

Kat.-Nr. 16

NEW YORK

The Cloisters

Portal aus San Leonardo al Frigido

- a) Archivolte
- b) Türsturz
- c) linkes Kapitell
- d) rechtes Kapitell
- e) linker Pfosten
- f) rechter Pfosten
- g) linker Pfostensockel
- h) rechter Pfostensockel

**Standort**

New York, The Cloisters of the Metropolitan Museum of Art, Fuentidueña Chapel

**Struktur**

Die Pfostensockel ruhen auf Basen mit rechteckigem Grundriß und tragen die Pfosten. Darüber liegen die Kapitelle, die den Architrav stützen. Die Archivolte setzt unmittelbar über diesem an. Während alle anderen Portalelemente jeweils aus einem einzigen Steinblock skulptiert wurden, besteht die Archivolte aus drei aneinandergfügten Segmenten.

**Maße**

Portal 406 x 195 cm

b) 59 x 195 cm

c), d) 50 x 48 cm

e), f) 172 x 42 cm

g), h) 46 x 42 cm

(vgl. MILONE 1992 23 S. 149)

**Material**

a) - d) weißer Marmor

e), f) grauer Marmor

g), h) weißer Marmor

(vgl. MILONE 1992 23 S. 149)

**Zustand**

a) Das mittlere Segment der Archivolte weist nur noch eine Rosette auf, während auf seiner übrigen Oberfläche kein Relief mehr vorhanden ist.

b) Auf dem Türsturz sind der Kopf des siebten Apostels von links, derjenige des Fohlens, die Palmzweige des dritten, vierten, siebten und neunten Apostels von links sowie die rechte Hand Christi abgebrochen. Die Gesichter beider Gewandausbreiter sind nicht mehr vollständig. Auf dem gesamten Türsturz sind unzählige abgesprungene Splitter festzustellen. Seitliche Rahmenleisten sind am Architrav außerdem nicht vorhanden.

c) Bei jedem dargestellten Kopf auf dem linken Kapitell ist die Maulpartie abgebrochen, bei jedem Kör-

per fehlt ferner ein Unterarm und ein Unterschenkel. Die Blätterspitzen sind abgefallen.

d) Die Maulpartien der Wesen auf dem rechten Kapitell sind beschädigt, die Blätterspitzen nicht mehr vollständig.

e), f) Auf beiden Pfosten sind viele Splitter abgesprungen. Die Gesichtspartien sind von diesen Beschädigungen am stärksten betroffen.

g), h) Beide Sockel wirken aufgrund des unebenen Hintergrunds und der Grobheit des Reliefs wie unvollendet.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Ursprünglich befand sich das Portal an der Fassade der Pfarrkirche von San Leonardo al Frigido. Bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde es dort gesehen (vgl. REPETTI 1835 II S. 346, 680-681; MATTEONI 1879 S. 94-96). Kurz darauf muß es demontiert und in die Villa Monticello des Grafen Schouvaloff bei Nizza gebracht worden sein, wo es sich 1893 befand (vgl. SALMI 1925-26 S. 512 Anm. 14; MILONE 1989-90 S. 400; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 157; MILONE 1992 23 S. 149). Aufgrund weiterer Besitzerwechsel gelangte es in die Villa Belvedere in Nizza (vgl. MILONE 1992 23 S. 149). Daraufhin möchten einige es von den Kleiberger Galleries in New York gekauft (vgl. CASTELNUOVO TEDESCO 1985 S. 71; MILONE 1992 23 S. 149), andere in Nizza, auf einem Acker zwischen Baustellen, wiedergefunden wissen (vgl. HOVING 1964-65 S. 345; GÓMEZ-MORENO 1964-65 S. 349; YOUNG 1990 S. 17-19; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 157). Das Portal wurde schließlich im Jahre 1962 vom Metropolitan Museum of Art in New York erworben (vgl. HOVING 1965 S. 195; MILONE 1992 23 S. 149).

Inwieweit all diese Standortwechsel den Skulpturenkomplex verändert haben, kann nur vermutet werden. Sicherlich können die fehlenden seitlichen Rahmenleisten am Türsturz sowie die flachbogenförmige Archivolte als Ergebnisse einer nachträglichen Anpassung der Skulpturen gelten.

Im Zusammenhang der Funktionsveränderungen ist eine weitere Besonderheit des Portals zu vermerken: Die Pfosten wurden aus den beiden Hälften eines Sarkophags geschaffen (vgl. CASTELNUOVO TEDESCO 1985 S. 72; GÓMEZ-MORENO 1964-65 S. 353; YOUNG 1990 S. 19).

**Motive und Inschriften**

a) Auf der Archivolte befinden sich in regelmäßigen Abständen Blumen, welche durch eine gewellte Ranke verbunden werden.

b) Auf dem Türsturz ist der Einzug Christi in Jerusalem dargestellt (Mt 21,1-11; Mk 11,1-11; Lk 19,28-38; Joh 12,12-18; NikEv I,3-4). Acht Apostel im Vordergrund, im Profil nach rechts gerichtet (nur der zweite von links dreht seinen Kopf in die andere Richtung), und drei in der zweiten Reihe, frontal zum Betrachter, folgen - zum Teil mit offenem Mund - der Eselin, die Christus trägt. Der zwölfte Jünger steht an der Spitze dieses Menschenzugs, umgibt mit seinem Arm den Hals der Eselin und hält die Zügel, während er sich zu Christus zurückwendet. Fast alle Apostel und auch Christus trugen ursprünglich einen Palmzweig, manchmal auch in Kombination mit einem Buch oder einer Schriftrolle. Der fünfte Apostel von links trägt ein kugelförmiges Gefäß, an seinem Gürtel hängt ferner ein Schlüssel herunter. Der folgende Jünger trägt einen Mantel, der mit Rosetten verziert ist. Petrus hält einen Schlüssel in der Hand. Zur Prozession gehören ganz links ein Mönch mit Stock - der heilige Leonhard - sowie ein Fohlen (Mt 21,2 und 6), das der Eselin unmittelbar folgt. Vor dieser breiten zwei kleine Gestalten Gewänder auf dem Boden aus, auf die die Eselin mit den vorderen Hufen tritt, während eine ihrer hinteren Beine auf einem auf dem Boden liegenden Baumzweig steht (Mt 21,8; Mk 11,8). Rechts schließt ein Baum den Türsturz ab, zwischen dessen Zweigen vier Kinder zu erblicken sind.

c) Auf der Frontseite des linken Kapitells sitzen auf einem unteren, aus Blättern bestehenden Register zwei gebückte affenähnliche Gestalten Rücken an Rücken. Dazwischen ist eine Blume plaziert worden. Im an der rechten Kapitellkante befindlichen Kopf vereinigen sich der Körper des rechten Wesens auf der Frontseite sowie derjenige eines dritten Affen auf dem Kapitellgewände. Um die Taille aller drei Figuren verläuft jeweils ein Band.

d) Auf der Frontseite des rechten Kapitells sind über Akanthusblättern affenähnliche Wesen sitzend dargestellt, welche sich zu den Ecken hin beugen. Zwischen den beiden erscheint ein Drachen, der das linke Wesen ins Ohr beißt. Unter der Abakusplatte befindet sich in der Mitte der Kapitellfrontseite eine Blume.

e) Der linke Pfosten ist in zwei Szenen unterteilt. Im oberen Feld erkennt man die Verkündigung des Erzengels Gabriel an Maria (Lk 1,26-38; PrJak 11,1-3; PsMt 9,1-2; NaMa 9,1-5). Der Engel schwebt in der Luft, erhebt seine Rechte und hält mit der Linken den Lilienstab. Maria hält vor sich eine Spindel (PrJak

11,1; PsMt 9,2).

Über dieser Darstellung liest man:  
*H(IC) E(ST) SALUTATIO MARIE*  
(Dies ist die Begrüßung Mariens.)

Die untere Szene stellt die Heimsuchung (Lk 1,39-56; PrJak 12,2-3) mit Maria und Elisabeth dar, die sich Hand in Hand gegenüberstehen.

f) Der Mönch mit Abtstab auf dem rechten Pfosten hält vor sich eine kleine männliche Gestalt, die an den Hand- und den Fußgelenken gefesselt ist. Die Mönchsfigur stellt den heiligen Leonhard, Patron der Gefangenen dar (vgl. KÜNSTLE 1926 S.402-404; BS VII Sp.1202, 1204; LCI VII Sp.395).

g) Eine Muschel ist auf dem linken Sockel zu erkennen. Darunter befindet sich ein Bär.

h) Auf dem rechten Sockel steht ein Löwe über einem nicht weiter identifizierbaren Opfer.

**Zuschreibung und Datierung**

Aufgrund der ikonographischen Gemeinsamkeiten des Portaltürsturzes aus San Leonardo al Frigido mit demjenigen in der Sammlung Mazzarosa in Lucca (Kat.-Nr. 12) und dem von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo (Kat.-Nr. 29 a) - beide von Biduinus signiert - haben sich die meisten Autoren für eine Zuschreibung des Portals an diesen Künstler und seine Werkstatt geäußert (vgl. GIAMPAOLI 1923 S. 120; SALMI 1925-26 S. 512 Anm. 14; SALMI 1928-29 S. 85; MELI 1938 S. 8; GÓMEZ-MORENO 1964-65 *passim*; HOVING 1965 S. 195; CASTELNUOVO TEDESCO 1985 S. 73; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 157; MILONE 1992 23 S. 151. Für die Gegenmeinung vgl. KOBLER 1968 S. 159 Anm. 5; SWARZENSKI 1970 S. 185).

Für eine Zuschreibung des Türsturzes aus San Leonardo an Biduinus spricht die Tatsache, daß auf diesem der Einzug Christi in Jerusalem nach dem gleichen Schema dargestellt ist wie auf den beiden anderen vom Künstler signierten Architraven. Die kleinen Variationen des Motivs wie die Position und die Pose der Apostel, der heilige Leonhard, die Hinzufügung des Fohlens sprechen außerdem für diesen Künstler, der auch in San Leonardo ein beliebtes Thema an die örtlichen Gegebenheiten anpaßte (vgl. Textabschnitt IV. 2. a.).

Neben dem Türsturz können auch die Kapitelle, die Pfosten und die Archivolte Biduinus und seiner Werkstatt zugeschrieben werden: Alle menschlichen Figuren auf dem Portal sind mit Gewändern bekleidet, die breite, flache Falten besitzen; ihre Augen und diejenigen der Wesen auf den Kapitellen sind mandelförmig und weisen deutlich gezeichnete obere Lider mit dicht darüber liegenden Brauen auf. Auf den Kapitellen erscheinen die gleichen Rosetten, die die Archivolte verziern. Da die Pfostensockel die einzi-

gen unfertig erscheinenden Partien und ihre Reliefs sehr hoch sind, scheinen sie Fremdkörper im Skulpturenkomplex zu sein.

Ein Vergleich des Türsturzes aus San Leonardo al Frigido mit dem von San Casciano und dem in der Sammlung Mazzarosa führt zur Feststellung einiger Unterschiede in der Durchführung der Darstellungen. Bei San Leonardo ist die Mehrheit der Figuren mit parallel liegenden Füßen dargestellt, und die schweren Gewänder lassen keine Gliedmaßen durchscheinen. In San Casciano ist die häufigste Position der Figuren - die jedoch weiterhin starr bleiben - die schreitende mit übergeschlagenem Bein und gebeugtem Knie. Diese Pose gewinnt an bewegungserzeugender Kraft auf dem Türsturz der Sammlung Mazzarosa. Dort durchdrücken die Körper die Gewänder, die Oberkörper stehen nicht in derselben Achse wie die Beine, selbst die Köpfe sind am Hals leicht abgeknickt. Die Hüften sind stark herausgearbeitet und erzeugen zusammen mit der versetzten Lage der Füße den Eindruck des Gehens der Figuren.

Der Architrav von San Casciano mit seinem Datum 1180 scheint das stilistische Verbindungsglied zwischen demjenigen aus San Leonardo und demjenigen in der Sammlung Mazzarosa zu sein. Zu behaupten, daß das Portal aus San Leonardo al Frigido vor oder nach jenem Datum entstanden ist, würde bedeuten, sich für eine Vorstellung der stilistischen Entwicklung von Biduinus zu entscheiden, die von der graphischen Statuarik zur Bewegung und zum Versuch einer anatomischen Durchbildung der Körper geht bzw. den umgekehrten Weg verläuft. Das Fehlen eines weiteren Werks, das von Biduinus signiert und

datiert ist und somit die Richtung seiner stilistischen Orientierung im Laufe der Zeit zeigen könnte, verhindert eine genaue Bestimmung der chronologischen Reihenfolge der drei Türstürze (vgl. auch Textabschnitt IV. 1. c.).

In der Forschung ist die chronologische Beziehung des Portals aus San Leonardo zu den signierten Architraven von Biduinus unterschiedlich eingeschätzt worden. Es wurde bereits für das erste (vgl. CASTELNUOVO TEDESCO 1985 S. 73; GÓMEZ-MORENO 1964-65 S. 360 und HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 159 mit dem Vorschlag einer Entstehungszeit um 1175), für das zweite (vgl. MELI 1938 S. 8; MILONE 1992 23 S. 152) und für das letzte der drei Werke (vgl. GIAMPAOLI 1923 *passim*, mit einer Datierung in das zweite Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts) gehalten.

#### **Bibliographie**

REPETTI 1835 II S. 346, 680-681; MATTEONI 1879 S. 95-96; GIAMPAOLI 1923 *passim*; SALMI 1925-26 S. 499, 502, 512 Anm. 14; SALMI 1928-29 S. 85-86; MELI 1938 S. 8; GÓMEZ-MORENO 1964-65 *passim*; HOVING 1964-65 S. 345, 347; HOVING 1965 PATRONAGE S. 195; DBI X S. 366; HEIMANN 1968 S. 86; KOBLEK 1968 S. 159 Anm. 5; BORG 1969 S. 33; SWARZENSKI 1970 S. 185-187; SHEPPARD 1976 S. 189; GIORGI 1981 S. 10; BARACCHINI u. A. 1982 S. 298, 304 Anm. 43; CASTELNUOVO TEDESCO 1985 S. 71-73; TIGLER 1987-88 S. 323-324; MILONE 1989-90 S. 400-414; YOUNG 1990 S. 17-19; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 157-161; MILONE 1992 23 *passim*.

**Kat.-Nr. 17**

**PISA**  
**Camposanto**  
**Sarkophag**

#### **Standort**

Pisa, Camposanto, Südgalerie

#### **Struktur**

Der deckellose Sarkophag wurde aus einem einzigen Steinblock skulptiert.

#### **Maße**

83 x 195 x 78 cm (vgl. MILONE 1993 17 S. 172)

#### **Material**

weißer Marmor

#### **Zustand**

Die gesamte Oberfläche des Sarkophags ist stark verwittert. Seine obere und untere Kante weisen viele Abbröckelungen auf. Die Tiere auf der rechten Seite

haben viel an Reliefschärfe verloren, ihre inneren Formen sind dadurch nicht mehr erkennbar. Graue und braune Flecken sind überall verteilt. Verschiedene Risse durchlaufen den Sarkophag.

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

Der Sarkophag befindet sich im Camposanto seit 1813, wohin er aus der Kirche San Donnino in Pisa gebracht wurde. Dort wurde er von Alessandro Da Morrona gesehen (vgl. DA MORRONA 1812 III S. 382-386). Von 1935 bis 1963 stellte man ihn am Eingang des Museo dell'Opera del Duomo aus (vgl. MILONE 1989-90 S. 373; MILONE 1993 17 S. 172). Der erste Standort des Sarkophags kann angesichts seiner Entstehungszeit (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*) allerdings nicht die Kirche San Donnino gewesen sein, die erst zwischen 1242 und 1256 ge-

baut wurde (vgl. PALIAGA/RENZONI 1991 S. 152). Da diese Kirche unter der Obhut von San Paolo a Ripa d'Arno stand - wo im Mittelalter auch römische Sarkophage vorhanden waren -, kann man vermuten, daß der Sarkophag aus dieser Kirche stammt.

### Motive und Inschriften

Die Frontseite des Sarkophags ist von einem Reliefspiegel eingenommen, auf dem ein um eine mittlere vertikale Achse spiegelsymmetrisch angelegtes, S-förmiges Wulst-Kehle-Motiv eingearbeitet ist. In der Mitte der oberen Hälfte, wo die konkaven Seiten des Motivs aufeinander stoßen, ergibt sich eine Mandorla, die durch eine Taube in Profil besetzt ist. Auf der Linken und auf der rechten Schmalseite des Sarkophags steht jeweils ein Löwe über einem kauernenden Hirschkalb. Das Raubtier hält seine Beute mit einer Pfote an der Brust fest. Beide Löwen stehen auf einer leicht höheren Ebene als die Hirschkälber.

Am oberen Rand der Frontseite ist folgende Inschrift angebracht:

+ *BIDUINUS MAISTER FECIT HANC TU(M)BAM A[D DOMI]N(U)M GIRATTUM*

(Der Meister Biduinus hat dieses Grab für den Herrn Girattus geschaffen.)

Auf der unteren Seite liest man:

+ *HO(MO) KE VAI P(ER) VIA PREGA D(E)O DELL'ANIMA MIA S(I) COME TU S(EI) EGO FUI SICUS EGO SU(M) TU DEI ESSERE*

(Mann, der du durch die Straße gehst, bete Gott für meine Seele an. So wie du bist, bin ich gewesen. So wie ich bin, wirst du sein.)

### Zuschreibung und Datierung

Bezüglich der Zuschreibung des Stücks läßt die Inschrift auf dem oberen Rand des Sarkophags wohl keine Zweifel darüber entstehen, daß der Schöpfer dieses Werks Biduinus gewesen ist.

Gute Anhaltspunkte für die Datierung des Sarkophags bieten die überlieferten Daten über den Bestatteten, den Richter Girattus, der zuletzt im Jahre 1170 dokumentiert ist und 1176 als bereits verstorben galt (vgl. MILONE 1993 17 S. 174). Das Werk dürfte zwischen diesen Eckdaten entstanden sein.

### Bibliographie

DA MORRONA 1812 III S. 382-386; GRASSI 1837 S. 140; SCHMARSOW 1890 S. 46 Anm. 1, S. 211; FONTANA 1898 S. 153; SUPINO 1904 S. 51-52; VENTURI 1904 III S. 955; PAPINI 1912 CATALOGO II S. 118 Anm. 223; SALMI 1925-26 S. 502; BIEHL 1926 S. 54; SALMI 1928-29 S. 95 Anm. 32; MELI 1938 S. 7; CRICHTON 1954 S. 103; GÓMEZ-MORENO 1964-65 S. 355; DBI X S. 366; KOBLEK 1968 S. 161; SHEPPARD 1976 S. 189; BARACCHINI u. a. 1978 S. 21-22; SMITH 1978 S. 106 Anm. 8; KOPP 1981 S. 124; BARACCHINI 1986 S. 71; SETTIS 1986 S. 400-401; VANNUCCI 1987 S. 130; SCALIA 1987 S. 44 Anm. 102; SETTIS 1988 S. 162-163; FRUGONI 1989 S. 303-304; MILONE 1989-90 S. 373-385; TIGLER 1990 S. 131; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 150; BARACCHINI/FILIERI 1992 GUGLIELMO S. 117; MILONE 1993 17 *passim*; SETTIS 1994 S. 359.

## **Kat.-Nr. 18**

## **PISA**

### **Museo dell'Opera del Duomo Fassadenskulpturen des Doms**

- a) Portallöwe mit Inschriftstafel
- b) Erdgeschoßkapitell
- c) Galeriekapitell
- d) Giebelerzengel

### Standort

a) - d) Pisa, Museo dell'Opera del Duomo, Saal 3

### Struktur

a) Die Löwenbüste ist vollplastisch und freistehend. Die Inschriftstafel ist schräg unter dem Löwen angebracht worden.

b) Beim Erdgeschoßkapitell handelt es sich um den Schmuck eines Pilasters mit vorgeblendeter Halbsäule. Die Plastik zeigt zwei gerade, seitliche Partien - zur Zeit der hier gezeigten Aufnahme vom Kapitellkörper getrennt - und eine halbrunde Verkröpfung.

Insgesamt besteht das Kapitell aus drei aneinandergefügt Steinblöcken.

c) Das Galeriekapitell ist ungeteilt. Wie das Erdgeschoßkapitell unter b) steht diese Plastik heute frei.

d) Der Erzengel ist im Hochrelief mit vollplastischem Kopf aus einer Platte mit oberem rechteckigem und unterem keilförmigem Abschluß herausgearbeitet worden.

### Maße

- a) Löwe: 57 x 50 x 86 cm  
Tafel: 29 x 36 x 6 cm
- b) linker Teil: 78 x 37 x 45 cm  
mittlerer Teil: 78 x 77 x 50 cm  
rechter Teil: 78 x 34 x 35 cm
- c) 45 x 34 x 48 cm

d) 100 x 43 x 49 cm  
(vgl. LUCCHESI 1993 S. 17, 19)

### Material

- a) Löwe: weißer Marmor  
Tafel: Marmor mit vereinzelt grauen Streifen
- b) weißer Marmor
- c) weißer Marmor mit grauer Tönung
- d) weißer Marmor mit breiten hellbraunen Streifen

### Zustand

a) Die Löwenbüste ist verwittert und weist zahlreiche Risse, Abbröckelungen und Abbrüche auf. Die Vordertatzen sind abgefallen, die Reliefschärfe ist vor allem auf dem Kopf verlorengegangen.

