarchitektur. Sie ist nach links gewandt und hält ihr Gewand mit beiden Händen vor dem Bauch. Zur Linken dieser Figur trifft man auf eine weitere, die frontal zum Betrachter steht. Ihr Gewand ist nach demselben Schema konzipiert wie bei der erstbeschriebenen Gestalt: langärmelig und bis zu den Knöcheln reichend sowie von einer Schärpe verziert, die vor dem Hals in Schüsselfalten herunterhängt und vorne von einer Hand der Figur festgehalten wird. Unter dem nächsten Bogen schreitet ein bärtiger Mann nach rechts, wobei sein Gesicht nach links gewandt ist. Sein Oberkörper und eins seiner Beine werden nicht vom Gewand bedeckt, das um seine Hüfte und auf seinen Rücken gelegt ist. Die Figurenfolge setzt sich nach rechts mit einer Frau fort, die sich mit einem Ellenbogen auf eine Konsole stützt, die aus dem Hintergrund herausragt. Sie hält ihre Hände zusammen und ist leicht nach links gewandt. Die nächste Figur, diejenige eines bartlosen Mannes mit knielangem Gewand, steht frontal zum Betrachter und trägt ein Lamm über den Schultern. Weiter rechts erscheint ein Bärtiger, der seinen Körper im Dreiviertelprofil nach rechts, seinen Kopf allerdings nach links wendet und einen Teil seines Gewands vorne festhält. Rechts davon befindet sich in frontaler Ansicht eine Gestalt mit weiblichen Zügen. Sie greift mit ihrer Linken zur nächsten Säule. Die letzte Figur unter den Arkaden ist ein bärtiger Mann, der einen Hasen an den Hinterpfoten vor sich herunterhängen läßt. Über seiner linken Schulter erscheint eine nackte Gestalt im Flachrelief. Sie erhebt eine Hand zum Ohr des Mannes.

Diese Arkadenfiguren sind bis jetzt unterschiedlich gedeutet worden. Der Mann mit dem Lamm wird in der Regel als der Gute Hirte (Joh 10,11) angesehen (vgl. RIDOLFI 1899 S. 131; MELI 1938 S. 14; PUCINELLI 1950 S. 15; SILVA 1973 S. 89; SILVA 1985 S. 58). In den anderen Figuren möchte man Propheten und Sybillen erkennen (vgl. SALMI 1928-29 S. 88; MELI 1938 S. 14; PUCINELLI 1950 S. 15). Die Zahl der Figuren hat manche dazu verleitet, in den

sieben Gestalten die Wochentage zu sehen, wobei der Gute Hirte den Sonntag darstellen sollte (vgl. CAMPETTI 1926-27 S. 339). Ausgehend vom Mann mit dem Hasen, als Symbol der Furcht vor Gott gedeutet, ist außerdem die Theorie entwickelt worden, die Figuren unter den Arkaden seien die Darstellungen der sieben Gaben Gottes. Der Gute Hirte bilde eine Versinnbildlichung der Stärke, die Figur unter dem zweiten Bogen, der als Philosoph zu erkennen sei, diejenige des Intellekts. Die Gestalt unter dem dritten Bogen, angeblich in denkender Pose, stelle den Rat dar. Die anderen Gaben (Weisheit, Wissenschaft und Pietät) könne man nicht eindeutig zuordnen, seien aber von den übrigen Figuren verkörpert (vgl. SILVA 1973 S. 88-89; SILVA 1985 S. 58-59). Vgl. dazu auch Textabschnitt V. 2. b.

Auf dem oberen Rand der linken Brüstungsplatte mit den Arkadenfiguren ist eine von den Berührungen der Besucher sehr abgenutzte Inschrift zu lesen:  
 + *ME [F]ECIT ROBERTUS MAGIST(ER) IN A(RT)E P(ER)ITUS*  
 (Mich hat der in der Kunst erfahrene Meister Robertus geschaffen.)