Von der Inschriftstafel fehlt der obere Abschluß. Die untere Rahmenleiste ist nicht mehr vollständig.

b) Eine sehr starke Verwitterung hat das Erdgeschoßkapitell angegriffen. Blätter und Figuren weisen unzählige Abbrüche und Abbröckelungen auf. Beide Beine der linken Figur sowie rechter Arm und rechtes Bein der rechten Figur sind abgefallen.

c) Das Kapitell mit den Menschenköpfen ist ungleichmäßig, jedoch stark verwittert. Die Reliefschärfe der Köpfe ist an vielen Stellen stark in Mitleidenschaft gezogen worden. Einer der kleinen Köpfe existiert nicht mehr. Die Blätterkonturen sind abgenutzt. Vereinzelt lassen sich auch abgefallene Splitter und Nachdunkelungen verzeichnen.

d) Die Nase, die Flügel, die linke Schulter, der Stab, ein Teil der Beine und die Füße des Erzengels sind abgebrochen. Vom Drachen unter dem Erzengel ist nur noch ein Bruchteil zu sehen. Der Nimbus ist nur durch eine halbrunde Ritzung auf der Platte zu erahnen.

### Standort- und Funktionsveränderungen

Der Brand, der in der Nacht des 24. Oktober 1595 auf dem Dach des Pisaner Doms entflammte, beanspruchte so sehr die Fassade der Kathedrale, daß die bronzenen Türen zerschmolzen (vgl. ANONYME CHRONIK f. 323v-325r; TARGIONI TOZZETTI 1768 II S. 25-28; BACCI/TRONCI 1922 S. 6-7 Anm. 6; SANPAOLESI 1957 S. 261; SANPAOLESI 1975 S. 245; ERFFA 1965-66 S. 55-56). Auch die skulpturale Ausstattung der Fassade muß große Schäden erlitten haben. Sie wurde daraufhin 1602-1605 und dann erneut 1828-1830 und 1857-1868 restauriert (zu diesen Maßnahmen vgl. SUPINO 1913 S. 112; SALMI 1925-26 S. 515; BURGER 1961 43 S. 29; CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA *passim*; CALDERONI MASETTI 1983 RICERCA *passim*; CALDERONI MASETTI 1984 S. 97; BARACCHINI 1986 S. 65; CASINI 1986 *passim*; CALDERONI MASETTI 1986 S. 329-330; BOECK 1988 S. 389; PALIAGA/RENZONI 1991 S. 74-

76). Viele Stücke wurden durch Kopien ersetzt. Die hier zu behandelnden vier Stücke verließen im Laufe dieser Maßnahmen die Fassade der Kathedrale.

a) Der Löwe befand sich ursprünglich über der rechten Hauptportalsäule. Im Jahr 1866 ersetzte ihn eine Kopie (vgl. CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA S. 817). Diese zeigt zwischen den Löwentatzen einen Ziegenkopf. Es ist nicht dokumentiert, ob dieses Attribut auch im Original vorhanden war oder eine Erfindung der Restauratoren gewesen ist.

Die Inschrift ist ein Teil einer größeren Tafel, deren oberer Teil verlorengegangen ist. Auf diesem waren ein Löwe in einer Kreisgirlande reliefiert und die Worte: +*IN NOMINE* eingemeißelt. Im Jahr 1963 befand sich dieses Fragment provisorisch im Camposanto in Pisa (vgl. MILONE 1993 PL 1 S. 313). Zuvor war er in den Depots der Domopera beschädigt aufgefunden worden; der obere Rahmen sowie der Löwenkopf und ein Teil der Girlande fehlten (vgl. SANPAOLESI 1957 S. 289). Die heute noch vorhandene Inschriftstafel befand sich bis in die frühen siebziger Jahre noch im Camposanto (vgl. SCALIA 1972 S. 838 Anm. 206). In ihrer Gesamtheit als Inschrift dienten die zusammengehörenden Plattenteile sehr wahrscheinlich als Basis der hier zu behandelnden Löwenplastik über der rechten Portalsäule des Pisaner Doms, mit dem Relief und der Inschrift nach unten und zum Teil über dem Säulenkapitell liegend und nicht sichtbar; 1866 wurden sie aus der Fassade entfernt und in den Camposanto gebracht (vgl. TANFANI CENTOFANTI 1897 S. 293; CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA S. 817; MILONE 1993 PL 1 S. 313). Heute befindet sich unter der Löwenkopie über der rechten Hauptportalsäule des Doms eine stark nachgedunkelte Kopie des verschollenen Plattenteils mit Löwe und Kreisgirlande.

Es ist erwogen worden, in der Platzierung der ursprünglichen Platte unter dem Portallöwen ein Ergebnis der Restaurierungsmaßnahmen nach dem Dombrand von 1595 zu sehen. Der ursprüngliche Standort der Inschriftsplatte könne oberhalb des Löwen als Fassadenplatte gewesen sein (vgl. MILONE 1993 PL 1 S. 313).

b) Der originale Standort des Kapitells ist über der rechten Säule des rechten Nebenportals zu lokalisieren. Heute ist dort eine Kopie zu sehen.

c) Das Kapitell mit den menschlichen Köpfen schmückte ursprünglich das vierte Säulchen von links in der Galerie des zweiten Obergeschosses des Pisaner Doms. Zwischen 1861 und 1862 wurde es von einer Kopie ersetzt und in den Camposanto gebracht. Von dort wurde das Kapitell ins Museo dell'Opera del Duomo und nach dem Zweiten Weltkrieg wieder in den Camposanto versetzt. Seit 1986 wird diese Plastik an seinem heutigen Ausstellungs-

ort gezeigt (vgl. MILONE 1993 PL 3a-3b S. 315-316).

Das Kapitell mit den bärtigen Köpfen ist eins von fünf Kapitellen, die heute im selben Museumssaal ausgestellt werden und die einzigen übriggebliebenen, originalen romanischen Galeriekapitelle aus der Domfassade darstellen. Alle anderen Galeriekapitelle sind im Laufe der Fassadenrestaurierungen (s. o.) ersetzt worden oder wurden später geschaffen. Um die Ausmaße der Kapitellersetzungen in den Galerien verstehen zu können, sei erwähnt, daß bis 1605 16 Ersetzungen dokumentiert sind (vgl. TANFANI CENTOFANTI 1897 S. 127-128; SUPINO 1913 S. 112; SALMI 1925-26 S. 515; CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA S. 809) und daß im 19. Jahrhundert 39 von 40 Kapitellen der ersten und zweiten unteren Galerie erneuert wurden (vgl. CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA S. 816; CALDERONI MASETTI 1986 S. 333).

d) Der Erzengel befand sich an der Giebelspitze des Doms zu Pisa (vgl. BURGER 1961 44 S. 26-28). 1864-1865 ersetzte ihn an jener Stelle eine Kopie (vgl. CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA S. 816-817). Daraufhin wurde er ins Museo Nazionale San Matteo in Pisa gebracht, seit 1986 wird am heutigen Standort ausgestellt (vgl. MILONE 1989-90 S. 467).

#### Motive und Inschriften

a) Der Löwe dreht seinen Kopf leicht nach links. Sein Maul ist geöffnet, seine Mähne in Locken gelegt.

Auf der Platte, die im Museum unter dem Löwen angebracht ist, liest man:

*D(OMI)NI ET BEATE MA/RIE GENITRICEM (sic)  
EIVS/DEM D(OMI)NI IH(ES)V XR(IST)I /  
BONFILIO ET GUIDO PROD(ENT)I AMORE(M)  
FECER(UN)T ISTV<M> LEON(EM)*

(... des Herrn und der gesegneten Maria, Mutter desselben Jesus Christus, haben Bonfilio und Guido, ihre Liebe hervorbringend, diesen Löwen geschaffen.)

b) Zwei Blattregister überziehen das Kapitell in seiner unteren Partie. Mit den Füßen auf dem unteren Register erheben sich an den Seiten des halbrunden Kapitellteils zwei nackte Gestalten, auf deren Köpfe die Abakusplatte ruht. Auf der Kapitellfrontseite sind diese Gestalten durch eine Girlande verbunden gewesen.

c) Vier große Köpfe mit Bart erscheinen am Kapitell an Stelle der Voluten. Zwischen den Köpfen befinden sich glatte, gekrümmte Blätter, über denen kleine Köpfe statt Abakusblumen skulptiert worden sind.

d) Der Erzengel wendet seinen Körper leicht nach links, wobei der Kopf im Dreiviertelprofil steht. Mit der Rechten hält er einen Stab, mit der Linken eine Blume. Vom Drachen ist unten nur noch ein hervor-

tretendes Gebilde zu erkennen. Dieses besteht aus einem glatten und einem gerippten Teil.

#### Zuschreibung und Datierung

a) Die Löwenplastik ist aufgrund ihres schlechten Erhaltungszustandes stilistisch nur mit Vorbehalt einzuordnen. Auf dem Kopf lassen sich hervortretende Wangen feststellen, welche von einer feinen Wulst begrenzt werden. Die Nase besteht aus einem erhabenen Streifen, der das gesamte Gesicht von oben nach unten vertikal in zwei Hälften teilt. Die untere abgerundete Nasenpartie ist von einer Doppelwulst begrenzt. Die weit auseinanderliegenden Augen sind weit geöffnet und oben von den Brauen eingerahmt. Diese Merkmale hat diese Plastik mit dem Löwen über dem Drachen aus der ehemaligen Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5 f) gemeinsam. Unterschiedlich ist dagegen die Mähne der Tiere. Beim Löwen aus der Domfassade ist diese in Strähnen aus einzeln gezeichneten Haaren mit Spirallocken gelegt, während der ursprüngliche Teil der Mähne des anderen Löwen keine Locken zeigt und an vielen Stellen gebohrt worden ist.

Beim Fassadenlöwen könnte es sich um eine Plastik handeln, die vor der Kanzel existierte und für diese als Vorbild diente. Er könnte im Zusammenhang mit der Werkstatt des Rainaldus entstanden sein, der vor Guilielmus an der Domfassade arbeitete (vgl. Kat.-Nr. 21: Zuschreibung und Datierung).

Die Inschrift mit den Namen von Bonfilio und Guido als Urheber eines Löwen wird in der Forschung wegen ihrer Lage unterhalb der vollplastischen Löwenkulptur im Museum auf diese bezogen (vgl. SCALIA 1972 S. 838 Anm. 206; TORI 1987-88 S. 269; MILONE 1993 PL 1 S. 313). Wenn die Inschrift tatsächlich diesen Löwen und nicht den reliefierten meint, der auf der Inschriftplatte war (vgl. unter *Standort- und Funktionsveränderungen*), dann könnte man in Bonfilio und Guido Mitarbeiter von Rainaldus sehen. Eine Datierung in die vierziger bis fünfziger Jahre des 12. Jahrhunderts (vgl. auch TORI 1987-88 S. 269; Milone 1993 PL 1 S. 313) wäre demnach für diese Plastik vorzuschlagen.

b) Das Erdgeschoßkapitell steht motivisch wegen der Löwen auf seinen zurückversetzten Teilen, die zur Zeit der hier gezeigten Aufnahme vom Kapitellkörper getrennt waren, dem Löwenkapitell der südlichen Domempore sehr nahe. Auf beiden Stücken halten sich Löwen mit allen Tatzen an den Kapitellkanten fest. Sie hängen mit dem Rücken zum Betrachter. Den Kopf zeigen sie durch eine Drehung frontal, die Zunge ist ausgestreckt. Ihre Entstehung ist mit Wahrscheinlichkeit der Werkstatt des Rainaldus zu verdanken, der um die Mitte des 12. Jahrhunderts am Dom tätig war (vgl. Kat.-Nr. 21: Zuschreibung und Datierung).

c) Die Physiognomie der großen Menschenköpfe auf dem Galeriekapitell entspricht dem Aufbausystem, das bei der Gestaltung der Paulusfigur als Epistellesepulträger der ehemaligen Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5 a) angewandt wurde. Die Kopfform verläuft bei beiden Plastiken nach unten spitz zu, die Augen liegen dicht unterhalb der Brauen; die unteren Augenlider sind stärker gekrümmt als die oberen; von der Nase gehen zwei seitliche Falten zum Schnurrbart. Die zusammengezogenen Augenbrauen und die tiefe Falte in der Mitte der Stirn scheint beim Galeriekapitell des Pisaner Doms den Gesichtern der Kanzellöwen (insbesondere der mittleren an der Chortreppe in Cagliari - Kat.-Nr. 5 d, e) entnommen zu sein.

Aus diesen stilistischen Verflechtungen ergibt sich für das Galeriekapitell mit den Menschenköpfen eine Zuordnung zur Werkstatt des Guilielmus und eine Datierung kurz vor oder kurz nach der Kanzelentstehung (1159-1162) (vgl. dazu auch MILONE 1993 PL 3a-3b S. 316 mit ähnlichen Ergebnissen - zu der Tätigkeit von Guilielmus an der Domfassade vgl. Kat.-Nr. 21: Zuschreibung und Datierung).

d) Die Forschung hat bis jetzt die Plastik mit dem Erzengel Michael allgemein als ein Zeugnis eines Nachfolgers des Guilielmus angesehen (vgl. CARLI 1974 S. 13-14; BARACCHINI 1986 S. 71; MILONE 1989-90 S. 282) oder sie als ein Werk von Biduinus näher charakterisiert (vgl. SALMI 1925-26 S. 508-510; SALMI ARCHITETTURA S. 46 Anm. 38; SANPAOLESI 1956 S. 57; TOESCA 1965 S. 839 Anm. 45; TIGLER 1987-88 S. 296; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 166).

Der Hinweis auf Biduinus läßt sich durch einen Vergleich mit dem von diesem Bildhauer signierten Türsturz des Hauptportals von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo (Kat.-Nr. 29 a) bestätigen. Die Physiognomie des Erzengels ähnelt derjenigen der Apostel auf dem Architrav. Man vergleiche dort vor allem den vierten Apostel von rechts, der frontal zum Betrachter steht. Der Erzengel aus der Domfassade in Pisa teilt mit ihm die großen

Augäpfel mit tief gebohrten Iriden und dicht darüber liegenden Augenbrauen, den geraden Mund, die Form des Kiefers, der an seinen Ansätzen wenig vom Hals herausragt, während das Kinn stärker hervortritt, die rundlichen Wangen (beim Erzengel links ausgeprägter als rechts).

Die stilistische Verwandtschaft des Erzengels mit dem Türsturz in San Casciano a Settimo legt eine Datierung der hier zu erörternden Plastik um 1180 nah, da der Türsturz durch eine Inschrift in dieses Jahr datiert worden ist.

### **Bibliographie**

a)  
TANFANI CENTOFANTI 1897 S. 293; PAPINI 1912 CATALOGO II S. 215; BIEHL 1926 S.37, S. 106 Anm. 32; SANPAOLESI 1957 S. 289; SCALIA 1972 S. 838 Anm. 206; SANPAOLESI 1975 S. 258; KOPP 1981 S. 60-61; CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA S. 817; VANNUCCI 1987 S. 130; TORI 1987-88 S. 269-270, 273; CALECA 1989 ARCHITETTURA S. 20; PLAISANT 1989-90 S. 113-114 Anm. 25; LUCCHESI 1993 S. 17; MILONE 1993 PL 1 *passim*.

b)  
BIEHL 1926 S. 35-37, S. 105 Anm. 21; SANPAOLESI 1957 S. 301; LUCCHESI 1993 S. 17.

c)  
BIEHL 1926 S. 52; SALMI 1928-29 S. 96 Anm. 44; CALDERONI MASETTI 1983 FACCIATA S. 815 Anm. 43; BARACCHINI 1986 S. 70; CALECA 1989 ARCHITETTURA S. 22; LUCCHESI 1993 S. 17, 18; MILONE 1993 PL 3a-3b *passim*.

d)  
BIEHL 1926 S. 54; NICCO FASOLA 1946 S. 96; BURGER 1961 44 S. 26; TOESCA 1965 S. 839; SANPAOLESI 1975 S. 130 Anm. 2, 244, 248, 278; KOPP 1981 S. 124; BARACCHINI 1986 S. 71; CALECA 1989 ARCHITETTURA S. 22; MILONE 1989-90 S. 282, 467; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 166; LUCCHESI 1993 S. 19.

**Kat.-Nr. 19**

**PISA**  
**Museo Nazionale San Matteo**  
**erratische Lesepulträger**

- a) Lesepulträger mit Engel, Löwe und Ochse  
b) Lesepulträger mit Paulus, Titus und Timotheus

### **Standort**

a), b) Pisa, Museo Nazionale San Matteo, Depots

### **Struktur**

Beide Lesepulträger sind heute freistehend. Hinter den figürlich ausgearbeiteten Partien ist jeweils ein rechtwinklig abgeschnittener, auf der Oberfläche grob belassener Teil des Steinblocks zu sehen.

**Maße**

a) 81 x 32 x 38 cm

b) 89 x 28 x 24 cm

(vgl. MILONE 1923 7a-7b S. 153)

**Material**

a), b) weißer Marmor

(vgl. MILONE 1993 7a-7b S. 153)

**Zustand**

a) Nur geringe Schäden sind beim Lesepulträger mit den drei Evangelistensymbolen festzustellen. Beim Ochsen sind die Spitze des unteren Ohrs sowie der äußere Fuß abgebrochen. Auf dem rechten Fuß des Engels sind drei abgefallene Fragmente wiedereingesetzt worden.

b) Beim Pauluslesepulträger fehlen die Köpfe der seitlichen Figuren. Bei der rechten Figur fehlt auch ein Unterarm. Die Spitze von Paulus' Nase ist abgefallen.

a), b) Beide Lesepulträger wurden im Jahre 1985 gereinigt und restauriert (vgl. MILONE 1993 7a-7b S. 153).

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Im Jahre 1810 wurden die Lesepulträger aus dem Garten von San Paolo all'Orto in Pisa in den Pisaner Camposanto versetzt. Dort blieben sie bis 1935, als man sie ins Museo dell'Opera del Duomo derselben Stadt brachte und dort ausstellte. Nach dem Zweiten Weltkrieg kamen sie wieder in den Camposanto, wo sie diesmal bis 1985 blieben. Seitdem befinden sie sich in den Depots des Museo Nazionale San Matteo und wurden zuletzt vom 30. Juli bis 31. Oktober 1993 in einer Ausstellung in diesem Museum gezeigt (vgl. MILONE 1993 7a-7b S. 153).

Wer die Ambonen in Cagliari noch nicht als die ehemalige Pisaner Domkanzel erkannt hatte (vgl. Kat.-Nr. 5: Standort- und Funktionsveränderungen), schlug beide hier zu behandelnde Plastiken als Lesepulträger jener Anlage vor (vgl. SUPINO 1904 S. 151; FREY 1911 S. 522-523).

Aufgrund ihrer Auffindung im Garten von San Paolo all'Orto ist von der jüngsten Forschung angenommen worden, die Lesepulträger seien ein Teil einer nicht mehr existierenden Kanzel dieser Kirche gewesen (vgl. MILONE 1993 7a-7b S. 153-154).

Die stilistischen Gemeinsamkeiten mit der Statue des Erzengels Michael in San Michele in Gropoli (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*) könnten für eine Zugehörigkeit der Stücke zur Kanzel derselben Kirche (Kat.-Nr. 7) sprechen.

**Motive und Inschriften**

a) Ein Engel mit einer Schriftrolle steht dem Betrachter mit weit geöffneten Augen frontal gegenüber. Er trägt Sandalen und ein langes Gewand. Seine Flügel

sind nur in den oberen Partien über den Schultern und in ihren Spitzen in Kniehöhe zu sehen.

Links vom Engel steht ein geflügelter Löwe auf seinen Hinterbeinen. Zwischen seinen Vordertatzen hält er ein Buch. Sein Mund ist geöffnet, die Eckzähne sind zu sehen.

Rechts vom Engel steht ein ebenfalls geflügelter Ochse mit einem Buch zwischen den vorderen Hufen. Sein Nabel tritt spitz hervor. Seine Zunge ist zu einem Nasenloch hochgestreckt.

Die Schwanzquasten der Tiere liegen über dem unteren Gewandsaum des Engels.

b) Die zentrale Figur des zweiten Lesepulträgers ist diejenige eines Mannes mit Stirnglatze und Bart. Er trägt ein langes Gewand und ein aufgeschlagenes Buch vor sich.

Der Mann an seiner Rechten ist ebenfalls mit einem langen Gewand bekleidet. Seine Füße stehen hintereinander. Er hält einen Gewandzipfel in seiner linken Hand und darüber eine dicke Platte (um ein Buch zu sein, müßte sie die Einritzungen an drei Seiten zeigen, wie es bei den anderen dargestellten Büchern auf beiden Lesepulträgern der Fall ist). Sein rechter Arm ist über der Platte angewinkelt.

Der Mann an der Linken der zentralen Figur schreitet ebenfalls mit einem Bein nach vorne. Mit einer Hand hält er sein Übergewand hoch, mit der anderen, aus der ein Gewandzipfel herunterfällt, hält er ein Buch.

Alle drei Figuren tragen Sandalen.

Die Kombination dreier Männer mit Büchern und Schreibplatte ist auch auf dem Epistellesepulträger der ehemaligen Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5 b) vorhanden. Dort sind diese Figuren auch durch Inschriften als Paulus in der Mitte, Titus links und Timotheus rechts zu identifizieren. Diese Identitäten lassen sich angesichts der gemeinsamen Attribute auch auf die Figuren des zweiten erratischen Lesepulträgers übertragen. Für seine linke, an einem Arm beschädigte Figur läßt sich demnach das Motiv des schreibenden Titus wie auf der Kanzel von Guilielmus rekonstruieren.

**Zuschreibung und Datierung**

Beide Lesepulträger zeigen eine offenkundige motivische Anlehnung an diejenigen der ehemaligen Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5).

Beim ersten Lesepulträger äußert sich das zuerst in der konzeptionellen Zusammenstellung des stehenden Ochsen und des stehenden Löwen mit dem Engel, als Darstellung der Evangelistensymbole. Ein Adler als Lesepulträger war wahrscheinlich auch beim erratischen Stück vorhanden.

Darüber hinaus lassen sich punktuelle Parallelen finden. Dazu gehören: die nur sehr leicht gewellten Haare des Engels aus sehr feinen Strähnen und mit Mittelscheitel, sein vorne spitz zulaufendes Überge-

wand, die zum Nasenloch ausgestreckte Zunge des Ochsen.

Beim zweiten Lesepulträger besteht die motivische Übernahme aus der Kanzel des Guilielmus ebenfalls in der Kombination von Paulus mit Titus und Timotheus, zwei Adressaten seiner Briefe. Auch die Posen dieser Figuren stellen eine Gemeinsamkeit dar: Titus mit der über einem Gewandzipfel getragenen Schreibplatte, Timotheus mit der Hand, die das Übergewand hochhält, und mit dem Buch, Paulus mit dem aufgeschlagenen Buch vor sich.

Trotzdem lassen sich stilistisch große Differenzen zwischen dem Bildhauer der hier zu besprechenden Lesepulträger und Guilielmus feststellen, so daß die These einer Urheberschaft des Letztgenannten bei den erratischen Plastiken (vgl. SUPINO 1904 S. 151) auszuschließen ist.

Die kontextlosen Stücke sind in der Breite sehr komprimiert. Während Guilielmus die einzelnen Figuren zwar eng aneinander preßt, sie jedoch deshalb nicht in sich verjüngt, sind bei den anderen zwei Lesepulträgern die Figuren sehr schmal (vgl. die schmalen Köpfe beim Engel und bei Paulus, die nicht sichtbaren Flügel des ersteren sowie die sehr engen Schultern des letzteren).

Der Bildhauer der freistehenden Lesepulträger stellt die menschlichen Füße kurz und mit einem steilen Fußrücken dar, so daß die Figuren in der Frontalansicht auf den Fußspitzen stehen. Guilielmus gelingen hingegen - selbst bei einer leicht abschüssigen Basis wie beim Epistellesepulträger - sehr naturgetreue und anatomisch korrekte Füße.

Die Faltenführung bei den Museumsstücken ist außerdem nur an einigen Stellen tief ausgeführt (vgl. die Rohrfalten zwischen den Beinen, beim Engel mit sichtbarer Bohreranwendung, sowie das Übergewand des Engels). Typisch für sie, und bei Guilielmus hingegen nicht vorhanden, sind die Fischgratfalten im

Bereich der Beine.

Diese erscheinen auch nicht auf den Kapitellen von Enrigus in Sant'Andrea in Pistoia (Kat.-Nr. 27 b, c), dem man auch die Lesepulträger zuschreiben wollte (vgl. BIEHL 1926 S. 52). Gegen eine solche Zuschreibung spricht auch die Augengestaltung bei den Figuren der Lesepulträger. Diese sind zwar groß und mit tiefen Iridenlöcher, die Augäpfel sind aber nicht so tief eingebettet und so sphärisch wie bei Enrigus.

Die Fischgratfalten in der Art der Lesepulträger sind beim Erzengel Michael in San Michele in Gropoli (Kat.-Nr. 8) festzustellen. Weitere Gemeinsamkeiten mit dieser Plastik bestehen in der Gestaltung des Übergewandes des Lesepulträgers in vertikalen Falten mit einem Halssaum, der sich vorne in eine verflachte Verkröpfung legt, sowie in den horizontalen Falten auf den Ärmeln, die in der Höhe der Ellenbogen eine Verdickung aufweisen und somit dem Gewandgürtel an der Taille entsprechen.

Auch der schmale Kopf, die langen Wangen, der rechtwinklige Kiefer, die tiefen Iridenlöcher des Paulus und des Engels rücken die Lesepulträger in die Nähe der Werkstatt, die in San Michele in Gropoli in den neunziger Jahren des 12. Jahrhunderts tätig war (für eine solche Zuschreibung haben sich auch TOESCA 1927 S. 838 und SALMI 1928-29 S. 94 ausgesprochen). Es ist nicht auszuschließen, daß diese Lesepulträger einst der Kanzel in jener Kirche (Kat.-Nr. 7) angehörten.

#### Bibliographie

VENTURI 1904 III S. 927-928; SUPINO 1904 S. 151; SCANO 1905 S. 10 Anm. 3, S. 24 Anm. 2; FREY 1911 S. 522-523; TOESCA 1927 S. 838; SALMI 1927-28 S. 94 Anm. 28; ZECH 1935 S. 68-69; NICCO FASOLA 1946 S. 90; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 125; MILONE 1992 16 *passim*; MILONE 1993 7a-7b *passim*.

#### **Kat.-Nr. 20**

#### **PISA San Paolo all'Orto Fassadensculpturen**

- a) linker Löwe
- b) rechter Löwe
- c) linker Ochse
- d) rechter Ochse

#### Standort

Pisa, San Paolo all'Orto, Fassade, Blendbogenansätze

#### Struktur

Alle Plastiken sind für eine frontale Anbringung auf den Pilasterkapitellen der Fassade konzipiert worden. Aus diesem Grunde werden die Skulpturen in ihrer

hinteren Partie von der Fassadenmauer abgeschnitten.

#### Maße

nicht ermittelbar

#### Material

a) - d) weißer Marmor

#### Zustand

a) Die Nase des Menschen unter dem linken Löwen weist eine abgestoßene Stelle auf.

- b) Die rechte Löwenplastik ist unbeschädigt.  
 c), d) Bei beiden Ochsenaugen ist ein Horn abgebrochen. Mund- und Nasenpartien sind abgenutzt.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Für keine der Tierplastiken sind Standortveränderungen nachgewiesen. Der heutige Befund läßt keine vermuten.

**Motive und Inschriften**

- a) Ein Löwe mit gefletschten Zähnen hält einen Mann am Kopf und an der Brust fest. Der Mann liegt auf der Seite, während sein Kopf von der Bestie nach hinten gezogen wird. Der Mann, der weit geöffnete Augen und Mund hat, ist durch eine Lockenfrisur und Bart, flache, breite Nase und dicke Lippen als Afrikaner gekennzeichnet.  
 b) Ein Löwe hält einen Drachen zwischen den Tatzen fest und fletscht die Zähne. Der Drache hat seinen Hals zurückgebogen und zeigt ebenfalls seine Zähne.  
 c), d) Jede der äußersten Plastiken zeigt einen zum Betrachter frontal kauenden Ochsenaugen, der die Zunge herausstreckt und zu einem Nasenloch führt.

**Zuschreibung und Datierung**

Die Löwen zeigen offensichtliche stilistische Ähnlichkeiten mit dem Löwen mit Drache der ehemaligen Domkanzel von Pisa (Kat-Nr. 5 f). Sie sind in der inneren Gliederung der Köpfe durch feine Wülste, in der Bohrung der Mähnenstrahlen der Löwen sowie in der Pose und in der Charakterisierung der Oberfläche des Drachen mit gewellten Schuppen und Knopfreife auf Hals und Brust zu finden.

Die Ochsenaugen entsprechen in der Haltung ihrer Zunge dem Ochsenaugen am Evangelistenlesepultträger der Pisaner Kanzel.

Aus diesen Beobachtungen heraus sind die vorgeschlagene Zuschreibung der Plastiken an die engste Nachfolge des Guilielmus (vgl. BIEHL 1926 S. 52; TORI 1987-88 S. 306) und die Datierung 1160-1170 (vgl. TORI 1987-88 S. 306) zu befürworten. Weniger begründet erscheint hingegen die These, die Plastiken seien in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden und der Werkstatt von Rainaldus zuzuschreiben (vgl. PALIAGA/RENZONI 1991 S. 51-52).

**Bibliographie**

BIEHL 1926 S. 52; CURUNI 1970 S. 20; TORI 1987-88 S. 67, 306-313; PALIAGA/RENZONI 1991 S. 51-52.

**Kat.-Nr. 21**

**PISA  
Santa Maria (Kathedrale)  
 Fassadenskulpturen**

**Originale des 12. Jahrhunderts:**

- a) obere Archivolte des linken Nebenportals  
 b) linke Hauptportalsäule  
 c) rechte Hauptportalsäule  
 d) Tierfries

**Standort**

- a) Pisa, Santa Maria, Westfassade, linkes Nebenportal  
 b) Pisa, Santa Maria, Westfassade, Hauptportal  
 c) Pisa, Santa Maria, Westfassade, Hauptportal  
 d) Pisa, Santa Maria, Westfassade, Gesims zwischen 2. und 3. Galerie von unten

**Struktur**

- a) Die reliefierte Archivolte des linken Nebenportals bilden acht im Halbkreis aneinandergefügte Teile.  
 b), c) Beide Säulen haben einen runden Grundriß. Sie stützen auf Basen und tragen Kapitelle. In halbrunden Nischen eingesetzt, flankieren sie das Hauptportal.

b) Fünf übereinanderliegende Steinblöcke bilden den Schaft der linken Säule.

c) Der Schaft der rechten Säule besteht aus drei übereinanderstehenden Steinblöcken.

d) Der Fries ist in 29 Stücke geteilt. Seine Oberfläche steht schräg zur Fassade.

**Maße**

nicht ermittelbar

**Material**

a) - d) weißer Marmor

**Zustand**

a) Trotz der starken, ungleichmäßigen Nachdunkelung ist die Relieffläche noch gut ablesbar.

b), c) Eine ungleichmäßige Verdunkelung der Säulen ist festzustellen. Die Relieffläche ist überwiegend unversehrt.

d) Der gesamte Fries ist stark nachgedunkelt. Dies betrifft hauptsächlich den Hintergrund. Die Reliefschärfe ist jedoch sehr gut erhalten.

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

a) - d) Alle Objekte befinden sich an ihrem ursprünglichen Standort (zum Tierfries vgl. diesbezüglich SANPAOLESI 1957 S. 302; SANPAOLESI 1975 S. 263; von Ranieri Grassi wurde der Fries für eine Spolie gehalten - vgl. GRASSI 1837 S. 28).

b) Der oberste Teil des linken Säulenschaftes ist heller als die übrigen Partien, sein Relief ist kantig geschnitten. Aus diesen Merkmalen kann man schließen, daß es sich dabei um ein späteres Ersatzstück handelt.

#### **Motive und Inschriften**

a) Auf jeder Archivoltenhälfte befinden sich fünf Drachen die zum Schlüsselstein gerichtet sind. Ihr Schwanz ist zweimal eingerollt, ihr Mund ist geöffnet. Im Hintergrund sind feine Ranken mit Blättern zu sehen. Auf dem Schlüsselstein sind auf einem ähnlichen Hintergrund zwei zierliche Figuren mit Lanzen reliefiert. Sie wenden einander den Rücken und richten die Lanzen zu den Drachen.

b), c) Grundmuster der Säulengestaltung sind Blätterranken, die um ein rundes, blumenartiges Gebilde kreisen. Sie liegen paarweise übereinander. Kleine Blüten befinden sich in den Rauten, die sich auf der Frontseite der Säulen zwischen den neben- und übereinanderliegenden Kreisranken ergeben. In der unteren Partie beider Säulenschaftes sind jeweils vier vegetabile Kreise durch Ranken verbunden, die eine X-Form bilden. Auf der rechten Säule ist dieses Motiv länger in die Höhe gestreckt als auf der linken.

d) Abwechselnd folgen auf dem Fries pflanzliche und tierische Darstellungen einander, Menschengestalten sind an einigen Stellen auch eingeschoben worden. Von links nach rechts und nur die figürlichen Darstellungen erwähnend, ist zuerst ein Hase zu sehen, der an den Hinterpfoten von einem Hund gebissen wird. Es folgt ein Hirsch mit einem Speer in der Schulter. Durch Pflanzen von seinem Opfer getrennt, erscheint dann auch der Jäger, der stark nach hinten zurückgelehnt und im Begriff ist, einen zweiten Speer zu werfen. Dieser Mann wird von einem zweiten begleitet, der auf einem Pferd reitet und wegen der niedrigen Höhe des Frieses auf dem Pferderücken zu liegen scheint. Die nächste Tiergruppe bilden eine Henne, ein Hahn und ein Fuchs. Es schließt sich dann ein Wildschwein an, das von einem Hund angegriffen wird. Gleich danach kommt ein von einem Speer getroffener Bär, gefolgt von einem Hund, der am Halsband von einem Mann gehalten wird. In der nächsten Szene sind ein Wolf und ein drei Ferkel

säugendes Mutterschwein dargestellt. Um einen Wolf- oder Hundekopf symmetrisch angeordnet erkennt man dann zwei Widder. Die Tierreihenfolge wird von einem Hasen und einem Hund fortgesetzt. Anschließend ist erneut eine Jagdszene zu sehen: Ein nicht weiter zu identifizierender Vierfüßler wird von einem Hund verfolgt, den ein Mann nach vorne schiebt. Gleich danach ist ein Bock einkulpiert, der weiter rechts in Begleitung eines Zickleins wiederholt wird. Die letzten Tiere auf dem Fries sind exotischer oder phantastischer Herkunft: Eine Giraffe, ein Gepard und ein Einhorn sowie ein gehörnter Vierfüßler, ein Panther und ein Drache schließen den Fries ab.

#### **Zuschreibung und Datierung**

Das Jahr 1063 wird mit wenigen Ausnahmen als Zeitpunkt der Grundsteinlegung des Pisaner Doms angenommen (vgl. MARTINI 1728 S. 7; TARGIONI TOZZETTI 1768 II S. 3; DA MORRONA 1798 S. 2; DA MORRONA 1812 I S.142; SERRI 1830 S. 3; GRASSI 1837 S. 15; ROHAULT DE FLEURY 1866 S. 42; MONINI 1896 S. 6; DEHIO/BEZOLD 1892 S. 231; FONTANA 1898 S. 6; SCHUMANN S. 3; SUPINO 1904 S. 23; SUPINO 1910 S. 25; PAPINI 1912 COSTRUZIONE S. 345; SUPINO 1913 S. 97; SUPINO 1914 S. 3; BACCI/TRONCI 1922 S. 1-3; GUYER 1932 S. 352; CARLI 1956 S. XIII; SANPAOLESI 1957 S. 248; RAGGHIANI 1968 Sp. 646; SCALIA 1986 S. 51; CALECA 1989 ARCHITETTURA S. 15. Einzige Gegenmeinungen: TEMPESTI 1812 TEMPIO *passim*, insbesondere S. 5, 23, 44 für eine Grundsteinlegung im Jahr 1006; BOECK 1981 S. 26, 30 und BOECK 1988 S. 399 Anm. 2 für eine Gründung um 1090). Die Jahreszahl 1063 geht aus einer Inschrift auf der Domfassade hervor (Anhang g), in der die Kirchengründung im Zusammenhang mit einer in Palermo erzielten Schlachtbeute erwähnt wird.

In Busketus, der in einer Lob- und in einer Grabinschrift ebenfalls auf der Domfassade als kühner Architekt besungen wird (Anhang b), erkennt man den ersten Architekten der Kathedrale (vgl. DA MORRONA 1798 S. 2; SERRI 1830 S. 3; ROHAULT DE FLEURY 1866 S. 49-50; MONINI 1896 S. 6; SCHUMANN S. 3; SUPINO 1910 S. 26; BACCI/TRONCI 1922 S. 1-3; SALMI ARCHITETTURA S. 12; BURGER 1961 43 S. 36; BOECK 1988 S. 385; CALECA 1989 ARCHITETTURA S. 18). Busketus ist auch als *operarius* des Doms überliefert (Archivio di Stato Pisa, Primaziale, Diplomatico, 1105 dicembre 2, 1111 aprile 2, publiziert in PECCHIAI 1906 OPERA S. 61-64).

Eine sehr deutliche Baunaht zwischen dem - von Westen zählend - fünften und dem sechsten Außenwandjoch der Erdgeschoßlanghauswände in Form eines Baumaterialwechsels und einer unterschiedlichen Anordnung von hellen und dunklen Steinen ist als ein Hinweis dafür gedeutet worden, daß die letz-

ten 15 Meter der Kirche im Westen als eine spätere Verlängerung des ursprünglich kürzer geplanten Baus entstanden seien. Diese Hypothese wurde dadurch bekräftigt, daß bereits im vergangenen Jahrhundert Fundamente auf der Höhe jener Baunaht und rechtwinklig zur Langhausachse gefunden wurden (vgl. ROHAULT DE FLEURY 1866 S. 45). Fünfzig Jahre später wurde dieser Befund durch ausführliche Ausgrabungen bestätigt (vgl. BACCI 1917 FONDAZIONI S. 2). Daraus ist entnommen worden, daß die heutige Fassade nicht der erste Westabschluß des Doms gewesen ist, sondern erst infolge jener Verlängerung entstand (vgl. DA MORRONA 1812 I S. 143; ROHAULT DE FLEURY 1866 S. 45; DEHIO/BEZOLD 1892 S. 230-233; FONTANA 1898 S. 7; PAPINI 1912 COSTRUZIONE S. 356; GUYER 1932 S. 354; SALMI 1938 S. 156; CARLI 1956 S. XIV; SANPAOLESI 1957 *passim*; BURGER 1961 44 S. 20-34; RAGGHIANI 1968 Sp. 644-648; SANPAOLESI 1975 S. 235-261; SMITH 1980 S. 96; BARACCHINI 1986 S. 68; CALECA 1989 ARCHITETTURA S. 19; REDI 1991 PISA S. 354-356; TOLAINI 1992 S. 43). Die Existenz einer früheren Fassade wird hingegen abgestritten von TEMPESTI 1812 ANTIPERISTASI S. 20-21; SUPINO 1904 S. 26-32; SUPINO 1910 S. 26; SUPINO 1913 S. 97; COLETTI 1946 S. 15; BOECK 1981 S. 12, 30; BOECK 1988 S. 393, 398.

Auch in Bezug auf die Entstehungszeit der heute vorhandenen Fassade teilen sich die Meinungen der Forscher. Einige Autoren möchten die Fassade von 1120 bis 1170 (vgl. SUPINO 1914 S. 3; SANPAOLESI 1957 S. 334-337; SANPAOLESI 1975 S. 244 und S. 262; SEIDEL 1977 S. 341-342; BARACCHINI 1986 S. 69-70) oder bis 1180 (vgl. SALMI 1925-26 S. 508; CARLI 1956 S. XIV; KOPP 1981 S. 204) gebaut wissen, wobei sich verschiedene Werkstätten schichtenmäßig von unten nach oben hochgearbeitet haben sollen. Andere Autoren meinen dagegen, daß die Fassade erst um die Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sei, wobei Skulpturen aus dem 12. Jahrhundert mitbenutzt worden seien (vgl. FONTANA 1898 *passim*, wo diese These nicht explizit ausgesprochen wird, jedoch im Keim schon vorhanden ist; PAPINI 1912 COSTRUZIONE S. 356-358; SMITH 1980 S. 96). Es ist auch angenommen worden, daß der Bau der Fassade - 1140 angefangen - gegen Ende des 12. Jahrhunderts, wie der Bau des Baptisteriums und des Campanile, eine Unterbrechung erfahren habe, als die Fassade nur in ihrem unteren Bereich gebaut war; erst in der Mitte des 13. Jahrhunderts habe man dann den Fassadenbau wieder in Angriff genommen und beendet (vgl. BURGER 1961 44 S. 28, 31-32). Die letzten beiden Thesen stützen sich hauptsächlich auf die Feststellung, daß in den Galerien Kapitelle mit gotischen Formen neben anderen stünden, die dagegen stilistische Merkmale aus dem 12. Jahrhundert zeigten.

Für eine korrekte zeitliche Einordnung der Skulp-

turen auf der Pisaner Domfassade muß berücksichtigt werden, daß die meisten Kapitelle und sonstige Skulpturen im Laufe von wiederholten Restaurierungen von Kopien ersetzt worden sind. Ihre Treue in der Wiedergabe der Originale kann nur in vereinzelten Fällen nachgeprüft werden, da von den ersetzten Stücken nur sehr wenige erhalten geblieben sind (vgl. Kat.-Nr. 18: Standort- und Funktionsveränderungen).

Auf der Fassade sind Originale des 14. Jahrhunderts vorhanden (vgl. die vier Prophetenstatuen an den Giebelecken von einem Schüler Giovanni Pisanos am Anfang des 14. Jahrhunderts und die Madonna mit Kind auf der Giebelspitze von Andrea und/oder Nino Pisano aus der Mitte des Jahrhunderts - für diese Zuschreibungen und Datierungen vgl. CARLI 1989 SCULTURA S. 53-54). Diese Tatsache läßt annehmen, daß die Fassade bezüglich ihrer skulptierten Dekoration in einem langsamen Prozeß entstanden ist, in dem verschiedene Künstlergenerationen gewirkt haben. Daß ihre Werke in chronologischer Reihenfolge von unten nach oben auf die Fassade kamen, ist auszuschließen. Dies zeigt die ursprüngliche Plazierung des Erzengels um 1180 an der Giebelspitze (vgl. Kat.-Nr. 18 d) im Vergleich mit den viel späteren, bereits erwähnten Propheten an den Giebelecken. Die Hypothese, daß bereits fertiggestellte Skulpturen erst einige Zeit nach ihrer Schaffung ihren Platz auf der Domfassade erhielten, kann jedoch nicht nachweislich verneint werden.