#### Säule und Säulenkrönung

Zwischen den Wellen der Einsatzsäule befinden sich ein Putto und ein Mischwesen mit Menschenkopf und Flügeln. Sie scheinen eine Gegenüberstellung zweier Gegensätze (vielleicht des Guten und des Bösen) zu bezwecken.

Der Ring zwischen der Säule und dem Aufsatz ist mit acht menschlichen und tierischen Köpfen geschmückt, die durch henkelartige Teile an den Seiten charakterisiert sind. Beginnend an der entsprechenden Stelle, an der auf der Brüstung der Mosezyklus anfängt, und nach rechts fortfahrend, ist ein Löwenkopf mit lockiger Mähne festzustellen, gefolgt von einem bärtigen Menschenkopf. Es schließt sich ein weiterer Löwenkopf an, diesmal mit gewellter Mähne. Das nächste Gesicht ist bartlos und zeigt weiche Züge, die Haare scheinen nach hinten geführt und dort gebunden zu sein, so daß der Eindruck eines weiblichen Gesichts hervorgerufen wird. Es folgt ein breiter hundeähnlicher Kopf, dann wieder ein menschliches Gesicht. Dieses ist schmal und wird an den Seiten und unten von feingliedrigen Blättern umgeben. Danach befindet sich erneut ein Mann mit Vollbart aus kleinen Locken und mit langem glattem Schnurrbart. Die Reihe wird von einem bartlosen Kopf mit großen Locken abgeschlossen.

#### Schale des Einsatzes

Auf dem glatten Becken des Aufsatzes ragen in regelmäßigen Abständen zwölf kleine Wasserleitungen heraus. Ihre Öffnungen korrespondieren mit den Mündern einiger Menschen- und Tierköpfe sowie von Phantasiegebilden, die an jenen Stellen herausgearbeitet worden sind. Über dem ersten erwähnten

Löwenkopf der Säulenkrönung befindet sich auf der Schale des Einsatzes ein schmaler Tierkopf mit spitzen, langen Hörnern. Rechts folgt ihm ein Löwenkopf mit breit angelegter Mähne. Der nächste Kopf ist dem eines Löwen ebenfalls ähnlich, seine Mähne geht wie in Flammenstrahlen nach oben. Weiter rechts ist dann die Zusammensetzung eines menschlichen Gesichts in der Frontalansicht mit zwei Profilen zu sehen, wobei nur zwei Augen vorhanden sind. Der folgende Kopf weist ebenfalls Flammenhaare auf, die feinen Gesichtszüge deuten in diesem Fall auf ein menschliches Gesicht hin. Die Reihe setzt sich mit vier Löwenköpfen im Profil fort, welche im Kreis ineinander beißen. Der siebte Kopf stellte einst wohl einen bärtigen Mann dar. Die fehlende untere Kopfpforte läßt den Bart nur in Ansätzen sehen. Das nächste Gebilde ist stark beschädigt, Reste von halbkreisförmigen Hörnern lassen jedoch einen Widderkopf vermuten. Es erscheint dann ein Löwe, gefolgt von einer affenähnlichen Fratze. Schließlich sind ein kleiner menschlicher Kopf und ein schmaler Tierkopf mit rundlichen Ohren und Haarkamm festzustellen. Zu den möglichen Deutungen dieser Darstellungen vgl. Textabschnitt V. 2. a.