Eine der Werkstätten, die an der Fassade tätig gewesen ist, muß Rainaldus zugeordnet werden, dessen Name auf einer lobenden inkrustierten Inschrift auf der Fassade enthalten ist (Anhang h). Da er keine weiteren Werke signiert hat, ist seine Beteiligung an der Fassade in Pisa schwer festzulegen. In der Forschung werden ihm auch architektonische Leistungen zugeschrieben, und er wird als Nachfolger des Busketus und Durchführer der Domverlängerung (s. o.) angesehen (vgl. ROHAULT DE FLEURY 1866 S. 50; SUPINO 1910 S. 26; GUYER 1932 S. 355; EUA XI S. 743; SANPAOLESI 1957 S. 276; RAGGHIANI 1968 Sp. 80; BARACCHINI 1986 S. 70; PLAISANT 1989-90 S. 85; REDI 1991 PISA S. 355). Im Bereich der Skulptur sind ihm die Rankensäulen mit ihren Kapitellen und der linke Löwe (dieser allerdings eine Kopie des 19. Jahrhunderts!!!) (vgl. SANPAOLESI 1957 S. 298, 300; SANPAOLESI 1975 S. 261-262) oder die Emporenkapitelle (Kat.-Nr. 22) zugeordnet worden (vgl. MILONE 1989-90 S. 500).

Aus der Inschrift mit dem Namen von Rainaldus ausgehend und die inkrustierte Platte mit den Worten *DE ORE LEONIS...* berücksichtigend, welche wegen der ähnlich simplifizierten Buchstaben der Werkstatt Rainaldus zugehörig erscheint, kann man versuchen, diesen Künstler stilistisch zu charakterisieren (vgl. auch Text. Wie diese letztere Platte zeigt, schematisiert Rainaldus die Formen, wiederholt sie und kombiniert sie symmetrisch. Die Figuren verlieren ihre

Naturtreue und bieten sich für die Bildung dekorativer Muster an. Diesem Prinzip entspricht auch die obere Archivolte des linken Nebenportals mit Drachen und Figürchen mit Lanzen. Auch die Originale eines Portallöwen und eines Erdgeschoßkapitells (Kat.-Nr. 18 a, b) sowie einige Emporenkapitelle (Kat.-Nr. 22 b, c) können dieser Handschrift zugeordnet werden.

Rainaldus stand sehr wahrscheinlich an der Spitze der Künstlergruppe, die im Anschluß an Busketus - dieser bis 1111 dokumentiert (s. o.) - am Dom tätig war.

Diejenigen, die die Fassade im 13. Jahrhundert errichtet wissen möchten, weisen auf einen Rainaldus *speciarius* hin, der 1264-1270 dokumentiert sei (vgl. PAPINI 1912 COSTRUZIONE S. 359-360). Dieser Erwähnung wird diejenige eines Rainaldus *magister* im Jahre 1166 in Lucca entgegengestellt (vgl. GUIDI/PARENTI 1912 II S. 148-150). Da in keinem dieser Fälle Rainaldus in Verbindung mit dem Pisaner Dom erwähnt wird, fallen diese Dokumente wenig ins Gewicht.

Die Arbeit von Rainaldus an der Domfassade wurde von Guilielmus und Riccius fortgesetzt. Von diesen beiden Künstlern ist ein Vertrag mit der *opera* des Pisaner Doms vom Jahr 1165 erhalten geblieben (Archivio di Stato Pisa, Primaziale 1165 gennaio 1, veröffentlicht in MILANESI 1901 S.5-6). Er bezog sich sehr wahrscheinlich auch auf Arbeiten an der Fassade (vgl. auch Textabschnitt II. 1. b - die Beteiligung von Guilielmus an der Gestaltung der Fassade wird auch angenommen von SANPAOLESI 1957 S. 336; BURGER 1961 44 S. 22, 24-25; SANPAOLESI 1975 S. 266-267; BARACCHINI 1986 S. 70; MELCZER 1987 S. 39; MELCZER 1988 S. 38; MILONE 1989-90 S. 500; PLAISANT 1989-90 S. 96; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 116; REDI 1991 PISA S. 355; INGRASCIOTTA 1994 S. 146-147).

Der Beginn der Tätigkeit von Guilielmus an der Fassade wird vor der Schaffung der Domkanzel (1159-1162 - vgl. Kat.-Nr. 5: Zuschreibung und Datierung) in der Mitte der vierziger Jahre vermutet (vgl. SANPAOLESI 1957 S. 336; SANPAOLESI 1975 S. 246; PLAISANT 1989-90 S. 96; für MELCZER 1987 S. 39 und MELCZER 1988 S. 38 bereits 1130-40).

Der Übergang von Rainaldus zu Guilielmus und Riccius muß - auch stilistisch - sehr fließend gewesen sein. Das zeigen einige künstlerübergreifende Merkmale. Diese sind bei einem Vergleich des Portallöwen (Kat.-Nr. 18 a) mit den Kanzellöwen von Guilielmus (Kat.-Nr. 5 c-f) sowie bei einem Vergleich zwischen der Archivolte mit Drachen (Kat.-Nr. 21 a) mit einigen ebenfalls filigranen und tief ausgearbeiteten Rankengesimsen der Kanzel festzustellen (vgl. dasjenige über der gesamten Frontseite der Epistelkanzel - Kat.-Nr. 5 a).

Zum Werk von Guilielmus können mit großer Wahrscheinlichkeit die Rankensäulen (Kat.-Nr. 21 b, c) des Hauptportals gerechnet werden (vgl. auch BURGER 1961 44 S. 24-25; PLAISANT 1989-90 S. 96; SMITH 1978 S. 178 datiert sie ins Jahr 1160). Sie zeigen, wie die ionisierenden Kapitelle der Kanzel (vgl. insbesondere die gereinigten und besser ablesbaren vorderen Kapitelle der Epistelkanzel - Kat.-Nr. 5 a), fleischige Blätter, deren Plastizität durch eine wiederholte Bohreranwendung erreicht wird. Feine Wülste verdeutlichen außerdem das Blattgerippe.

Guilielmus schuf sehr wahrscheinlich auch einige Galeriekapitelle. Dieser Beitrag zur Fassadengestaltung ist aber zum größten Teil verlorengegangen. Erhalten bleiben nur sehr vereinzelte Exemplare, von denen eins im Rahmen dieser Arbeit erörtert wird (Kat.-Nr. 18 c).

Der Tierfries stellt wahrscheinlich den Zustoß einer neuen Arbeitskraft zur Werkstatt des Guilielmus dar. Motivisch ist der Fries mit den Tierfriesen am Campanile (Kat.-Nr. 23) und auch mit dem linken Türsturz von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo (Kat.-Nr. 29 e), von Biduinus 1180 geschaffen, verwandt. Die Bären auf dem Fries des Doms zeigen wie derjenige auf dem Türsturz in San Casciano spitz zulaufende Haarsträhnen aus einzeln gezeichneten Haaren, abstehende Ohren, fast frontal gedrehten Kopf, auf den man von oben schaut. Der Pisaner Tierfries könnte als Zusammenarbeit von Biduinus und der Werkstatt von Guilielmus angesehen werden. Biduinus schuf höchst wahrscheinlich auch den Erzengel aus der Giebelspitze der Fassade (Kat.-Nr. 18 d), welcher einen fertig ausgebildeten Meister zeigt, der großformatige Figuren sicher beherrscht. Für eine Zuschreibung des Frieses an Biduinus vgl. auch TIGLER 1987-88 S. 295-296. Ältere Forscher rechnen ihn Rainaldus (vgl. BIEHL 1926 S. 38) oder auch Guilielmus zu (vgl. SANPAOLESI 1957 S. 324-326; SANPAOLESI 1975 S. 275).

### **Bibliographie**

a)  
BURGER 1961 44 S. 25; SANPAOLESI 1957 S. 281; SANPAOLESI 1975 S. 251, 261-262.

b), c)  
SALMI 1928-29 S. 68, 74 Anm. 17; SANPAOLESI 1957 S. 298, 300; BURGER 1961 44 S. 24-25; SANPAOLESI 1975 S. 251, 261; SMITH 1978 S. 178-179; CALECA 1989 S. 20; PLAISANT 1989-90 S. 96.

d)  
GRASSI 1837 S. 28; BIEHL 1926 S. 38; SANPAOLESI 1957 S. 324-327; SANPAOLESI 1975 S. 275, 281; SMITH 1978 S. 135; TIGLER 1987-88 S. 294-296; PALLIAGA/RENZONI 1991 S. 78.

<b>Kat.-Nr. 22</b>	<b>PISA</b> <b><u>Santa Maria (Kathedrale)</u></b> <b>figürliche Emporenkapitelle</b>
--------------------	---

- a) Girlandenkapitell
- b) Löwenkapitell
- c) Kapitell mit kleinen Vögeln
- d) Kapitell mit großen Vögeln
- e) Affenkapitell

**Standort**

Pisa, Santa Maria, südliche Empore

- a) 8. Säule von Westen zwischen beiden Emporenschiffen
- b) 3. Säule von Westen zwischen beiden Emporenschiffen
- c) 1. Säule von Westen zwischen Hauptschiff und Empore
- d) 12. Säule von Westen zwischen beiden Emporenschiffen
- e) 5. Säule von Westen zwischen beiden Emporenschiffen

**Struktur**

Alle Kapitelle weisen an der Basis einen runden Grundriß auf. Sie tragen eine quadratische Kämpferplatte und stützen die Emporenarkaden.

**Maße**

nicht ermittelbar

**Material**

- a) weißer Marmor
- b) weißer Marmor
- c) grauer Marmor (?)
- d) weißer Marmor mit hellgrauen Streifen
- e) weißer Marmor

**Zustand**

- a) Abgesehen von drei Blätterspitzen, die abgefallen sind, ist das Girlandenkapitell vollständig.
- b) Die Oberfläche, die sich auf dem Löwenkapitell unterhalb der Tiere und des Ansatzes der Gewächse befindet, ist grob. Sie ist nicht bearbeitet oder nachträglich umgestaltet worden. Auf dem Rest des Kapitells zeigt der Stein kleine Abbröckelungen und poröse Bereiche.
- c) Das Kapitell mit kleinen Vögeln ist intakt.
- d) Keinerlei Schäden sind auf dem Kapitell mit großen Vögeln festzustellen.
- e) Das Affenkapitell ist gut erhalten. Nur bei zwei der Gestalten ist jeweils ein Knie abgebrochen.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Für keins der Kapitelle sind Standortveränderungen dokumentiert. Für das Girlandenkapitell vgl. diesbezüglich auch unter *Zuschreibung und Datierung*.

**Motive und Inschriften**

a) Über einem Register mit glatten Blättern steht an jeder Kapiteldecke ein nackter Mann. Auf seiner Brust liegen Bänder in V-Form, an deren Spitze eine Art Medaille zu sehen ist. Statt Arme hängen von den Schultern dieser Figuren Girlanden herunter, welche die Gestalten miteinander verbinden. Oberhalb der Girlanden sind weitere vegetabile Motive angebracht.

b) Vier an Löwen erinnernde Wesen halten sich mit ihren Krallen über den Kapitellkanten an Gewächsen fest, an deren oberen Spitzen Köpfe erscheinen. Die Tiere drehen den Köpfe zum Betrachter hin und strecken die Zunge heraus.

c) Ein Vogel mit offenen Flügeln und einem Stock in den Krallen befindet sich an jeder Kapitellkante. Unter und über der Stelle, an der sich die Flügel zweier Vögel berühren, ist ein Akanthusblatt bzw. ein blumenartiges Gebilde zu sehen.

d) Die gesamte Kapiteloberfläche ist von vier großen Vögeln mit offenen Flügeln eingenommen. Sie halten in den Krallen Stöcke, mit Ausnahme eines, der einen Vierfüßler mit Hufen und mittellangen Ohren (vielleicht einen Ochsen) festhält. In der Höhe der Vögelköpfe verläuft ein waagrechtes Band mit Fischgratmuster. Darüber dienen rundliche Medallions mit schematisierten Vögeln und pflanzlichen Motiven als Abakusblumen.

e) Aus einem regelmäßigen Muster von miteinander verstrickten Ranken ragen an den Kapitellkanten vier affenähnliche Wesen in kauernder Haltung hervor. Drei davon tragen ein Halsband. Drei haben aufgedunsene Gesichter mit abstehenden Ohren und ausgeprägte Schneidezähne. Eins hat ein faltenreiches Gesicht.

**Zuschreibung und Datierung**

In der Forschung sind diese Kapitelle oft als undifferenzierte Werkgruppe angesehen worden. Bezüglich ihrer Entstehungszeit hat man diese Stücke um die Wende des 11. zum 12. Jahrhundert datiert (vgl. BIEHL 1926 S. 34), zum zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts gerechnet (vgl. BURGER 1961 43 S. 42) sowie vor 1136 für geschaffen gehalten (vgl.

SMITH 1978 S. 123-127).

a) Die sehr helle Farbe des Girlandenkaptells sowie der kantige Schnitt seiner vegetabilen Elemente lassen die romanische Ursprünglichkeit dieses Kapitells bezweifeln. Es könnte sich dabei um ein nachträgliches Ersatzstück handeln (zu den Domrestaurierungen vgl. Kat.-Nr. 18: Standort- und Funktionsveränderungen). Wenn die Kopie originalgetreu ist, war das ursprüngliche Kapitell mit einem der Hauptportalkapitelle des Doms (Kat.-Nr. 18 b) motivisch verwandt. Auch jenes Stück zeigt nackte Gestalten, die über Blättern stehen, durch Girlanden verbunden werden und mit dem Kopf die Abakusplatte tragen. Somit könnte die Tätigkeit des Rainaldus, der am Erdgeschoß der Domfassade im zweiten Drittel des 12. Jahrhunderts gearbeitet hat (vgl. Kat.-Nr. 18 und Kat.-Nr. 21, jeweils: Zuschreibung und Datierung), auch auf den Emporen angenommen werden.

b) Mit dem erwähnten Portalkapitell steht auch das Emporenkapitell mit Löwen in Verbindung. Auf beiden Werken ist das Motiv der Löwen zu sehen, die sich mit allen Vieren vertikal festhalten und den Kopf zurückdrehen. Die Köpfe als Abakusblumen beim Emporenkapitell stehen ferner denjenigen der Figürchen des Portalkapitells sehr nahe. Auch sie weisen eine sehr niedrige Stirn, breite Wangenknochen sowie einen kleinen schmallen Mund auf.

c) Auch das Kapitell mit den kleinen Vögeln scheint zum Werk der Werkstatt Rainaldus zugehörig zu sein. Die Vögelköpfe zeigen in ihrer Beugung zur Brust das Gestaltungsprinzip, das auch für die Bestienköpfe auf dem Emporenkapitell mit Löwen angewandt wurde: Der Winkel, der sich zwischen Hals und Kopf ergibt, ist sehr spitz, der Raum zwischen beiden ist dementsprechend sehr schmal. Der Schnabel der Vögel und die herausgestreckte Zunge der Löwen sind mit der Brust bzw. mit dem Rücken der Tiere verbunden, so daß die Köpfe unterschritten sind.

d) Das Kapitell mit den großen Vögeln ist durch deutlich konturierte Formen charakterisiert. Die innere Unterteilung dieser erfolgt durch eine präzise und zeichnerische Abgrenzung der einzelnen Formen (vgl. die Feder und das Muster auf dem umlaufenden Band). Die Anatomie der Tiere entspricht nicht derjenigen der kleinen Vögel des Kapitells unter c): Die Flügel reichen bis zum Boden, die Köpfe sind aufrecht. Eine sichtbare Bohreranwendung hat nicht stattgefunden. Es fehlen somit die typischen Merkmale der Handschrift des Rainaldus. Vielleicht ist in diesem Stück die Arbeit eines Bildhauers zu sehen, der - etwa wie auch der Urheber des Affenkapitells - innerhalb der Werkstatt stilistisch autonom arbeitete und außerpisanische Vorbilder im Auge hatte.

e) Das Affenkapitell zeigt eine enge motivische Verwandtschaft mit Kapitellen des Westportals von Saint-Sernin in Toulouse, insbesondere mit einem von ihnen. Aufgrund dieses Umstandes hat man gemeint, ein Bildhauer aus der Werkstatt des Toulouser Portals habe in Pisa das Affenkapitell geschaffen (vgl. MILONE 1989-90 S. XI). Auch die nicht weiter begründete Äußerung, auf den Emporen des Pisaner Doms seien Künstler aus Sant'Antimo tätig gewesen (vgl. BURGER 1961 43 S. 42), ist auf die Feststellung eines ähnlichen Affenmotivs auf einem Kapitell in der Abtei jener Ortschaft zurückzuführen.

Eine Motivähnlichkeit des Affenkapitells in Pisa mit anderen Stücken ist aber allein kein Beweis für die Annahme einer gemeinsamen ausführenden Hand. Es läßt sich vielmehr daraus schließen, daß in Pisa - wahrscheinlich in der Werkstatt des Rainaldus - Arbeitskräfte anwesend waren, die Impulse aus anderen Kunstlandschaften entgegennahmen.

Gegen eine Zuschreibung des Affenkapitells an einen Meister aus Saint-Sernin oder einen aus Sant'Antimo sprechen auch die stilistischen Unterschiede, die zwischen dem Pisaner Kapitell und beiden anderen Exemplaren existieren. Diese machen sich in Bezug auf das französische Kapitell hauptsächlich im Verhältnis zwischen Ranken und verstrickten Wesen deutlich. Während in Toulouse die Glieder dieser Gestalten nicht immer deutlich von den vegetabilen Elementen zu unterscheiden sind, wird in Pisa eine konsequente Trennung zwischen Bestien und Pflanzen durchgehalten. Außerdem kommt in Pisa der glatte Kapitellkörper zwischen den Ranken zum Vorschein. In Toulouse ist dagegen die gesamte Kapitelloberfläche durch die verknoteten Formen und zusätzliche Blätter besetzt. Das Kapitell in Sant'Antimo entspricht zwar demjenigen in Pisa hinsichtlich der Klarheit der vegetabilen Verstrickungen, der inneren Dreiteilung der Ranken sowie der Pose der Wesen, deren Füße und Hände nebeneinander stehen. Das Pisaner Domkapitell unterscheidet sich jedoch von dem Abteikapitell aufgrund der schlankeren und plastischeren Formen. Während in Sant'Antimo die affenähnlichen Gestalten sehr gedrungen sind, erhalten jene in Pisa einen Schwung nach oben. Die Ranken sind beim Abteikapitell breit und flach, in Pisa zeigt die leichte Hervorhebung der mittleren Rankenwulst den naturalistischen Charakterzug der Plastik, welcher sich auch in den gebauschten Blättern an den Stellen der Abakusblumen äußert.

#### **Bibliographie**

FONTANA 1898 S. 10; BIEHL 1926 S. 33-34; JANSON 1952 S. 47; CRICHTON 1954 S. 98; BURGER 1961 43 S. 42; SERRA 1961 S. 245-246; SANPAOLESI 1975 S. 254; SMITH 1978 S. 123-127; MILONE 1989-90 S. XI; PLAISANT 1989-90 S. 84.

Kat.-Nr. 23

**PISA**  
**Santa Maria (Kathedrale)**  
**Tierfriese am Campanile**

- a) linker Tierfries  
 b) rechter Tierfries

**Standort**

- a) Pisa, Santa Maria, Campanile, Erdgeschoß, erstes Wandjoch links vom Portal  
 b) Pisa, Santa Maria, Campanile, Erdgeschoß, erstes Wandjoch rechts vom Portal

**Struktur**

Beide Friese bestehen jeweils aus zwei Steinblöcken, die aneinandergesetzt sind. Jeder Fries nimmt die gesamte Breite zwischen den das Wandjoch abgrenzenden Halbsäulen ein. Nur die hochreliefierten Partien ragen vom Mauerprofil hervor.

**Maße**

nicht ermittelbar

**Material**

- a) weißer Marmor  
 b) Marmor mit hellgrauer Tönung

**Zustand**

Einige stark nachgedunkelte Stellen sind auf dem Hintergrund beider Friese festzustellen.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Die Reliefs befinden sich an ihrem ursprünglichen Standort.

**Motive und Inschriften**

a) Auf dem linken Fries sind von links nach rechts ein Bär mit gesenktem Kopf, ein Drache mit zweimal eingerolltem Schwanz sowie ein Widder zu sehen, der von einer Pflanze frißt. Die ersten beiden Tiere sind nach rechts gerichtet, das letzte nach links.

b) Der rechte Fries zeigt von links nach rechts einen Stier, einen Drachen und einen Bären, der den Drachenschwanz beißt. Spiegelbildlich symmetrisch zum linken Fries sind in diesem Fall das erste Tier nach rechts und die letzten zwei nach links gewandt.

Unter dem Fries verläuft auf den Mauerbausteinen eine Inschrift. Diese lautet:

+ AN(NO) D(OMI)NI MCLXXIII CA(M)PANILE  
 HOC FVIT FV(N)DATV(S) M(EN)SE AVG(USTI)  
 (Dieser Glockenturm wurde hier im Monat August des Jahres des Herrn 1174 gegründet.)

Ein Abdruck dieser Inschrift befindet sich im Museo dell'Opera del Duomo in Pisa, Saal 1.

**Zuschreibung und Datierung**

Die o. e. Inschrift gibt Auskunft über die Grundsteinlegung des Campanile im August des Jahres 1174. Die *Annales* von Bernardo Marangone unterrichten über den Verlauf der Bauarbeiten im ersten Jahr: "*seguenti anno, factus gradus unus in circuitu*" (Im folgenden Jahr wurde eine Stufe im Kreis gebaut) (MARANGONE ANNALES S. 59). Es ist vorgeschlagen worden, mit der Bezeichnung *gradus* sei die unterste Stufe an der Basis des Sockelgeschosses zu identifizieren (vgl. SANPAOLESI 1956 S. 20).

Die Gründung des Campanile im August 1174 ist ein fester *terminus post quem* für die Entstehung der Tierfriese.

Um 1185 wurde der Bau des Campanile wegen einer Bodensenkung unterbrochen, als die Hälfte der dritten Galerie stand (vgl. SANPAOLESI 1956 S. 25; TESTI CRISTIANI 1976 S. 14; CARLI 1989 CAMPANILE S. 221). In einem undatierten, jedoch dem Ende des 12. oder dem Anfang des 13. Jahrhunderts zugeordneten (vgl. PECCHIAI 1906 OPERA S. 83) Dokument, das die *opera* des Doms betrifft, ist der Erwähnung des Campanile eine sehr vereinfachte Skizze mit Sockelgeschoß, zwei Galerien und einem kuppelartigen Aufsatz (vielleicht einem vorübergehenden Dach) beigefügt, die wahrscheinlich den Zustand des Turms bei der Unterbrechung des Baus darstellt (vgl. PECCHIAI 1906 OPERA S. 85 mit der Transkription des Dokuments; PIEROTTI 1990 S. 120-121 mit fotografischen Aufnahmen des Dokuments).

Das Jahr 1185 mit der Bauunterbrechung im oberen Bereich des Campanile stellt für die Tierfriese im Sockelgeschoß einen *terminus ante quem* dar. Diese entstanden also zwischen 1174 (Gründung des Campanile) und 1185 (Unterbrechung des Baus).

Die Bautätigkeiten wurden im 13. Jahrhundert wiederaufgenommen (in den sechziger Jahren nach SANPAOLESI 1956 S. 27 und TESTI CRISTIANI 1976 S. 21; 1231 nach CARLI 1989 CAMPANILE S. 221). Die Zuschreibung des Baus des Campanile ist umstritten, weil sie weder inschriftlich noch archivalisch überliefert ist.

Enzo Carli hat gemutmaßt, daß das Fehlen einer inschriftlichen Verewigung des Architekten, der den Campanile schuf, auf die Tatsache zurückzuführen sei, daß man diesen Bau aufgrund der Bodensenkung nicht für gelungen betrachtete, so daß eine solche Inschrift kein Lob, sondern eher eine Beeinträchtigung des Ruhms des Architekten dargestellt hätte (vgl. CARLI 1989 CAMPANILE S. 220).

Nach Antonio Milone haben sich in der älteren Historiographie zwei tradierte Meinungsrichtungen hinsichtlich der Bauzuschreibung des Campanile gebil-

det (vgl. MILONE 1989-90 S. 446-447; die Erkenntnis dieser Zweigleisigkeit war bereits vorhanden auch bei CASATUS 1684 I. Buch, 9. Kap., S. 50 - zitiert nach ZECH 1935 S. 148). Die erste Zuschreibungstradition, die nach Milone auf mündliche Überlieferungen und Stadtführerzählungen zurückzuführen sei, benennt einen Johannes oder Giovanni als Gründer des Campanile (vielleicht vom Namen Giovanni di Simones beeinflusst, der in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts den Campanile vollendete). Zu dieser Meinungsgruppe gehören Giorgio Vasari mit der ersten Auflage seiner *Vite* von 1550 (vgl. VASARI 1550 S. 142) und T. Dempster, der sich auf einen *Itinerarius italiae anonymi germani* bezieht, und einen Joanne de Inspruck (*sic*) als Gründer des Turms benennt (vgl. DEMPSTER 1726 5. Buch, 1. Kap, S. 249). Den Zusatz "de Inspruck" hatte er wahrscheinlich aus der Bezeichnung "Johannes Oenipontanum" abgeleitet, welche schon von Paulus Casatus (s. o.) benutzt worden war.

Am Anfang der zweiten Tradition steht die Auflage der *Vite* von 1568. Dort schreibt Vasari den Bau des Campanile einem vermutlich deutschen Guglielmo und einem Bildhauer namens Bonanno zu (vgl. VASARI II S. 48). Die Vermischung beider Traditionen ergab dann einen Wilhelm von Innsbruck (vgl. BURCKHARDT 1933 S. 95), der auch mit dem Guilielmus der ehemaligen Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5) gleichgesetzt wurde (vgl. ZECH 1935 *passim*).

Es ist nicht gesichert, daß Vasari eine Quelle als Grundlage seiner Aussage gehabt hat. Da er sie nicht angibt und sie auch nicht anderweitig bekannt ist, kann man vermuten, daß er zwei der bekannten Künstler des Domareals erwähnt, um ein wichtiges Bauwerk wie den Campanile - trotz fehlender Quellen - großen Künstlerpersönlichkeiten zuschreiben zu können. Guilielmus war durch die Grabinschrift auf der Domfassade (Anhang a) bekannt. Von Bonannus existierte zu Vasaris Zeit noch die signierte bronzene Tür der Domfassade, die durch den Dombrand von 1595 zerschmolz..

Zu Vasaris Erwähnung des Bonannus in Verbindung mit dem Campanile ist hinzuzufügen, daß 1820 während Grabungen zu Fuße des Campanile ein Fragment aus Stuck gefunden wurde, auf dem seitenverkehrt - in der Art einer Vorlage für einen Metallguß - die Reste einer Inschrift mit der Erwähnung ei-

nes ... *PISAN(US) C(D)VIS BONANNO...* zu sehen sind; das Inschriftsfragment befand sich in der Nähe einer Graburne (vgl. TORRI 1841 S. 18-22; FREY 1911 S. 518; PAPINI 1912 CATALOGO I S. 212-213; SALMI ARCHITETTURA S. 46 Anm. 39; SANPAOLESI 1956 Abb. 3; PIEROTTI 1990 S. 10). Seit 1841 (vgl. CARLI 1956 S. XVII) befindet sich das Fragment im Inneren des Turms, links vom Eingang.

In der neueren Forschung sind zwei weitere Zuschreibungsthese geäußert worden. Die erste schlägt einen Gerardus Gerardi als ersten Architekten vor, der 1172 als *magister opere Sancte Marie* und 1175 als *operarius campanilis* überliefert sei (vgl. CARLI 1989 CAMPANILE S. 220 für die Zuschreibungsthese; MILONE 1989-90 S. 448-449 für einen Kommentar der Dokumente).

Daraufhin sind die Gründung des Campanile und die Skulpturen des Erdgeschosses Biduinus zugeschrieben worden (vgl. MILONE 1989-90 S. 449). Die Zuschreibung der Tierfriese an Biduinus ist auch von Enzo Carli angenommen worden (vgl. CARLI 1989 CAMPANILE S. 225).

Auch hier kann die Urheberschaft jenes Künstlers oder eines mit ihm eng zusammenarbeitenden Bildhauers für die Tierfriese bestätigt werden. Die Darstellungen ordnen sich motivisch und stilistisch in die Tradition des großen Tierfrieses an der Pisaner Domfassade ein (Kat.-Nr. 21 d). Ein Vergleich mit dem rechten Türsturz auf der Fassade von Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo (Kat.-Nr. 29 f), von Biduinus aus dem Jahr 1180, zeigt außerdem große Übereinstimmungen. Sie äußern sich hauptsächlich in der Pose und in der Ausführung der Bären. Sowohl auf den Friesen als auch auf dem Türsturz wenden diese Tiere den Kopf mit großen Ohren frontal zum Betrachter und senken ihn, so daß seine obere Partie gänzlich sichtbar wird. Das Fell der Tiere ist in spitz zulaufenden Strähnen gegliedert, in denen zwei bis drei Ritzungen die Haare andeuten. Iriden und Nasenlöcher sind gebohrt.

### **Bibliographie**

DA MORRONA 1812 I S. 408; PAPINI 1912 CATALOGO I S. 206 Anm. 1; BIEHL 1926 S. 54; DBI X S. 365; SANPAOLESI 1956 S. 47; SMITH 1978 S. 135; CARLI 1989 CAMPANILE S. 224-225; MILONE 1989-90 S. 423, 449; MILONE 1993 32 S. 190-191.

Kat.-Nr. 24

**PISTOIA**  
**San Bartolomeo in Pantano**  
**Fassadenskulpturen**

- a) **Türsturz des Hauptportals**  
 b) **linker Löwe am Hauptportal**  
 c) **rechter Löwe am Hauptportal**  
 d) **Löwe an der linken Fassadenkante**  
 e) **Löwe an der rechten Fassadenkante**

**Standort**

a) - e) Pistoia, San Bartolomeo in Pantano, Fassade

**Struktur**

a) - e) Alle Skulpturen sind jeweils aus einem Steinblock geschaffen worden.

**Maße**a) 280 cm (Breite)  
b) - e) nicht ermittelbar**Material**

a) - e) Marmor

**Zustand**

a) Verwitterung und Verschmutzung haben den Türsturz ungleichmäßig nachgedunkelt. Von seiner unteren Rahmenleiste ist in der Mitte ein großer Teil abgefallen. Der ersten Figur links fehlt der Kopf.

b), c) Die Löwenplastiken des Hauptportals sind an einigen Stellen nachgedunkelt. Insbesondere die Beute weist eine dunkelgraue Patina auf.

d), e) Die Löwen an den Fassadenkanten werden durch eine poröse und abgenutzte Oberfläche gekennzeichnet. Sie sind ferner an die Fassade so angebracht worden, daß ihre hintere Partie von der Fassadenmauer abgeschnitten wird.

**Standort und Funktionsveränderungen**

Veränderungen des Standorts oder der Funktion sind für keine der Fassadenplastiken dokumentarisch nachgewiesen. Lediglich die Beschaffenheit der Löwen an den Fassadenkanten, welche von der Fassadenmauer abgeschnitten werden, könnte einen Hinweis für eine spätere Anpassung dieser Skulpturen an die Fassade darstellen.

**Motive und Inschriften**a) Der ungläubige Thomas (Joh 20,24-29)

In der Mitte des Türsturzes steht Thomas Christus gegenüber. Er erhebt seine Linke, während er seine Rechte zu Christus ausstreckt. Er berührt ihn am Bauch neben der Stelle, an der Christus mit seiner linken Hand einen Zipfel seines Obergewands hochhält. Christus berührt wiederum mit seiner Rechten

Thomas an der Brust. Links und rechts von dieser mittleren Gruppe sind die anderen Apostel mit Buch oder Schriftrolle (Petrus mit Schlüsseln) aufgereiht. Der Apostel links von Thomas trägt ein Obergewand mit kleinen Rosetten. An beiden Türsturzenden steht jeweils ein Engel mit Lilienstab. Der rechte trägt eine Blume am Haaransatz.

Trotz der Beschädigungen der unteren Rahmenleiste sind auf dieser noch einige eingemeißelte Apostelnamen zu erkennen: *MATHEVS* (2. Apostel von links); *PHILIPP(US)* (3. Ap. v. l.); *MATHIAS* (4. Ap. v. l.); *BA[RTHOLOMEUS]* (5. Ap. v. l.); *IOH(ANNE)S* (6. Ap. von rechts); *PETRUS* (5. Ap. v. r.); *ANDREAS* (4. Ap. v. r.); *TATD(EU)S* (3. Ap. v. r.); *IACOB(US)* (2. Ap. v. r.); *IACOB(US)* (1. Ap. v. r.). Unter der mittleren Figurengruppe waren einst höchst wahrscheinlich die Namen von Thomas und Christus eingemeißelt, unter dem ersten Apostel von links derjenige von Simon.

Auf der oberen Rahmenleiste befindet sich eine einzeilige Inschrift:

*PAX EGO SVM UOB(IS) Q(U)O SIT FIRMIS(S)IMA  
 DO B(IS) CERNITE DI(S)CRETE Q(U)A S(UM)  
 D(EUS) ECCE VIDETE ME Q(U)OQ(UE)  
 PALPATE SICVT DEBETIS AMATE EXPULS(IS)  
 MORB(IS) P(ER) CLIMATA QUATUO(R) ORB(IS)  
 FONTE SACRO LOTU(M) MUNDV(M)  
 C(ON)VERTITE TOTUM*

(Ich bin der Frieden. Möge dieser sehr standhaft sein, wodurch ich ihn euch noch einmal gebe. Seht und beurteilt, denn ich bin der Herr. Seht mich an, berührt mich und liebt mich gebührend. Nachdem das Böse durch alle vier Windrichtungen vertrieben sein wird, tauft und bekehrt die ganze Welt.)

Auf der unteren Seite des Türsturzes kann man weiterhin lesen:

*RODOLFIN(US) OP(ERARIUS) ANNI D(OMI)NI  
 MCLXVII*

(Operarius des Jahres des Herrn 1167 war Rodolfinus.)

b) Der linke Löwe des Hauptportals zeigt sich dem Betrachter von der Seite. Er steht über einem Drachen, der seinen Kopf zurückzieht.

c) Unter dem rechten Portallöwen, der symmetrisch zum linken im Profil steht, liegt ein nackter Mann auf der Seite. Seine Haare sind gelockt und seine rechte Hand ist an der linken Vordertatze des Löwen angelehnt.

d) Der Löwe an der linken Fassadenkante steht frontal zum Betrachter und wendet den Kopf leicht nach

rechts. Unter ihm kauert ein Widder.

e) Der Löwe an der rechten Fassadenkante steht ebenfalls frontal und mit dem Kopf leicht nach links gewandt. Unter ihm liegt auf dem Rücken ein nackter Mann mit angewinkelten Beinen. Er hat seinen linken Arm erhoben. In seiner Hand ist der Stiel des Dolchs zu sehen, mit dem er den Löwen hinter dem rechten Vorderbein sticht.

### **Zuschreibung und Datierung**

Während die Gründung des ins 8. Jahrhundert zurückgehenden Vorgängerbaus von San Bartolomeo gut dokumentiert ist (vgl. BRUSCHI 1981 S. 13-18), sind keine schriftlichen Zeugnisse erhalten geblieben, die die Kirchnerweiterung und -umgestaltung des 12. Jahrhunderts belegen. Trotz der fehlenden archivalischen Quellen hat sich eine sehr verbreitete literarische Tradition etabliert, welche behauptet, im Jahre 1159 habe der Abt von San Giovanni in Parma, unter dessen Obhut San Bartolomeo von 1003 bis 1229 stand, dem Prior dieser Pistoieser Abtei die Erlaubnis gegeben, die Kirche zu erweitern (vgl. BORELLI 1754 S. 12-13; BEANI 1883 S. 120; BACCI 1905 S. 60; BEANI 1907 S. 19; SALMI ARCHITETTURA S. 48; LUCCHESI 1941 S. 63; CHITI 1956 S. 93; EUA III Sp. 156; TURI CHIESE S. 33; SALMI 1961 S. 22; SECCHI 1964 S. 394; PATRIMONIO S. 141; BRUSCHI 1981 S. 49 - zum Verhältnis zwischen San Bartolomeo und San Giovanni in Parma vgl. BEANI 1907 S. 19 Anm. 1; LUCCHESI 1941 S. 63; TURI CHIESE S. 33).

Für die Datierung der Skulpturen kann die Inschrift unter dem Türsturz einbezogen werden, welche die Jahreszahl 1167 enthält. Wegen der Verschiebung der Inschrift nach links im Verhältnis zur mittleren Achse des Portals halten einige Autoren die Inschrift für eine spätere Hinzufügung (vgl. BACCI 1905 S. 59-60; FREY 1911 S. 50; BIEHL 1926 S. 112; SALMI 1928-29 S. 94 Anm. 26; MELANI 1970 S. 126; TORI 1987-88 S. 506). Die Blendbogenstruktur mit der Schwarz-Weiß-Dekoration der Fassade von San Bartolomeo und die markantesten Merkmale des Türsturzes (Rosetten- und Kreisranken hintergrund, Obergewänder mit tiefen, radial verlaufenden Falten, Untergewänder mit vielen Rohrfalten, Zipfel mit gewelltem Saum) verweisen auf den Türsturz von Sant'Andrea aus dem Jahr 1166 (Kat.-Nr. 27). Daher erscheint das Jahr 1167 als Datum der Fertigstellung der Skulpturen von San Bartolomeo wahrscheinlich (mit dieser Datierung übereinstimmend: GIGLIOLI 1904 S. 25; KINGSLEY PORTER 1923 S. 160 Anm. 2; SALMI 1928-29 S. 83; DECKER 1958 S. 304; TURI CHIESE S. 34; SALVINI 1964 S. 173; TOESCA 1965 S. 838; TURI 1969 S. 11; DEAU III S. 55; MORETTI/STOPANI 1982 S. 235; TORI 1987-88 S. 506; MILONE 1989-90 S. 675).

Die erwähnte stilistische Nähe des Architravs von

San Bartolomeo zu demjenigen von Gruamons und Adeodatus in Sant'Andrea hat oft zur Zuschreibung des ersteren an die Werkstatt der letzteren geführt (vgl. CIAMPI 1810 S. 27; TURI CHIESE S. 34; EUA VIII Sp. 156; TOESCA 1965 S. 838; PATRIMONIO S. 141; DEAU III S.55; BONACCHI GAZZARRINI 1988 S. 158). Eine andere Gruppe von Autoren möchte im Architrav die Arbeit von Biduinus sehen (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 40 Anm. 1; BIEHL 1926 S. 54; CRICHTON 1954 S. 102).

In der älteren Literatur wird in der Inschrift unter dem Türsturz der Name *RODOLENO* gelesen, der für den Bildhauer des Türsturzes (vgl. DA MORRONA 1812 II S. 37) oder für den Architekten der Kirche gehalten wird (vgl. DONDORI 1666 S. 34-35; BORELLI 1754 S. 13 - für weitere Meinungen vgl. auch TOLOMEI 1821 S. 70-71; VENTURI 1904 III S. 943; SALMI 1928-29 S. 83-84: Zuschreibung an einen anonymen Bildhauer; KINGSLEY PORTER 1923 S. 160 Anm. 2: an Guilielmus).

Die Zuschreibungsvorschläge des Türsturzes von San Bartolomeo an Gruamons und an Biduinus verdeutlichen, daß dieser Architrav ein Verbindungs-glied zwischen den Werkstätten beider Künstler gewesen sein könnte. Die Elemente, die den Türsturz mit Gruamons verbinden, sind - wie bereits erwähnt - der flach reliefierte Hintergrund mit Rosetten und Kreisranken, die Obergewänder mit tiefen, radial verlaufenden Falten, die gewellten Gewandsäume und -zipfel. Andererseits lassen sich auf dem Türsturz einige Merkmale feststellen, die aus der Sprache des Biduinus entliehen zu sein scheinen. Bei den Engeln und den mittleren vier Figuren erkennt man in San Bartolomeo die niedrig eingesetzten Knie, die die Apostel auf den Türstürzen von Biduinus kennzeichnen. Die Physiognomie des Thomas mit dem spitz zulaufenden Kiefer ist auf diejenige des vierten Apostels hinter Christus auf dem Türsturz der Sammlung Mazzarosa zurückzuführen.

Auch in den Löwenplastiken lassen sich Merkmale aus beiden Werkstätten feststellen. Diejenigen des Hauptportals entsprechen in der geringen Verdickung der Mähne im Vergleich zum Körper und zum Kopf sowie in der langen Maulpartie den Löwen von San Giovanni Fuorcivitas (Kat.-Nr. 25 b, c), die aus der Werkstatt von Gruamons stammen. Die Löwenplastiken an den Fassadenkanten von San Bartolomeo weisen dagegen eine dickere Mähne und eine kürzere, quadratische Schnauze in der Art des Löwen an der linken Fassadenkante von San Cassiano in San Cassiano a Settimo auf (Kat.-Nr. 29 g), wo der Hauptportalarchitrav von Biduinus signiert worden ist.

### **Bibliographie**

DONDORI 1666 S. 34-35; BORELLI 1754 *passim*; CIAMPI 1810 S. 27; DA MORRONA 1812 II S. 37; CICOGNARA 1823 I S. 124; TOLOMEI 1821 S. 70-71; REPETTI 1841 IV S. 434; SCHMARSOW 1890 S. 39-

40; GIGLIOLI 1904 S. 25; VENTURI 1904 III S. 943-944; BACCI 1905 S. 60; BIEHL 1910 S. 12; KINGLEY PORTER 1923 S. 134, 160 Anm. 2; BIEHL 1926 S. 49-50, 54; SALMI 1928-29 S. 83; CRICHTON/CRICHTON 1938 S. 28; CRICHTON 1954 S. 102; CHITI 1956 S. 92-98; DECKER 1958 S. 304; TURI CHIESE *passim*; SALVINI 1964 S. 173; TOESCA 1965 S. 838, 838-839 Anm. 44; PATRIMONIO S. 141; DEAU III S. 55; TURI

1969 S. 11; EUA VIII Sp. 156; REDI 1976 S. 44; SHEPPARD 1976 S. 188; BRUSCHI 1981 S. 53-55; MORETTI STOPANI 1982 S. 235; BONACCHI GAZZARRINI 1988 S. 157-158; TIGLER 1987-88 S. 292; TORI 1987-88 S. 501-507; MILONE 1989-90 S. 672-676; PLAISANT 1989-90 S. 148-150; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 132-133.