#### Kuppel

Auf dem unteren kuppelartigen Aufsatz befinden sich zwölf Gestalten, die man als an den Feldarbeiten inspirierten Monatsdarstellungen interpretieren kann. Die Reihenfolge verläuft im Uhrzeigersinn. Einer doppelköpfigen Januarfigur, die auf einem Podest sitzt, folgt der Februar in schreitender Pose. Diese Figur hält einen Gegenstand in der Hand, der jedoch nicht mehr eindeutig erkennbar ist. Trotz der fehlenden Hand und des fehlenden Fußes, die im Mittelpunkt der Aktion stehen, kann man noch feststellen, daß der März in der Pose des Dornausziehers dargestellt ist. Die folgende Figur des Aprils ist unvollständig. Sein Gewand ist bis zur Kniehöhe hochgezogen, seine Armhaltung läßt vermuten, daß die Figur einst etwas vor sich trug, vielleicht den üblichen Blumenstrauß. Der Mai ist mit erhobenem Arm zu Pferde dargestellt, ursprünglich vielleicht als Jäger mit Raubvogel zu sehen. Der Juni und der Juli stehen sich gegenüber. Der erste hält ein Bündel Getreide und schneidet es mit einer Sichel durch, der Juli ist im Begriff einen Dreschflegel herunterzuschlagen. Der August ist wiederum zu Pferde dargestellt. Ein Baum mit großen Kelchblüten, der sich in einem Bogen oberhalb der Gestalt erstreckt, rahmt sie links und oben ein. Der September steht mit hochgezogenem Gewand in einem Becken, das mit als Weintrauben zu deutender Materie gefüllt wird. Der gepreßte Saft läuft links in ein Gefäß hinein. Die Figur des Oktobers steht einem Baum gegenüber und scheint ihn zu pflöpfen. Der November läßt zwei Ochsen einen Pflug ziehen. Über ihnen stehen zwei Putten. Der linke ist dem Dezember zugewandt, der



ein Schwein schlachtet.

Auf dem oberen Kuppelregister stehen die zwölf Apostel. Ihre Attribute variieren: Bücher, Schriftrollen, Gefäße. Petrus (über der Darstellung des Novembers) ist durch Schlüssel erkenntlich gemacht.

### **Zuschreibung und Datierung**

Eine Untersuchung des Brunnens von San Frediano im Hinblick auf eine eventuelle Händescheidung ergibt eine Einteilung der Reliefs in drei Gruppen: 1. die Arkadenfiguren, 2. die Figuren der Einsatzkuppel, 3. die Geschichte Moses.

Die Arkadenfiguren sind durch große Köpfe, dicke Füße und unstabile Posen charakterisiert und laut der Inschrift auf dem oberen Rand einer der Platten einem Bildhauer Namens Robertus zuzuschreiben.

Die Figuren auf der Kuppel des Einsatzes können dem Oeuvre von Biduinus zugerechnet werden. Im einzelnen erkennt man bei den Monatsdarstellungen die gleiche Schrittpose wie auf den Türstürzen dieses Künstlers. Die Faltenführung nimmt eine Zwischenstellung zwischen San Casciano (Kat.-Nr. 29 a) und dem Türsturz in der Sammlung Mazzarosa in Lucca (Kat.-Nr. 12) ein, denn bei einigen Figuren sind die Gewänder in regelmäßige, eng aneinandergelegte, statische Falten gegliedert - wie in San Casciano -, bei anderen sind sie hingegen in Hüfthöhe kreisförmig angelegt oder über den Beinen wie vom Wind nach hinten bewegt, Maßnahmen, die - wie auf dem Architrav in der Sammlung Mazzarosa - mehr Bewegung in die Komposition bringen (zu solcher Zuschreibung vgl. auch VENTURI 1904 III S. 952; TOESCA 1965 S. 840; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 165).

Beim Mosezyklus war ein dritter Künstler am Werke. Bei ihm lassen sich keine direkten stilistischen Bezüge zu anderen Werken herleiten. Seine Figuren unterscheiden sich durch gut proportionierte Körper in variierenden Positionen. Die Gewänder liegen eng an und zeichnen die Menschenformen nach. Sie sind unregelmäßig gefaltet und legen sich an den Gelenkstellen von Schultern, Ellenbogen, Hüften und Knien flach auf. Hinsichtlich dieses Prinzips der Betonung von Gelenken durch glatte Gewandstellen entspricht der Mosezyklus einigen der Kuppelfiguren des Brunnens und den Aposteln auf dem Architrav des Biduinus in der Sammlung Mazzarosa.

Für die Darstellungen auf der Schale und auf dem Ring über der Säule des Einsatzes sowie auf der Säule selbst kann eine Zuschreibung nur vorbehaltlich erfolgen. Bei ihnen erscheinen keine Gewänder, die einen aussagekräftigen Vergleich mit den übrigen Figuren ermöglichen könnten. Es ist jedoch möglich, eine Gemeinsamkeit zwischen dem Mosezyklus und den Köpfen auf Säule, Säulenkrönung und Schale festzustellen, nämlich die mandelförmigen Augen mit leicht angedeutetem Ober- und Unterlid.

Zur Händescheidung der Reliefs vgl. auch ZUCCONI 1962 S. 37-39 und BELLI BARSALI 1988 S. 228-229; SALMI 1928-29 S. 88 mit ähnlichen Ergebnissen wie an dieser Stelle; DECKER 1958 S. 302 und TOESCA 1965 S. 840 mit einer Zuschreibung des gesamten Hauptbeckens an Robertus; MELI 1938 S. 14-16; SILVA 1973 S. 101; SILVA 1985 S. 63-64 mit einer Zuordnung der Gesamtkonzeption des Werks an Robertus (dieser soll nach diesen Autoren die Geschichte Moses und den Einsatz geschaffen haben, während ein anderer Künstler die Arkadenfiguren zur Vollendung des von Robertus vielleicht wegen seines Todes unvollendet gelassenen Werks geschaffen haben soll).

Angesichts der stilistischen Bezüge des Einsatzes und des Mosezyklus zu Biduinus möchte man für diese Skulpturen eine Datierung in das letzte Viertel des 12. Jahrhunderts vorschlagen. In der Literatur schwankt die Datierung zwischen der Mitte und dem Ende des 12. Jahrhunderts (vgl. CAMPETTI 1926-27 S. 348; SALMI 1928-29 S. 89; SILVA 1973 S. 81-82; SILVA 1985 S. 60; ZUCCONI 1962 S. 37).

Hinsichtlich der Arkadenfiguren ist ein lucchesisches Dokument aus dem Jahre 1177 mit der Erwähnung eines Meisters Robertinus zu verzeichnen (vgl. MELI 1938 S. 13; ZUCCONI 1962 S. 38). Es fehlen jedoch bestätigende Hinweise für einen Zusammenhang zwischen diesem Namen und demjenigen auf dem Brunnen. Aufgrund stilistischer Beobachtungen und wegen der Spitzbogen möchte Susanne Heydasch-Lehmann die Arkadenfiguren nach 1250 datieren (vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 57). Ohne es weiter auszuführen, halten andere das gesamte Werk für im Jahre 1151 vollendet (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 32; DECKER 1958 S. 302).

Die stilistische Absonderung der Arkadenfiguren von den übrigen Darstellungen sowie ihre Spitzbogen sprechen für eine spätere Anfertigung dieser Reliefplatten zur Ergänzung des Brunnens.

### **Bibliographie**

TRENTA 1822 S. 44-45; REPETTI 1835 II S. 839; SCHMARSOW 1890 S. 32-35; RIDOLFI 1899 S. 131; VENTURI 1904 III S. 952-953; BIEHL 1910 S. 16 Anm. 2; BIEHL 1926 S. 72; CAMPETTI 1926-27 *passim*; SALMI 1928-29 S. 88-89; GUIDI 1931 S. 110, 112; PUDELKO 1932 S. 15, 16, 23, 25, 54, 127; LAVAGNINO 1936 S. 347; MELI 1938 S. 12-16; NICCO FASOLA 1946 S. 97; GIUSTI 1948 S. 345 Anm. 57; BELLI 1950 S. 7-8; PUCCINELLI 1950 S. 13-16; CRICHTON 1954 S. 108-109; DECKER 1958 S. 302; ARRIGHI 1958 *passim*; ARRIGHI 1962 *passim*; ZUCCONI 1962 S. 37-39; TOESCA 1965 S. 840; SWARZENSKI 1970 S. 185; MASTROPIERRO 1972 S. 18; SILVA 1973 *passim*; QUINTAVALLE 1977 S. 250; BARACCHINI U. A. 1978 S. 20; HEIMANN 1978 S. 12-13; SILVA 1979 S. 15-16; NICOLAI 1980 *passim*; NORDSTRÖM 1984 S. 106; SILVA 1985 S. 54-64;