**Kat.-Nr. 25**

**PISTOIA**  
**San Giovanni Fuorcivitas**  
**Portalskulpturen**

- a) **Türsturz**  
b) **linker Löwe**  
c) **rechter Löwe**

**Standort**

Pistoia, San Giovanni Fuorcivitas, Nordflanke, Portal

**Struktur**

a) Der Türsturz ist aus einem einzigen Steinblock entstanden.

b), c) Die vollplastischen Löwen sind jeweils aus einem Steinblock herausgearbeitet worden.

**Maße**

- a) 265 cm (Breite)  
b), c) nicht ermittelbar

**Material**

a) - c) Marmor

**Zustand**

a) Eine ungleichmäßige braun-graue Patina überzieht den Türsturz. In der rechten Hälfte des Architravs ist ein Teil der Inschrift auf der oberen Rahmenleiste verwaschen.

b), c) Die Löwenplastiken sind an einigen Stellen stark nachgedunkelt.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Standortveränderungen sind für keine der Portalskulpturen dokumentiert. Diesbezügliche Hinweise lassen sich auch an den Objekten nicht finden.

**Motive und Inschriften**

a) Abendmahl und Enthüllung des Verrats des Judas (Mt 26,20-29; Mk 14,17-25; Lk 22,14-20; Joh 13,21-30; 1 Ko 11,23-25)

Hinter einem gedeckten Tisch stehen die Apostel frontal zum Betrachter. In der Mitte ist die Figur Christi dadurch zu erkennen, daß Johannes sich an

ihn anlehnt (Joh 13,23) und Judas, der vor dem Tisch kniet, von ihm den Bissen empfängt (Joh 13,26).

Auf der oberen Rahmenleiste des Türsturzes verläuft eine unvollständige Inschrift, die unter Berücksichtigung derjenigen über dem Abendmahlrelief in der Domkrypta von Pistoia (vgl. Kat.-Nr. 26 a) folgendermaßen ergänzt werden kann:

*CENANS DISCIPULIS CRISTUS DAT VERBA  
SAL[VANS CENA NO]VA TRIBUIT LEGE<M>  
VETEREM QUOQUE FINIT*

(Während des Abendmahls spricht Christus zu den Jüngern erlösend. Mit dem letzten Mahl würdigt er das alte Gesetz und setzt ihm dadurch ein Ende.)

Auf den weißen Keilsteinen der Portalarchivolte ist folgender Wortlaut eingemeißelt worden:

*GRUAMONS MAGISTER BONUS FEC(IT) HOC  
OPUS*

(Gruamons, der gute Meister, hat dieses Werk geschaffen.)

b) Der linke Löwe liegt auf einem Bären, der ihn mit den Tatzen zurückzuweisen versucht.

c) Unter dem rechten Löwen liegt eine männliche, nackte Gestalt, die durch lockiges Haar und dicke Lippen gekennzeichnet ist. Der Mann sticht den Löwen mit einem Messer.

**Zuschreibung und Datierung**

Die Inschrift mit dem Namen von Gruamons über dem Portal ist ein sehr deutlicher Hinweis auf seine Zuständigkeit für die Skulpturen, wenn nicht auch für die gesamte Fassade von San Giovanni, wie es von vielen Autoren behauptet wird (vgl. CIAMPI 1810 S. 26-27; TIGRI 1854 S. 222; SCHMARSOW 1890 S. 6; GIGLIOLI 1904 S. 6; BEANI 1906 S. 11-12; BEANI 1907 S. 12; CRICHTON 1954 S. 102; SALMI 1961 S. 22; DEAU III S. 55; BRUCHER 1987 S. 158).

Hinsichtlich des Baubeginns von San Giovanni liegen keine schriftlichen Zeugnisse vor. Aus der späteren Baugeschichte ist in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine Verlängerung der Kirche um zwei

Joche dokumentiert, durch die der Chor weiter nach Osten verlagert wurde (vgl. BEANI 1906 S. 14-16, 37-39; BACCI 1917 CHIESA S. 2-6; FERRALI CHIESE S. 44; SECCHI 1964 S. 108 Tf. XL).

Für die Datierung der Skulpturen bietet sich ein Vergleich des Türsturzes von San Giovanni mit demjenigen von Sant'Andrea in Pistoia an (Kat.-Nr. 27 a), der ebenfalls von Gruamons signiert wurde und 1166 datiert ist. Dabei unterscheidet sich der Türsturz von San Giovanni vom anderen durch die strenge Frontalität der Figuren. Der Rhythmus der in regelmäßigen Abständen erscheinenden Oberkörper über dem Tisch und der Füße darunter hat einen sehr dekorativen Charakter und trägt zur ausgeprägten Starrheit der gesamten Komposition bei. In Sant'Andrea ist auch Adeodatus am Werke, und Gruamons scheint dort ein zugespitztes kompositorisches Talent zu besitzen. Man wäre geneigt zu denken, daß die Mitarbeit von Adeodatus und die lockeren Kompositionen von Gruamons eine Weiterentwicklung der Leistungen von San Giovanni darstellen, dessen Skulpturen ein wenig älter als diejenigen von Sant'Andrea sein können (zu dieser Meinung vgl. auch GIGLIOLI 1904 S. 6; SHELDON 1904 S. 63; BEANI 1906 S. 14; BIEHL 1910 S. 12; KINGSLEY PORTER 1923 S. 157, 295; BODMER 1928 S. 6; DEAU III S. 55; EUA VIII Sp. 156; zu einer umgekehrten zeitlichen Reihenfolge der Türstürze vgl. TIGRI 1854 S. 222; SEMPER 1869 S. 9; VENTURI 1904 III S. 944; SALMI 1928-29 S. 83; MELANI 1970 S. 26; THIEME-BECKER XV S. 118).

Die Löwenplastiken von San Giovanni dürften die

Art der Gestaltung des Löwenmotivs zeigen, die Gruamons eigen ist. Sie unterscheiden sich von denjenigen des Enrigus in Sant'Andrea (Kat.-Nr. 27 d, e) durch lange, spitze Mäuler sowie durch weniger betonte Augen- und Nasenpartien.

#### **Bibliographie**

FIORAVANTI 1758 S. 192; CIAMPI 1810 S. 26-27; DA MORRONA 1812 II S. 33-35; TOLOMEI 1821 S. 98; REPETTI 1841 IV S. 436; TIGRI 1854 S. 222; SEMPER 1869 S. 9; SCHMARSOW 1890 S. 36; GIGLIOLI 1904 S. 6, 21-22; SHELDON 1904 S. 63; VENTURI 1904 III S. 944; BACCI 1905 S. 61-63; BEANI 1906 *passim*; BEANI 1907 S. 12; PAPINI 1909 S. 432; BIEHL 1910 S. 12; FREY 1911 S. 504; BIEHL 1912 S. 50; KINGSLEY PORTER 1923 S. 157, 160 Anm. 2, 281 Anm. 1, 294-295; BIEHL 1926 S. 50; MAYA 1927 S. 40; BODMER 1928 S. 6; SALMI 1928-29 S. 83; CRICHTON/CRICHTON 1938 S. 28; MELI 1938 S. 6; DEONNA 1950 S. 487-489; CRICHTON 1954 S. 101-102; CHITI 1956 S. 180-182; SALMI 1961 S. 22; FERRALI CHIESE *passim*; SALVINI 1964 S. 173; EUA VIII Sp. 156; TOESCA 1965 S. 838; PATRIMONIO S. 155-156; DEAU III S. 55; MELANI 1970 S. 26-27; SANPAOLESI 1975 S. 280; DCD V S. 240; SMITH 1978 S. 151; THIEME-BECKER XV S. 118; TURI 1984 I S. 136; BRUCHER 1987 S. 158; DIETL 1987 S. 90; VANNUCCI 1987 S. 123; TORI 1987-88 S. 202, 508-514; BONACCHI GAZZARRINI 1988 S. 155-156; PLAISANT 1989-80 S. 144-146; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 126-128.

#### **Kat.-Nr. 26**

#### **PISTOIA**

#### **San Zeno (Kathedrale) erratische Reliefplatten**

- a) **Platte mit Abendmahl und Gefangennahme**  
b) **Platte mit Heimsuchung**

#### **Standort**

Pistoia, San Zeno, Krypta

#### **Struktur**

Es handelt sich um zwei einzelne Platten, welche an der Mauer übereinander hängen. Bei der ersten Platte ist die Relieffläche horizontal in zwei Felder geteilt, bei der zweiten nimmt ein einziges Feld die gesamte Platte ein.

#### **Maß**

- a) 90 x 71 x 8 cm  
b) 90 x 69 x 15 cm

#### **Material**

a), b) weißer Marmor mit eingelegter schwarzer Paste bei den Inschriften beider Platten und auf dem Hintergrund der Heimsuchung.

#### **Zustand**

a) Die obere Rahmenleiste ist beim Abendmahl nicht mehr vollständig. Im unteren Relieffeld sind ein Bein der ersten Figur rechts sowie die rechte Lampe abgebrochen. Die in den Inschriftslettern eingelassene Farbe ist zum größten Teil nicht mehr vorhanden.

b) Die linke Rahmenleiste fehlt, die rechte ist teilweise abgebröckelt. Der Hintergrund des Reliefs ist an einigen Stellen nachgedunkelt.

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

Die zwei Platten wurden im Laufe von Restaurie-

rungsmaßnahmen in der Kathedrale von Pistoia im Jahre 1939 mit anderen vegetabil reliefierten und teilweise inkrustierten Marmorplatten gefunden. Sie waren als Baumaterial für den Kirchenfußboden benutzt worden, in den sie mit der bearbeiteten Seite nach unten eingegliedert worden waren (vgl. CALZECCHI 1940 *passim*; SANPAOLESI 1957 S. 392 Anm. 64; SANPAOLESI 1975 S. 280 Anm. 69). Weitere nicht figürliche Platten waren bereits 1838 im Fußboden der Kathedrale gefunden worden (vgl. CHIAPPELLI 1895 S. 162-163; BEANI 1903 S. 17 Anm. 1).

Die ursprüngliche Funktion der Reliefs ist nicht gesichert. Angesichts ihrer Beschaffenheit als Platten liegt aber nahe, sie als Teile einer Kanzel anzusehen. Auch zwei verschiedene Kanzeln sind als Herkunft der Platten angenommen worden (vgl. MILONE 1989-90 S. 669-670).

Neben den erwähnten vegetabilen Reliefs, die als Chorschranken gedient haben könnten, gehörte zu diesem Ausstattungsemble sehr wahrscheinlich auch ein erratischer und wenig beachteter Trägerlöwe mit einem Drachen zwischen den Vordertatzen, heute im Palazzo del Comune in Pistoia. Insbesondere die Ausarbeitung seines Kopfs durch eine auffällige Bohreranwendung für die Gestaltung der Mähne in Strähnen, die durch unterbrochene Rillen untergliedert werden, der Augen mit tiefen Iridenlöcher und zusätzlichen Einbohrungen an deren Seiten sowie der Stirn und des Nasenrückens mit einer tiefen Furche rückt diesen Löwen in die unmittelbare stilistische Nähe der Löwen mit Bär und Ochse aus der ehemaligen Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr. 5 d, e), auf die auch die hier zu erörternden Platten zurückgreifen (vgl. unter *Zuschreibung und Datierung*).

Beide Platten wurden bereits mit einer Kanzel in Verbindung gebracht, die von älteren Historiographen 1199 datiert und Guido da Como zugeschrieben wird und die sich in der Kathedrale von Pistoia bis zum 16. Jahrhundert befunden haben soll (vgl. BEANI 1903 S. 17-18 Anm. 1. Von derselben Kanzel sprechen auch CHIAPPELLI 1895 S. 163 und BERTAUX 1905 S. 706). Keiner von diesen Autoren ist in Bezug auf den Abbau der Kanzel sowie auf die Quellen, auf die sie sich für ihre Äußerungen stützen, präzise. Sie erwähnen auch nicht explizit die Platten, um die es hier geht.

Giorgio Vasari berichtet auch von einer Kanzel von Guido da Como vom Jahre 1199, allerdings in San Bartolomeo in Pistoia (vgl. VASARI II S. 74). Die Inschrift auf der heutigen Kanzel in jener Kirche schreibt das Werk tatsächlich Guido da Como zu, sie enthält aber die Jahreszahl 1250 als Entstehungsdatum der Kanzel.

### Motive und Inschriften

a)

#### Abendmahl und Enthüllung des Verrats des Judas

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

Die Figuren der Jünger stehen in zwei Reihen hinter einem gedeckten Tisch. Am rechten Tischende hat sich nach dem Johannes-Evangelium der Apostel Johannes an die Brust Christi angelehnt (Joh 13,26), während Judas vor dem Tisch kniet und den Bissen von Christus empfängt (Joh 13,26).

Über der Darstellung verläuft eine zweizeilige Inschrift:

*CENANS DISCIPULIS XRISTVS DAT VERBA SALVA(N)S / CENA NOVA TRIBVIT LEGE(M) UETERE(M) QVOQ(UE) FINIT*

(Während des Abendmahls spricht Christus zu den Jüngern erlösend. Mit dem letzten Mahl würdigt er das alte Gesetz und setzt ihm dadurch ein Ende.)

#### Gefangennahme

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

In der Mitte des Reliefs sind die Figuren Christi und Judas' in einer Umarmung dargestellt. Links und rechts von ihnen sind jeweils vier Männer angeordnet. Einige von ihnen tragen Spitzhelme und Schilde, andere Lanzen und Stücke, zwei halten jeweils eine Lampe an einem Stock.

Die Inschrift über der Darstellung lautet:

*FUSTIB(US) ET GLADIIS IUDA XR(ISTU)M PRENDERE QV(A)ERIT*

(Mit Stöcken und Schwertern bemüht sich Judas, Christus gefangenzunehmen.)

b)

#### Heimsuchung

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

Maria steht Elisabeth gegenüber und hält ihre Hände. Beide Frauen nehmen die Mitte des Reliefs ein. Links und rechts wird dieses durch zwei männliche Figuren abgeschlossen. Links steht ein junger Mann mit langem Gewand und einem Buch in der Hand; rechts erblickt man Zacharias mit Kappe, Stock und knielangem Gewand. hinter ihm in der oberen rechten Ecke der Platte ist ein Engel.

Die Inschrift, die auf der oberen Rahmenleiste angebracht ist, lautet:

*INFANS EXULTAT STERILEM DVM VIRGO SALVTAT*

(Das Kind frohlockt, während die Jungfrau die Unfruchtbare begrüßt.)

#### Zuschreibung und Datierung

Die erwähnte literarische Überlieferung einer Domkanzel in Pistoia (vgl. unter *Standort- und Funktionsveränderungen*) hat schon manche in ihrem Urteil über die Platten beeinflusst. So Geza De Francovich, der als Datierung das Jahr 1199 übernommen und die Platten einem Nachfolger von Guilielmus zugeschrieben hat (vgl. DE FRANCOVICH 1952 S. 273).

Auch andere haben beide Platten - trotz der augenfälligen Unterschiede in der Konzeption und in der Ausführung - Guilielmus selbst (vgl. SALVINI 1964 S. 170; TIGLER 1987-88 S. 218) oder einem Künstler aus seinem direkten Umkreis (Riccius - vgl. SANPAOLESI 1957 S. 326; dem Meister des Tierfrieses der Pisaner Domfassade, Kat.-Nr. 21 d - vgl. SANPAOLESI 1975 S. 281) zugeschrieben. Andere haben zurecht die Platten untereinander differenziert und sich für eine Zuschreibung der Heimsuchung an Biduinus, des Abendmahls und der Gefangennahme an Gruamons (vgl. REDI 1976 S. 42) sowie an zwei unterschiedliche, nicht weiter identifizierte Künstler im Umkreis von Guilielmus und Gruamons (vgl. MILONE 1989-90 S. 671) ausgesprochen. Die Entstehungszeit der Platten wird gleichzeitig (vgl. SANPAOLESI 1957 S. 333-334), kurz vor (vgl. TIGLER 1987-88 S. 218) oder kurz nach der Pisaner Domkanzel (vgl. SANPAOLESI 1975 S. 281) angesetzt.

Die von nahezu allen Autoren unterstrichene Nähe der Platten zu Guilielmus kann bestätigt werden.

Die Heimsuchung fällt wegen der großen Dimensionen der Figuren und deren starker Loslösung vom Hintergrund auf. In dieser Hinsicht ist ihre Ähnlichkeit mit dem Lesepulträger der Epistelkanzel von Guilielmus (Kat.-Nr. 5 a) zu betonen. Man vergleiche zuerst die Physiognomie des jungen Mannes der Heimsuchung mit den seitlichen Figuren des Lesepulträgers: Bei allen drei sind die Haare in dicken Strähnen gruppiert, lassen aber die fleischigen Ohren frei; die Augenbrauen liegen tief über den Augen, der Mund ist klein, gerade und durch zwei Seitenfalten mit der Nase verbunden. Die Hände mit den langen, dünnen Fingern und die nackten Füße mit den einzeln ausgearbeiteten Falangen sprechen ebenfalls für eine stilistische Verwandtschaft der Werke. Schließlich sei auch die gleiche Gestaltung der Gewänder vom Paulus des Lesepulträgers und der Frauen der Heimsuchung mit zahlreichen horizontalen Falten genannt, die dem Stoff den Eindruck von Verbänden verleiht.

In seiner ikonographischen und kompositorischen Anlehnung an die ehemalige Pisaner Domkanzel (s. u.) unterscheidet sich die Platte mit Abendmahl und Gefangennahme wesentlich von der Heimsuchung. Zuerst sind konzeptionelle Differenzen festzustellen. Die Heimsuchung nimmt die gesamte Höhe der Reliefplatte ein und hebt sich über einem intarsierten Hintergrund hervor. Die andere Platte ist in zwei Reliefs geteilt, ihre Hintergründe sind glatt.

Bei der Ausführung der Reliefs selbst ist festzustellen, daß Monumentalität und Plastizität sowie eine ausgeprägte Präzision in der Gestaltung der Details

und in der naturgetreuen Wiedergabe der Physiognomien die Heimsuchung charakterisieren; beim Abendmahl und der Gefangennahme werden hingegen die Gesichter der Figuren nur durch Haar- und Barttracht individualisiert, während die Gesichtszüge festen Schemen folgen. Auch die Behandlung der Gewänder ist summarischer und läßt nicht die Lust an der Differenzierung unterschiedlicher Stoffe durchscheinen, die beim Meister der Heimsuchung sehr geprägt ist (vgl. die Kopftücher, die mit weichen Wellenfalten die Frauengesichter seitlich rahmen, die verbandähnlichen Gewänder der Frauen, die schweren, unzähligen Rohrfalten beim Mann links, die dicken Socken von Zacharias bei der Heimsuchung mit den einheitlichen feinen Schüsselfalten auf der anderen Platte, auf der nur vereinzelt ein zweiter Falten-typ - vertikale, gerade Falten - erscheint und wo kein großer Unterschied sogar zwischen der Tischdecke und den Gewändern angedeutet worden ist).

Die stilistischen Unterschiede zwischen beiden Platten scheinen dafür zu sprechen, daß sie auf zwei verschiedene Künstler zurückzuführen sind.

Der in Kreisranken inkrustierte Hintergrund sowie die Pose der Frauen bei der Heimsuchung, diejenige von Judas und Johannes beim Abendmahl, das Größenverhältnis zwischen Christus und Judas sowie die Lampen und die Schilde bei der Gefangennahme lassen sich auf den entsprechenden Reliefs der ehemaligen Pisaner Domkanzel wiederfinden (Kat.-Nr. 5). Dies zeigt, daß beide Künstler im direkten Einflußbereich des Guilielmus standen. Der Urheber der Heimsuchung muß auf Grund der geschilderten stilistischen Gemeinsamkeiten mit dem Epistellesepulträger - wenn nicht Guilielmus selbst - ihm sehr nah gewesen sein.

Beide Platten wurden demnach höchst wahrscheinlich in den sechziger bis in die frühen siebziger Jahre des 12. Jahrhunderts geschaffen.

### **Bibliographie**

BACCI 1910 S. 11-12; CALZECCHI 1940 *passim*; NICCO FASOLA 1946 S. 92-93; DE FRANCOVICH 1952 S. 275, 290-291; SANPAOLESI 1957 S. 227, 266, 326, 332-334, S. 392 Anm. 64 u. 65; SALVINI 1964 S. 169-170; SECCHI 1964 S. 104; SWARZENSKI 1970 S. 182-185; SANPAOLESI 1975 S. 247-248, 280-281; REDI 1976 S. 42; SHEPPARD 1976 S. 188-189; KOPP 1981 S. 61-62, 131-132; SALVINI/BORSIG 1982 S. 30; TIGLER 1987-88 S. 218; MILONE 1989-90 S. 669-671; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 185-186; BARACCHINI/FILIERI 1992 13a-13b *passim*; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 125.

Kat.-Nr. 27

**PISTOIA**  
**Sant'Andrea**  
**Fassadenskulpturen**

**Hauptportal<sup>1</sup>:**

- a) Türsturz
- b) linkes Kapitell
- c) rechtes Kapitell
- d) linker Löwe
- e) rechter Löwe
- f) linker Kopf
- g) rechter Kopf
- h) Adler mit Schlange
- i) Kopf an der rechten Säule

**Nebenportale:**

- j) Archivolte des linken Nebenportals
- k) Archivolte des rechten Nebenportals

**Standort**

- a) - k) Pistoia, Sant'Andrea, Fassade

**Struktur**

- a) - i) Alle Skulpturen des Hauptportals wurden jeweils aus einem Steinblock geschaffen.