TIGLER 1987-88 S. 246-257; BELLI BARSALI 1988 S. 228-229; MILONE 1989-90 S. 279, 595-603;

HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 15-77, 164-166; CASTELFRANCHI VEGAS 1993 S. 55.

**Kat.-Nr. 15**

**LUCCA**  
**San Salvatore in Mustiolo**  
**Türstürze**

- a) Türsturz des rechten Nebenportals der Fassade  
b) Türsturz des Portals der Südflanke

**Standort**

- a) Lucca, San Salvatore, Westfassade  
b) Lucca, San Salvatore, Südflanke

**Struktur**

Beide Architrave wurden aus Monolithen geschaffen.

**Maße**

- a) 218 cm (Breite)  
b) 267 cm (Breite)

**Material**

- a) weißer Marmor mit rötlichen Stellen  
b) weißer Marmor

**Zustand**

a) Neben kleineren Absprünngen weist der Fassadentürsturz einen senkrechten Riß über dem rechten Tisch und einen waagerechten über den Hälsen der an diesem Tisch frontal sitzenden Figuren auf. Bei der linken von diesen ist ein keilförmiges Stück vom Kopf abgefallen. Abgestoßene Stellen sind bei fast allen Figuren an Nase und Kinn festzustellen. Die rechte seitliche Rahmenleiste ist gekittet worden, die linke ist nicht vorhanden.

b) Der Türsturz der Südflanke ist abgesehen von kleinen Absprünngen am unteren Rahmen gut erhalten.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Die Lage der figürlichen Türstürze von San Salvatore ist befremdend: Das signierte Werk ist nicht auf der Hauptfassade angebracht, auf dieser befindet sich der reliefierte Architrav über einem Nebenportal, während

der mittlere Eingang keine skulpturale Dekoration aufweist.

San Salvatore entstand im 12. Jahrhundert aus der Erweiterung eines älteren Vorbaus (vgl. GIORGI 1976 S. 18; GIORGI 1981 S. 9). Auch in späteren Zeiten ist aber an der Kirche gearbeitet worden. So wurde die obere Partie des Turmes erst im 18. Jahrhundert wiederaufgebaut, während die obere Fassade im 19. Jahrhundert neugotisch ergänzt wurde (vgl. GIORGI 1976 S. 18). Es ist nicht auszuschließen, daß

bei dieser Fassadenergänzung auch die Türstürze ihren Platz wechselten. Die Beschädigungen des Türsturzes auf der Fassade könnten infolge einer Abnahme und Wiederanbringung entstanden sein.

**Motive und Inschriften**

a) Die Darstellung auf dem Fassadentürsturz schildert die Geschichte der Befreiung des Adeodatus von der Sklaverei durch den heiligen Nikolaus. Adeodatus bedient links den König und die Königin der Hagarener mit ihrer Gesellschaft, die an einem gedeckten Tisch sitzt. Er tritt dabei mit einem Fuß auf einen Vierfüßler, gleichzeitig wird er vom heiligen Nikolaus am Haarschopf gezogen. Das folgende Türmchen dient zur Andeutung des Szenenwechsels und korrespondiert mit demjenigen, das links die Darstellung einführt. Es folgt dann noch einmal Nikolaus, der Adeodatus am Haarschopf zu seiner Mutter führt. Ein Glocken läutender Mönch und zwei weitere Menschen wohnen dem Ereignis bei. Am rechten Türsturzende wiederholt sich eine Bankettgesellschaft. Diesmal ist es aber seine Familie, der Adeodatus eine Schüssel serviert. Zur Nikolauslegende vgl. KRETZENBACHER 1983 S. 68-71.