- j) Acht im Halbkreis aneinandergefügte Stücke bilden die linke Archivolte.

- k) Die rechte Archivolte besteht aus sieben aneinandergefügten Stücken.

**Maße**

- a) 78 x 315 cm
- b) 45 x 53 x 19 cm
- c) 47 x 60 x 20 cm
- d) - g) nicht ermittelbar
- i) 38 x 25 x 15 cm
- j), k) 225 cm (Bogenbreite)

**Material**

- a) - k) Marmor

**Zustand**

Auf allen Skulpturen liegt eine dicke braune Patina, die nur an einigen Stellen die weiße Farbe des Marmors durchscheinen läßt. Außerdem sind folgende Schäden festzustellen.

- b) Die Nasen aller Figuren sowie Teile der Abakus-

platte des linken Kapitells sind abgebrochen. Die rechte Figur auf dem Kapitellgewände ist abgeschnitten und nicht mehr vollständig.

c) Die Nasen beider Figuren auf der Frontseite des rechten Kapitells sind abgefallen. An der Kapitellkante sind die Abakusplatte sowie das Gesicht, die Arme und die obere Partie der Flügel des Engels abgebrochen. Die Figur auf dem Gewände ist abgeschnitten und nicht mehr vollständig.

h) Der Schwanz der Schlange ist abgebrochen. Die Adlerflügel weisen kleine Abbröckelungen auf. Das vegetabile Motiv links und rechts der Tiere ist stark verwittert und fast unerkennbar.

i) Von der oberen Hälfte des Säulenkopfs ist ein beträchtlicher Teil abgefallen. Ein tiefer Riß verläuft ferner nah dem oberen Rand der Plastik. Die übrigen Partien der Skulptur sind stark abgenutzt.

j), k) Poröse Stellen sind auf beiden Archivolten der Nebenportale festzustellen.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Für keine der Skulpturen sind Standortwechsel nachgewiesen.

Aufgrund der unvollständigen Figuren auf den Gewänden läßt sich bei den Kapitellen des Hauptportals eine nachträgliche Steinabtragung vermuten.

Bei der Plastik des Adlers mit der Schlange verwundert die starke Verwitterung der vegetabilen Elemente, welche auf der restlichen Archivolte hingegen gut erhalten sind. Die Ursache dieses Umstands ist unbekannt.

**Motive und Inschriften**

- a) Ritt der Heiligen Drei Könige nach Jerusalem

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

Ein Nuntius vor HerodesGabendarbringung

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

Auf dem Architrav des Hauptportals ist auf der linken Hälfte die Reise der Heiligen Drei Könige nach Jerusalem dargestellt. Sie reiten von links nach rechts auf Pferden. Der erste König von rechts erhebt eine Hand.

Ziel der reitenden Magier scheint zunächst Herodes in der Mitte des Türsturzes zu sein. Vor ihm kniet ein Mann. Dieser findet weder in biblischen noch in apokryphen Texten Erwähnung und kann als ein Nuntius angesehen werden, der dem König die Nachricht von der Ankunft der Magier bringt. Auf

<sup>1</sup> Die Statue, die sich in der Lünette über dem Hauptportal befindet, ist ein Abdruck eines Originals, das in der Kirche aufgestellt worden ist. Dieses wird Giovanni Pisano (vgl. TOLOMEI 1821 S. 145; TIGRI 1854 S. 257; SHELDON 1904 S. 90; BEANI 1907 S. 18; MAYA 1927 S. 35; CHITI 1956 S. 51) oder dessen Schule (vgl. GIGLIOLI 1904 S. 75; FREY 1911 S. 501; TURI CHIESE S. 30; MELANI 1970 S. 203) zugeschrieben und gehört deswegen nicht zum Korpus dieser Arbeit.

dem Sitz des Herodes sind ein nackter Mensch und ein Drache dargestellt, die sich gegenüberstehen.

Die Gabendarbringung an das Christuskind erfolgt auf der rechten Türsturzhälfte. Dieses sitzt auf dem Schoß Mariens und berührt mit einer Hand das Kästchen, das ihm von einem der Könige gereicht wird. Auf dem Thron der Muttergottes befindet sich die Darstellung eines sitzenden Engels mit Lilienstab (nach unten gerichtet) und einer erhobenen Hand. Joseph steht hinter Maria (PsMt 16,2) und stützt sich auf einen Stock.

Auf der oberen Rahmenleiste des Türsturzes verläuft folgende Inschrift:

*VENIVNT ECCE MAGI . SIDVS REGALE SECVTI ...  
+ FALLERIS HERODES QVOD XR(ISTU)M  
PE(R)DERE VOLES + MELCHIOR . CASPAR  
BALASAR . + MAGOS STEL...LA MONET PVERO  
TRIA MVNERA DON(ANT)*

(Siehe da, es kommen die Magier. Sie sind dem königlichen Stern gefolgt. Herodes, du mögest dich täuschen, daß du Christus täten willst. Melchior - Balthasar - Caspar. Der Stern erweckt die Aufmerksamkeit der Magier. Sie schenken dem Kind drei Gaben.)

Die buchstabenfreien Stellen hinter dem Wort *SECUTI* und mitten im Wort *STELLA* weisen ein kleines Loch auf. Die zweite Stelle zeigt auch einen zackigen Eindruck. Es kann vermutet werden, daß früher an diesen Stellen kleine Sterne appliziert waren.

Auf der unteren Rahmenleiste liest man:

*FECIT HOC OP(US) GRUAMONS MAGIST(ER)  
BON(NUS) ET AD(E)ODAT(US) FRATER EIVS*

(Dieses Werk haben Gruamons, der gute Meister, und dessen Bruder Adeodatus geschaffen.)

Auf der unteren Seite des Türsturzes ist eine dritte, diesmal zweizeilige Inschrift angebracht:

*+ TVNC ERANT OPERARII VILLANVS ET PATHVS  
FILIVS TIGNOSI / A.D. MCLXVI*

(Damals waren Villanus und Pathus Sohn des Tignosus operarii. Im Jahr des Herrn 1166.)

b) Verkündigung an Zacharias (Lk 1,5-20)

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

Auf der Frontseite des linken Kapitells stehen sich ein schwebender Engel und Zacharias gegenüber. Der erste erhebt eine Hand in Segensgestus und hält in der anderen einen Lilienstab. Zacharias ist durch einen langen Bart und ein runzeliges Gesicht gekennzeichnet. Er trägt ferner einen Stock sowie eine Kappe. Hinter ihm ist ein palmenähnlicher Baum zu sehen.

Auf dem Kapitellgewände hält Maria eine Hand der Elisabeth in ihrer. Die letztgenannte Frauengestalt ist durch zahlreiche Gesichtsfalten charakterisiert worden.

Auf der oberen Stufe der Abakusplatte verläuft eine Inschrift, die wegen der Abbröckelungen und

des nicht mehr vollständigen Gewändes mit Hilfe des Evangeliumtextes über die Verkündigung an Zacharias (Lk 1,13) folgendermaßen ergänzt werden kann:

*NE TIMEA<S> ZACHARIAS Q(UU/UONIA)M  
EX[AUDITA EST O]RA[TI]O [TUA ELI]SABET  
VXOR TUA [TIBI PARIET FILIUM]*

(Fürchte dich nicht, Zacharias, denn dein Gebet ist erhört worden und deine Frau Elisabeth wird dir einen Sohn gebären.)

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

Anna

Der verkündigende Engel ist auf der Ecke des rechten Kapitells plaziert. Maria befindet sich auf der Frontseite und hält vor sich eine Spindel und ein Knäuel (PrJak 11,1; PsMt 9,2). Durch einen palmenähnlichen Baum von Maria getrennt, erscheint rechts von ihr Joseph, der sich auf einen Stock stützt.

Auf der Frontseite des Kapitells liest man:

*[AVE M]ARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECVM  
(Sei begrüßt Maria, der Herr möge in voller Gnade mit Dir sein.)*

Eine weitere Inschrift befindet sich unter diesen Worten, sie lautet:

*MAGISTER ENRIGVS ME FECIT*

(Meister Enrigus hat mich geschaffen.)

Auf dem Gewände ist eine halbe, frontale Frauenfigur mit langem Gewand und Kopftuch zu erkennen. Über dieser Figur sind die Buchstaben eingemeißelt: [...]*A ANNA* [...]

d) e) Beide Löwen des Hauptportals zeigen sich dem Betrachter von der Seite und wenden ihm ihre Köpfe frontal zu.

d) Der linke Löwe befindet sich im Kampf mit einem Drachen, den er mit den Pfoten festhält. Der Drache hat seinen Kopf zum Löwen erhoben und seinen Schwanz um ein Hinterbein der Bestie gewickelt.

e) Der rechte Löwe liegt auf einem nackten Mann mit lockigem Haar. Dieser sticht mit einem Dolch den Löwen ins linke Vorderbein.

f) Der linke Kopf weist weit geöffnete Augen, dicke Backen und keine Ohren auf.

g) Der rechte Kopf hat ebenfalls weit geöffnete Augen. Er zeigt ferner abstehende Ohren, die er mit den Händen an den Ohrläppchen hält. Seine Stirn ist zusammengesogen und bildet eine tiefe vertikale Falte zwischen den Augenbrauen.

h) Der Adler hat seine Flügel weit geöffnet und wendet seinen Kopf leicht nach links. Die Schlange in seinen Krallen erhebt den Kopf und hat ihren

Schwanz einmal eingerollt.

i) Vom Säulenkopf erkennt man nur noch eine glatte Haarsträhne sowie ein Auge mit einer groß und tief gebohrten Iris. Die Wangen sind dick, der Mund klein.

j) Auf der Archivolte des linken Nebenportals folgen von links nach rechts aufeinander: ein Hund, eine Ziege, ein Zicklein, ein Ochse, der von einer Pflanze frißt, ein Bär. Am Archivolvenscheitel liegen sich ein Vierfüßler mit Menschenkopf und ein Drache gegenüber. Die Reihe wird fortgesetzt mit einem von einem Busch fressenden Hirsch, einem Wildschwein, am Hinterbein von einem Hund gebissen, einem Hirten mit Blashorn und Stock (dieser mit flacher, breiter Spitze).

k) Die erste Figur links auf der Archivolte des rechten Nebenportals ist wiederum ein Hirte. Er stützt sich auf einen langen Stock und trägt eine Tasche und eine Feldflasche. Ihm folgen ein Bock, ein Lamm, ein Widder, ein Wolfskopf am Scheitel, noch ein Widder, ein Hahn, ein am Schwanz von einem Hund gebissener Fuchs, ein von einer Pflanze fressender Hase, ein Hund.

### Zuschreibung und Datierung

Die Errichtung der heutigen Pfarrkirche Sant'Andrea über einem frühchristlichen Vorbau, dessen Reste durch Ausgrabungen ans Licht gebracht wurden (vgl. REPETTI 1841 IV S. 435; CHIAPPELLI 1931 STORIA S. 63; SECCHI 1964 S. 106; TURI CHIESE S. 28; TURI 1962 S.38; RAUTY 1981 PALAZZO S. 76; RAUTY 1988 S. 59, 89), ist durch keine archivalischen Befunde dokumentiert. Zur Datierung der Fassadenskulpturen bleibt als einziger Anhaltspunkt die Inschrift unter dem Türsturz mit der Jahreszahl 1166 (vgl. unter *Motive und Inschriften*).

Der sehr kleine Abstand zwischen dem L und dem X sowie der sehr dünne und kurze waagerechte Strich des L haben einige zu einer falschen Deutung dieser Jahreszahl geführt. Sie sahen im L ein I, das in Kombination mit dem X eine Neun für die Zehner ergeben sollte, und lasen 1196 statt 1166 (vgl. TIGRI 1854 S. 255; SHELDON 1904 S. 90; BACCI 1905 S. 57; MILANESI 1878 S. 273 Anm. 3; BEANI 1907 S. 14; FREY 1911 S. 502; THIEME-BECKER XV S. 118).

Die unterschiedlich breiten Abstände zwischen den Buchstaben der Inschrift mit der Jahreszahl und ihre Verschiebung nach links im Verhältnis zur mittleren Achse des Portals haben vermuten lassen, daß die Jahreszahl nicht original, sondern eine Erneuerung einer ursprünglichen Inschrift an derselben Stelle (vgl. ZECH 1935 S. 39; REDI 1976 S. 45; GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 192) oder eine Hinzufügung des 16. Jahrhunderts (vgl. BACCI 1905 S. 59; SALMI 1928-29 S. 82; MELCZER 1987 S. 40), vielleicht auf

der Basis von urkundlichen Daten (vgl. FREY 1911 S. 502; BIEHL 1926 S. 113), sei.

Wenn die eingemeißelte Jahreszahl nicht original ist, so ist das Jahr 1166 als Datum der Fertigstellung der Fassadenskulpturen aufgrund der stilistischen Gemeinsamkeiten dieser mit der ehemaligen Pisaner Domkanzel des Guilielmus von 1159-1162 äußerst wahrscheinlich (vgl. auch Textabschnitt III. 1. b.).

Die Inschrift mit der Jahreszahl wird in der Forschung - unabhängig von ihrer Auflösung - auf Verschiedenes bezogen. Sie wird als Datierung des Türsturzes (vgl. TOLOMEI 1821 S. 142; REPETTI 1841 IV S. 435; MELANI 1885 S. 97; SCHMARSSOW 1890 S. 37; BODE 1891 S. 11; BEANI 1907 S. 14; BIEHL 1910 S. 12; FREY 1911 S. 502; ENLART 1923 S. 15; BIEHL 1926 S. 51; ZECH 1935 S. 39; DEAU III S. 55; EUA VIII Sp. 156; SOPRINTENDENZA 09/00013022; NEGRI 1978 S. 184; MELCZER 1987 S. 40; MELCZER 1988 S. 38, 113), der gesamten Fassade (vgl. GIGLIOLI 1904 S. 4; MAYA 1927 S. 35; MARCHINI 1964 S. 24; GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 192) oder gar des Kirchenbaus (vgl. TURI 1962 S. 38-39) betrachtet.

Die Inschriften auf dem Türsturz und auf dem rechten Kapitell (vgl. unter *Motive und Inschriften*) erwähnen Gruamons, Adeodatus und Enrigus als Ausführer der Fassadenskulpturen.

Von der Wortfolge *MAGISTER BONUS* in der Inschrift des Architravs herausgefordert, interpretierte Giorgio Vasari dieses Adjektiv als Eigennamen eines Künstlers, übersah die anderen beiden Namen und schrieb sowohl den skulptierten Architrav als auch den Bau von Sant'Andrea einem Meister Bonus zu (vgl. VASARI II S. 48).

Zum Oeuvre der Brüder Gruamons und Adeodatus dürften neben dem Türsturz, auf dem sich ihre Namen befinden, auch die Köpfe über den Löwen gehören (vgl. auch TORI 1987-88 S. 499). Ihre Adlernase, der dicht darunterliegende breite, gerade Mund, die tief, unmittelbar unter den Augenbrauen eingesetzten Augen sind den Gesichtszügen der Figuren auf dem Türsturz, insbesondere denjenigen Mariens, ähnlich.

Auf dem Türsturz unterscheidet sich der erste reitende König von links in seiner Ausführung von den übrigen Figuren. Im Vergleich mit den anderen reitenden Magiern wirkt seine Pose gelassener und entspricht eher der Anatomie des Menschen. Die anderen Reiter sitzen wie versteifte Fremdkörper auf den Pferden: Ihre nur flach herausgearbeiteten Arme hängen leblos von den Schultern herunter; ihre Oberschenkel sind sehr flach und kaum wahrnehmbar - wie beim mittleren König - oder fallen - wie beim linken Magier - zu lang aus. Das Pferd des ersten Königs zeigt ferner neben einer feingliedrigeren Gestaltung seiner Mähne kräftigere und genauer proportionierte Körpermassen. Insbesondere der Übergang zwischen den Köpfen und den Halsen sowie zwischen den hinteren und vorderen Beinen wirkt bei den Pferden des mittleren und des jüngeren Königs

hingegen stockend und widersprüchlich. Im ersten König könnte die individuelle Arbeit von einem der Brüder gesehen werden.

Die zentrale Position der Inschrift mit den Namen von Gruamons und Adeodatus läßt vermuten, daß mit den Worten *HOC OPUS* mehr als der Türsturz gemeint ist. Wahrscheinlich soll man in diesen zwei Künstlern die Verantwortlichen für den ganzen Fassadenentwurf sehen, wie dieses auch bereits vorgeschlagen wurde (vgl. TOLOMEI 1821 S. 141-142; TIGRI 1854 S. 255; CHITI 1956 S. 150-151; TURI CHIESE S. 29; TURI 1962 S. 39; PATRIMONIO S. 171; DEAU III S. 55; AKL I S. 37; BONACCHI GAZZARRINI 1988 S. 157).

Enrigus, dessen Name auf dem rechten Kapitell angebracht ist, hat auch das linke geschaffen, das dem anderen in der Gestaltung der plastischen Blätter und Ranken des Hintergrunds, in der Bekleidung der Figuren (vgl. Zacharias und Joseph) und in der Wiedergabe der Stoffe in vielen tiefen, aneinanderliegenden Falten, gewellten Säumen und parallelen Rohrfalten gleichkommt. Auch beide Hirten auf den Archivolten der Nebenportale weisen Ähnlichkeiten mit den Figuren auf den Kapitellen auf. Diese äußern sich in der Übernahme der oben beschriebenen Faltenführung sowie in den dicken Wangen, den großen Augen, dem kleinen Mund und den fleischigen Ohren. All das spricht für die Urheberschaft des Enrigus für die Archivolten. Auch die Löwen mit Beute können mit großer Wahrscheinlichkeit diesem Bildhauer zugeschrieben werden (vgl. auch FREY 1911 S. 501; BIEHL 1926 S. 51; TORI 1987-88 S. 499; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 130). Dafür sprechen die langgestreckten Körper der Löwen mit dem Kopf in Verlängerung der Wirbelsäule und ihre innere Flächengliederung durch Sehnen, wie es auch bei den Tieren der Archivolten der Fall ist. Außerdem entspricht der enge Winkel zwischen den Löwenaugen demjenigen der Menschaugen auf den Kapitellen (vgl. Maria und Joseph in der Verkündigungsszene). Der Mann unter dem rechten Löwen weist schließlich die fleischigen Ohren und die großen Augen der anderen Figuren des Enrigus auf. Andere meinen, auch die Lö-

wen Gruamons und Adeodatus zuschreiben zu müssen (vgl. SOPRINTENDENZA 09/00013024).

Der Adler mit Schlange über dem Hauptportal und der Kopf an der rechten Hauptportalsäule können nicht eindeutig einem der Künstler zugeordnet werden. Der erste zeigt weder die Gestaltung der Feder mit innerer Unterteilung, die beim Drachen und dem Hahn der Archivolten von Enrigus zu sehen ist, noch Merkmale, welche die Skulpturen des Gruamons charakterisieren. Beim Kopf an der rechten Säule erlaubt der sehr prekäre Zustand keine Zuschreibung.

### **Bibliographie**

DA MORRONA 1812 II S. 33; CICOGNARA 1813 I S. 323-324; TOLOMEI 1821 S. 142-144; REPETTI 1841 IV S. 435; TIGRI 1854 S. 255-257; MILANESI 1878 S. 273 Anm. 3; HARTMANN 1879 S. 5; MELANI 1885 S. 97 Anm. 1; SCHMARSOW 1890 S. 36-39; TIGRI 1896 S. 26-29; VÖGE 1902 S. 25; GIGLIOLI 1904 S. 4, 23; SHELDON 1904 S. 90; VENTURI 1904 III S. 940-943; BACCI 1905 S. 57-61; BEANI 1907 *passim*; THIEME-BECKER I S. 83; KEHRER 1908-09 II S. 146 Anm. 5; BIEHL 1910 S. 12-13; FREY 1911 S. 501-502; ENLART 1923 S. 15; KINGSLEY PORTER 1923 S. 160 Anm. 2, S. 201-202; BIEHL 1926 S. 51; Salmi 1928-29 S. 82-83; ZECH 1935 S. 39; BARBACCI 1935-36 *passim*; LAVAGNINO 1936 S. 347; CRICHTON/CRICHTON 1938 S. 28; CRICHTON 1954 S. 101-102; CHITI 1956 S. 150-156; TURI CHIESE *passim*; Turi 1962 *passim*; MARCHINI 1964 S. 24; SALVINI 1964 S. 171-173; TOESCA 1965 S. 838, S. 838 Anm. 44; PATRIMONIO S. 171; HEIMANN 1968 S. 79; MELANI 1970 S. 203; SOPRINTENDENZA 09/00013022-24 *passim*; SANPAOLESI 1975 S. 280; DCD V S. 240; RED I 1976 S. 45-46; SHEPPARD 1976 S. 188; NEGRI 1978 S. 184; CERRATO/CHELUCCI 1981 S. 6-9; AKL I S. 37; BRUSCHI 1984 *passim*; GAI 1984 TESTIMONIANZE S. 192-194; MELCZER 1987 S. 151; TORI 1987-88 S. 493-500; BONACCHI GAZZARRINI 1988 S. 156-157; MELCZER 1988 S. 38; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 128-131; CASTELFRANCHI VEGAS 1993 S. 55; DBI XLII S. 714-715.