August Schmarsow hat die Szene als die Parabel der Hochzeit des Königssohnes mit einem Tisch für die königlichen und einem für die armen Gäste gedeutet (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 46). Abgesehen davon, daß diese Interpretation die Figur des heiligen Nikolaus nicht erklären kann, der Adeodatus am Schopf packt, ist die erstere Deutung plausibler, weil auch auf dem Südflankenarchitrav eine Szene aus dem Leben des heiligen Nikolaus dargestellt ist.

b) Der Türsturz auf der Südseite ist kompositorisch in drei Teile gegliedert. An beiden Extremen sind architektonische Strukturen zu sehen, die jeweils von fünf schräg gerippten Säulen getragen werden. Über den mittleren Rundbögen befindet sich jeweils eine Kuppel, über den seitlichen Spitzbögen erheben sich Türme. Menschen und Tiere sind unter den Arkaden und in den Fenstern plaziert. Unter der linken Kuppel hängt ein Gefäß an einer waagerechten Stange, unter der rechten stehen ein Ochse und ein Löwe auf den Hinterpfoten aufrecht. In der Mitte des Architravs steht der nackte Nikolaus mit sichtbarem Geschlechtsteil in einem Wasserbecken. Er trägt einen Nimbus und hält seine Hände hoch, während zwei

Frauen ihn an den Ellenbogen anfassen.

In den Hintergrunddreiecken, die sich zwischen den Armen der Ammen ergeben, liest man:

*S(ANCTUS) NICH/OLAUS*

Links neben dem Becken wurden folgende Buchstaben eingemeißelt:

*P(RES)B(YTE)R P(OSUIT)* (Ergänzung nach BELLI BARSALI 1988 S. 249)

(Der Priester hat es errichtet.)

Auf dem Becken selbst befindet sich eine weitere Inschrift. Sie lautet:

*BIDVUINO ME / FECIT HOC OP(US)*

(Biduino hat mich, dieses Werk, geschaffen.)

### **Zuschreibung und Datierung**

Die Inschrift mit dem Namen von Biduinus (diesmal in einer vulgarisierten Form wiedergegeben), welche sich auf dem Türsturz der Südflanke befindet, läßt dieses Werk jenem Künstler zuordnen.

Im Vergleich mit dem signierten Architrav auf der Südflanke wird derjenige auf der Fassade in der Forschung als eine Arbeit von geringerer Qualität eingeschätzt. Demnach wurde dieses Werk als ein Jugendwerk von Biduinus angesehen (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 46-47), oder man schrieb den Türsturz Gehilfen dieses Meister (vgl. BIEHL 1926 S. 55, 72) oder gar einem anonymen Bildhauer zu (vgl. SALMI 1928-29 S. 86; GIORGI 1976 S. 19).

Dieser Auffassung ist entgegenzuhalten, daß beide Türstürze Elemente aufweisen, die für ihre gleichzeitige Anfertigung durch dieselben Hände sprechen. Die Physiognomie aller Figuren wurde durch hervorstechende Augäpfel mit gebohrten Iriden, kräftige Kiefer, kleine gerade Münder mit fleischigen Lippen und niedrige Stirnen charakterisiert. Die Gewänder sind mit Ausnahme derjenigen der Ammen auf dem Südflankentürsturz in Falten gegliedert, die sehr dicht aneinander liegen und keine flache Stelle auslassen.

Die Ammen stellen in der gesamten Produktion von Biduinus einen Einzelfall bezüglich der Behandlung ihrer Kleider dar. Ihr Gewand faltet sich nicht in unzählige parallele oder konzentrische Falten, wie es bei Biduinus üblich ist, sondern liegt fast glatt auf den Körpern, die es von unten durchformen. Das Gewand behält seine Konsistenz durch einzelne, nicht genau gezeichnete Falten, die es bauschen.

Beide Türstürze von San Salvatore zeichnen sich im Vergleich mit den anderen signierten Architraven von Biduinus (Sammlung Mazzarosa in Lucca - Kat.-Nr. 12; Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo - Kat.-Nr. 29 a) durch eine anatomisch korrektere Wiedergabe des menschlichen Körpers aus.

Die Posen der Figuren variieren, sie stehen oder sitzen frontal zum Betrachter, im Profil und im Dreiviertelprofil. Dabei wurden die Proportionen beachtet und komplizierte Stellungen verwirklicht (vgl. den mit übergeschlagenem Bein sitzenden König auf der Fassade). Mit der Darstellung des heiligen Nikolaus im Becken meisterte der Künstler auch einen Akt.

In der Literatur stimmen die meisten Autoren damit überein, daß der signierte Türsturz von San Salvatore am Ende der Architravreihenfolge von Biduinus zu setzen sei (vgl. BIEHL 1926 S. 55; SALMI 1928-29 S. 86; CRICHTON 1954 S. 103; GÓMEZ-MORENO 1964-65 S. 356; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 170). Der Türsturz der Fassade wird mit wenigen Ausnahmen (vgl. TRENTA 1820 S. 116-117, der ihn ins 11. Jahrhundert datiert; SCHMARSOW 1890 S. 46 s. o.) ebenfalls nach 1180 datiert (vgl. GIORGI 1976 S. 18; BELLI BARSALI 1988 S. 249; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 181).

Angesicht der komplexen künstlerischen Persönlichkeit des Biduinus, der sich im Laufe seines Schaffens unterschiedlicher stilistischer Kunstgriffe bedient, und auch wegen eines fehlenden zweiten, vom Künstler selber datierten Werks neben dem Türsturz in San Cassiano (1180), kann man auch die Türstürze von San Salvatore nicht in ein lineares Entwicklungsschema zwingen (vgl. dazu auch Textabschnitt IV. 1. c.). Das Vorhandensein auf dem Architrav der Südflanke von zwei verschiedenen Arten von Stoffwiedergaben scheint dagegen ein weiteres Zeugnis dafür zu sein, daß Biduinus und seiner Werkstatt zur selben Zeit unterschiedliche stilistische Modi zur Verfügung standen.

### **Bibliographie**

TARGIONI TOZZETTI 1779 VIII S. 67; CIAMPI 1810 S. 23-34; DA MORRONA 1812 II S. 38; TRENTA 1820 S. 116-117; TRENTA 1822 S. 44; REPETTI 1835 II S. 899; MAZZAROSA 1843 S. 93; SCHMARSOW 1890 S. 46-48, 211; MERZARIO 1893 I S. 197; VENTURI 1904 III S. 946-949; BIEHL 1910 S. 15; KINGSLEY PORTER 1923 S. 157, 160 Anm. 2, 294; SALMI 1925-26 S. 501-502; BIEHL 1926 S. 55, 72; SALMI 1928-29 S. 86; LAVAGNINO 1936 S. 347; CRICHTON/CRICHTON 1938 S. 29; MELI 1938 S. 9-10; NICCO FASOLA 1946 S. 97; CRICHTON 1954 S. 103; GÓMEZ-MORENO 1964-65 S. 356; TOESCA 1965 S. 839; DBI X S. 366; SWARZENSKI 1970 S. 185; GIORGI 1976 S. 18-19; BARACCHINI u. a. 1978 S. 22; GIORGI 1981 S. 10; TIGLER 1987-88 S. 324-325; BELLI BARSALI 1988 S. 248-249; MILONE 1989-90 S. 338-361; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 168-170, 179-181.