**Kat.-Nr. 28**

**PISTOIA**  
**Santa Maria in Borgo Strada**  
**Portallöwen**

- a) linker Löwe  
b) rechter Löwe

### **Standort**

Pistoia, Santa Maria in Borgo Strada, Südflanke, Portal

### **Struktur**

Beide vollplastische Skulpturen weisen eine Deckplatte auf dem Rücken jedes Löwen auf, welche aus demselben Steinblock wie die entsprechende Plastik geschaffen worden ist.

**Maße**

nicht ermittelbar

**Material**

a), b) weißer Marmor

**Zustand**

Beide Plastiken sind durch eine braune Patina überzogen. Die Löwenköpfe, insbesondere derjenige der rechten Skulptur, haben an Reliefschärfe verloren.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Für keine der Plastiken sind Standort- und Funktionsveränderungen dokumentiert. Ihre motivische Ähnlichkeit mit den Portallöwen von San Giovanni Fuorcivitas (Kat.-Nr. 25 b, c) spricht für eine Konzeption der Stücke für die jetzige Funktion.

**Motive und Inschriften**

Die Löwen stehen sich gegenüber und zeigen sich dem Betrachter, dem sie den Kopf zuwenden - von der Seite. Der linke Löwe befindet sich im Kampf mit einem Bären. Der rechte liegt auf einem nackten Mann, den er mit den Tatzen an den Schultern festhält. Der Mann hat den Kopf zum Betrachter gedreht und sticht den Löwen mit einem Dolch zwischen die Rippen.

Auf dem Portaltürsturz liest man folgende Inschrift:

+MORONE SERVUS S(ANCTE) MARIE FEC(IT)  
IMPLE(TUM) HOC OP(US)

(Morone, Diener der heiligen Maria, hat dieses Werk vervollständigt.)

**Zuschreibung und Datierung**

Der Name Morone, der in der Architravinschrift erscheint, ist auch in einem Pistoieser Dokument von 1143 zu verzeichnen. In diesem dient ein Morone *marmorarius* als Zeuge eines Vertrags (Archivio di Stato Firenze, Diplomatico di Pistoia (Città), 1143 gennaio 31). Auf diesen Künstler ist mit höchster Wahrscheinlichkeit die Schaffung des skulpturalen Dekors des Portals und somit auch der Löwen zurückzuführen. Die Inschrift kann so verstanden werden, daß Morone seine Skulpturen als eine Vervollständigung der architektonischen Strukturen des Portals meinte.

Die Struktur des gesamten Portals mit der Schwarz-Weiß-Archivolte und den Löwen über einem vegetabilen Fries entspricht den Portalen von San Bartolomeo in Pantano (Kat.-Nr. 24), San Giovanni Fuorcivitas (Kat.-Nr. 25) und Sant'Andrea (Kat.-Nr. 27) in Pistoia. In San Giovanni ist die gleiche Kombination von Löwe mit Bär links und Löwe mit nacktem Menschen festzustellen. Die Gestaltung der Löwenköpfe mit sphärischen, tief gebohrten Augäpfeln, vertikaler Einkerbung auf dem Nasenrücken und gerunzelter Stirn ähnelt derjenigen des erratischen Löwen im Palazzo Comunale in Pistoia (vgl. Kat.-Nr. 26: Standort- und Funktionsveränderungen). Die hier zu erörternden Plastiken wären demnach dem dritten Viertel des 12. Jahrhunderts zuzuordnen.

**Bibliographie**

CHIAPPELLI 1931 TOPOGRAFIA S. 199 Anm. 4; CHITI 1931 S. 191; PATRIMONIO S. 40.

**Kat.-Nr. 29**

**SAN CASCIANO A SETTIMO**  
**Santi Ippolito e Cassiano**  
**Fassadenskulpturen**

**Hauptportal:**

- a) Türsturz
- b) Ochse
- c) Löwe
- d) Menschenkopf

**Nebenportale:**

- e) Türsturz des linken Nebenportals
- f) Türsturz des rechten Nebenportals

**Übrige Fassade:**

- g) Löwe an der linken Fassadenkante
- h) Löwe an der rechten Fassadenkante

**Standort**

San Casciano a Settimo, Santi Ippolito e Cassiano, Fassade

**Struktur**

a) Der Türsturz des Hauptportals besteht aus zwei Steinblöcken, die aneinandergesetzt sind. Die Zäsur zwischen beiden verläuft senkrecht hinter dem Rücken der bartlosen Figuren äußerst links. Eine entsprechende Zäsur im darüber liegenden Fries ist um wenige Zentimeter nach rechts versetzt. Der Architrav ruht auf einer Platte aus einem einzigen Stück. An seiner linken Seite ist außerdem eine zusätzliche Rahmenleiste hinzugefügt worden.

b), c), g), h) Alle drei Löwen und der Ochse sind in die Fassade so eingegliedert worden, daß Teile der Figuren von den Kirchenmauern abgeschnitten werden.

d) Der Kopf über dem Hauptportal ist aus einem Steinquader skulptiert worden, dessen hintere Partie in der Portallünette haftet.

e) Der linke Türsturz besteht aus drei Steinblöcken: zwei kleinen an den Seiten, einem größeren in der Mitte.

f) Der Türsturz des rechten Nebenportals besteht ebenfalls aus drei Steinblöcken, wobei die äußeren zwei glatt belassen worden sind.

#### Maße

- a) 348 cm (Breite)
- b) - d) nicht ermittelbar
- e) 279 cm (Breite)
- f) 279 cm (Breite)
- g), h) nicht ermittelbar

#### Material

- a) Marmor
- e) Marmor
- f) Marmor

Bei den übrigen Fassadenskulpturen dürfte es sich ebenfalls um Marmor handeln. Ihre starke Verwitterung läßt aber diesen optischen Befund nicht mit unanfechtbarer Sicherheit bestätigen.

#### Zustand

a) Neben der Zäsur zwischen beiden Steinblöcken (vgl. unter *Struktur*) ist auf dem Architrav auch ein durchgehender, vertikaler, leicht krummer Riß zwischen der Figurenprozession und dem Baum festzustellen. Auch auf dem darüber befindlichen Gesims erscheint ein entsprechender Riß, jedoch nach links verschoben. Dem Riß auf dem Türsturz ist der überwiegende Teil einer Figur mit Buch zum Opfer gefallen. Die Gesichter der Figur zwischen Christus und dem Engel beim Lazarus-Wunder, des ersten, des siebten und des neunten Apostels von links sowie von Christus auf dem Esel sind beschädigt. Die Köpfe des zweiten und des dritten Apostels von links sind zum Teil abgefallen. An zahlreichen Stellen weist der Stein eine braune Nachdunkelung auf.

b) Die Oberfläche der Plastik mit dem Ochsen ist stark abgenutzt. Die Ohren des Tiers sind abgebrochen.

c) Der Stein der Löwenplastik am Hauptportal ist rissig und ungleichmäßig nachgedunkelt.

d) Dem Menschenkopf über dem Hauptportal fehlt die linke Hälfte der Haartracht. Der Bart zeigt dunkelbraune vertikale Streifen.

e) Abgesehen von einer ungleichmäßigen Bräunung weist der linke Türsturz keine weiteren Schäden auf.

f) Der große mittlere Block des rechten Architravs weist Risse an den seitlichen Rahmenleisten auf, einen, der den Bären und einen, der den rechten Drachen am Kopf durchläuft.

g) Die Oberfläche der Plastik an der linken Fassadenkante ist durch die Verwitterung insbesondere auf dem Löwenkörper sehr brüchig geworden. In dessen Mitte verläuft ein vertikaler Riß.

h) Die vordere Hälfte der Plastik ist sehr dunkel geworden. Das Löwengesicht ist stark abgenutzt und brüchig.

#### Standort- und Funktionsveränderungen

Über eventuelle Standort- und Funktionsveränderungen der Skulpturen ist nichts überliefert. Die Tatsache, daß alle drei Türstürze aus verschiedenen Steinblöcken bestehen und dadurch Unregelmäßigkeiten in den Darstellungen entstanden sind, könnten jedoch ein Hinweis dafür sein, daß ihre jetzige Verwendung nicht die ursprüngliche oder die ursprünglich geplante ist. Zu diesen Unregelmäßigkeiten gehören beim Hauptportal die Isolierung der ersten Szene links durch die angrenzende Architektur sowie das Fehlen eines Pendants zu ihr auf der rechten Seite. Auch bei den Architraven der Nebenportale läßt die Zusammenfügung der verschiedenen Stücke ähnliche Beobachtungen zu. Links haben die seitlichen Reliefs nur oben und unten breite Rahmenleisten, während die Hauptdarstellung von allen Seiten eingerahmt ist. Beim rechten Nebenportal sind die seitlichen Steinblöcke nicht reliefiert worden, so daß sie um so mehr den Eindruck von später hinzugefügten Türsturzverlängerungen vermitteln.

Eine mögliche Erklärung dieser Unstimmigkeiten könnte sein, daß die Skulpturen nicht am Ort geschaffen und erst nach ihrer Fertigstellung an die architektonischen Strukturen der Kirche angepaßt worden sind.

#### Motive und Inschriften

a) Durch einen Rahmen von den übrigen Darstellungen abgedeutet erscheinen ein Bärtiger mit langem Gewand und zwei Männer vor ihm, beide mit geöffneten Augen, der eine stehend, der andere kniend und mit einem Buch in der Hand. Der Bärtige reicht eine Hand zur unteren Gestalt hin.

Man hat vorgeschlagen, in dieser Darstellung eine Blindenheilung Christi (Mt 20,29-34; Mk 10,46-52; Lk 18,35-43) zu sehen (vgl. CRICHTON 1954 S. 102; BARACCHINI u. A. 1982 S. 298; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 151-152). Diese geht zwar in der Bibel der Erweckung des Lazarus voraus, welche auf dem Architrav gleich folgt, das Buch und die offenen Augen beider Männer sprechen aber gegen eine solche Deutung. Ferner ist der Bärtige nicht nimbiert, während die Figur Christi in den anderen Szenen

desselben Türsturzes einen Nimbus trägt.

Eine mögliche Erklärung dieser Darstellung kann durch die Einbeziehung der Ikonographie des heiligen Kassian erfolgen, der mit Ippolitus Kirchenpatron ist. Kassian wurde als Lehrer nach einer im 12. Jahrhundert geschriebenen *vita* durch seine Schüler erstochen (vgl. Bs III Sp. 911; LCI VII Sp. 285). Das Buch des knienden Knaben auf dem Türsturz könnte auf eine Darstellung des Heiligen bei der Ausübung seines Berufs hindeuten. Kassian als Lehrer ist in der Kunst bis jetzt jedoch erst ab dem 14. Jahrhundert verzeichnet worden (vgl. Bs III Sp. 912; LCI VII Sp. 285).

Von einer Architektur eingeführt, in der kleine Menschen eingegliedert sind, ist die Auferweckung des Lazarus (Joh 11,1-44) dargestellt. Christus schaut nach oben (Joh 11,41) und hält ein Patriarchalkreuz. Vor ihm knien Maria und Martha, darüber hielt sich einst eine weitere Figur - heute beschädigt - eine Hand vor das Gesicht, um sich vor dem Geruch zu schützen, der aus dem Grab herauskommt (Joh 11,39). Lazarus steht in Binden gewickelt in einem Sarkophag, ein Engel und ein Mann halten ihn fest.

Der größte Teil des Türsturzes ist vom Einzug in Jerusalem (Mt 21,1-11; Mk 11,1-11; Lk 19,28-30; Joh 12,12-18; NikEv I,3-4) eingenommen. Die Jünger bewegen sich in kleinen Gruppen. Der erste Apostel von links dreht sich leicht nach hinten, als nähme er noch am Lazarus-Wunder teil. Die ersten vier Apostel links sind von der nächsten Gruppe durch einen Baum getrennt. Es erscheinen dann die nächsten sechs, die Christus auf dem Esel - ein langärmeliges Kleid dient ihm als Sattel (Mt 21,7; Mk 11,7; Lk 19,35) - unmittelbar folgen. In dieser Gruppe trägt der dritte von links ein Obergewand, das mit Rosetten verziert ist. An der Spitze der Prozession, die sich auf einem mit Laub bedeckten Boden bewegt, sind zwei weitere Apostel, der erste durch seine Schlüssel als Petrus erkennbar. Alle Apostel im Vordergrund und auch Christus tragen einen Palmzweig. Vor Petrus werden Gewänder auf dem Boden ausgebreitet (NikEv I,3), eine nicht mehr vollständige Figur hält ein aufgeschlagenes Buch zu ihm hin. Rechts davon steht ein großer Baum, auf dessen Zweigen sechs kleine Menschengestalten oder Kinder sitzen, von denen einige Laub abschneiden. Den rechten Abschluß des Türsturzes bildet eine von Menschen besetzte Architektur.

Auf dem Sarkophag des Lazarus ist eine zweizeilige Inschrift angebracht. Sie lautet:

*HOC OPUS QUOD CERNIS / BIDUINUS DOCTE PEREGIT*

(Das Werk, das du siehst, hat Biduinus auf erfahrene Weise geschaffen.)

Auf dem oberen Rahmen des Türsturzes befindet sich eine weitere Inschrift, deren Wortlaut folgender ist:

*UNDECIES CENTUM ET OCTAGINTA POST ANNI*

*TEMPORE QUO DEUS EST FLUXERUNT DE VIRGIN[E] NATUS*

(1180 Jahre sind vergangen, seitdem Gott von der Jungfrau geboren wurde.)

b) Am linken Bogenansatz des Hauptportals steht die Plastik eines Ochsen frontal zum Betrachter. Die Zunge schaut heraus und wird zum linken Nasenloch geführt.

c) Ein Löwe über einem Mann befindet sich am rechten Bogenansatz des Hauptportals. Von dem Mann sieht man den Kopf mit dicken Haarlocken, einen Arm und einen Teil des Oberkörpers, auf dem er auf der Seite zu liegen scheint. Der Löwe fletscht die Zähne und dreht den Kopf leicht nach links. Das Tier hält mit den Vordertatzen den Mann am Kopf und am Arm fest.

d) In der Lünette des Hauptportals ist ein Menschenkopf plaziert. Die Augen sind weit geöffnet, die Haare kurz. Dagegen hängt der Bart in langen Locken herunter.

e) Links und rechts von der Hauptdarstellung auf dem Türsturz des linken Seitenportals sind jeweils ein Baum und ein Bock dargestellt. Letzterer scheint auf einem länglichen Gewächs hinaufzuklettern.

Die Hauptszene besteht aus einer Reihenfolge von Menschen und Tieren, teilweise hinter- und übereinander, alle nach rechts gerichtet. Links erscheint als erster ein Mann mit Locken und dicken Lippen, der in ein Horn bläst und einen kleinen Bären an den Hinterbeinen hält und herunterhängen läßt. Es folgt dann eine Bäarin, die einen Kleinen säugt, mit einem unter ihr liegenden Drachen kämpft und schließlich von einem Hund mit spitzen Ohren und Halsband am Ohr gebissen wird. Die nächste Gruppe von zusammenhängenden Tieren besteht aus zwei von Pflanzen fressenden Widdern, von denen der hintere von einem auf den Hinterbeinen stehenden Löwen angegriffen wird. Weiter rechts erkennt man einen Drachen, der seinen langen Hals nach vorne streckt und über dem ein Hirsch hockt. Unter dem Drachenhals steht eine Sau, die wie der Drache sich zu einer zweiten menschlichen Gestalt hochstreckt. Diese gleicht der ersten mit dem einzigen Unterschied, daß sie den kleinen Bären höher hält als die andere. Vor einem Baum erscheinen zuletzt ein Ochse, auf dessen Rücken ein Hund mit spitzen Ohren und Halsband steht und ihn ins Ohr beißt. Der Ochse läßt seine Zunge aus dem Mund heraus schauen und führt sie zu einem Nasenloch.

f) Auf dem Türsturz des rechten Nebenportals stehen sich zwei große Greifen gegenüber. Sie nehmen kauernd die gesamte Relieffhöhe ein. Sie haben eine erhobene Vordertatze auf den Kopf bzw. auf die hin-

tere Partie eines Bären gelegt, der zwischen ihnen im Profil nach links steht.

g) Der Löwe an der linken Fassadenecke liegt, mit dem Kopf leicht nach links gedreht, auf einem nackten Mann. Seine Tatzen halten ihn an einem Bein, einem Arm und am Kopf fest. Der Mann liegt auf dem Bauch außerhalb der Basisplatte. Sein Geschlechtsteil und ein Seil um seine Taille werden dadurch sichtbar. Der Mann, der durch Locken, dicke Lippen und breite Nase gekennzeichnet ist, starrt mit weit geöffneten Augen und offenem Mund in die Leere. Einen Arm hat er angewinkelt und mit dessen Hand stützt er seinen Kopf. Den anderen Arm hält er am Körper entlang. Mit einem Dolch sticht er von dieser Seite den Löwen in den Bauch.

h) Auch der Löwe an der rechten Fassadenkante wendet seinen Kopf leicht nach links. Unter ihm kauert ein Mann. Er trägt ein gegürtetes Gewand. Sein Kopf - unter dem des Löwen - ist sehr groß, seine Augen quellen hervor, sein Mund ist offen. Das ganze Gesicht ist von Haaren bedeckt. In der Frontalansicht des Stücks ergibt sich eine auffallende Parallele zwischen den Mundöffnungen von Tier und Mensch, beide annähernd quadratisch, fast gleich groß und oben von einer Reihe Schneidezähne gerahmt.

### **Zuschreibung und Datierung**

Die Inschriften auf dem Türsturz des Hauptportals teilen den Namen von Biduinus und die Jahreszahl 1180 mit. Dafür, daß dieser Name und diese Jahreszahl nicht nur auf den Türsturz, sondern auf fast alle Fassadenskulpturen zu beziehen sind, sprechen die stilistischen Merkmale, die die meisten Plastiken für zu einer Werkstatt zugehörig und für gleichzeitig entstanden halten lassen.

Die Schrittpose der Figuren auf dem linken Türsturz wiederholt diejenige des Mannes mit knielangem Gewand unter dem Rundbogen links vom Lazarus-Wunder auf dem mittleren Architrav. Außerdem ähneln die Gesichtszüge der Hornbläser des linken Türsturzes denjenigen des Engels beim Wunder auf dem mittleren: Alle drei Figuren weisen kräftige Kiefer, volle Wangen, ein spitzes Kinn und miesmuschelförmige Ohren auf.

Die Bärin auf dem linken und der B.,r auf dem rechten Architrav besitzen ein gleich gestaltetes Fell. Jede breite, sich spitz verzweigende Strähne wurde mit

drei bis vier Ritzungen versehen. Beide Tiere zeigen ferner Füße, die im rechten Winkel zu den Beinen stehen, große Ohren sowie mandelförmige Augen.

Der Löwe des Hauptportals, derjenige an der linken Fassadenkante und der auf dem linken Türsturz zeichnen sich durch folgende Gemeinsamkeiten aus: Ihre tief liegenden Augäpfel sind sphärisch und besitzen gebohrte Iriden; auf der Stirn verläuft bis zwischen die Augen eine tiefe, vertikale Einkerbung; die reichliche Mähne rahmt die Köpfe rund herum und bildet, der Stirnfalte entsprechend, einen Mittelscheitel; sie ist ferner in spitze Strähnen gegliedert, innerhalb derer mehrmals unterbrochene Bohrerfurchen eingelassen wurden. Beim Löwen des Hauptportals und demjenigen auf der linken Fassadenkante ist das Maul wenig geöffnet, jedoch tief ausgehöhlt. Die sichtbaren Eckzähne wurden dabei unterschritten.

Bei dem Ochsen am Hauptportal, dem Löwen an der rechten Fassadenkante und dem Kopf in der Lünette des Hauptportals läßt die starke Verwitterung nur eingeschränkte stilistische Anmerkungen zu. Was mit Sicherheit festgestellt werden kann, ist, daß der Ochse genauso die Zunge herausstreckt wie derjenige auf dem linken Nebentürsturz. Der Löwe und der Kopf zeigen im Gegenteil eine verstärkte Anwendung des Bohrers, die keine andere Fassadenskulptur aufweist.

### **Bibliographie**

CIAMPI 1810 S. 23-24; DA MORRONA 1812 II S. 38; TRENTA 1822 S. 44; REPETTI 1843 V S. 290; ROHAULT DE FLEURY 1866 S. 128-129; FÖRSTER 1869 I S. 296; SCHMARSOW 1890 S. 45-46, 211; MERZARIO 1893 I S. 197; BIEHL 1910 S. 15; KINGSLEY PORTER 1923 S. 160 Anm. 2; BIEHL 1926 S. 52-54; SALMI 1928-29 S. 84; LAVAGNINO 1936 S. 347; CRICHTON/CRICHTON 1938 S. 28-29; MELI 1938 S. 7-8; NICCO FASOLA 1946 S. 97; CRICHTON 1954 S. 102-103; DECKER 1958 S. 305; GÓMEZ-MORENO 1965 S. 355; TOESCA 1965 S. 839; DBI X S. 366; HEIMANN 1968 S. 86; BORG 1969 S. 33; SWARZENSKI 1970 S. 185; SANPAOLESI 1975 S. 279; SHEPPARD 1976 S. 189; BARACCHINI U. A. 1978 S. 22; SMITH 1978 S. 134-135; BARACCHINI U. A. 1982 S. 298, 300; DIETL 1987 S. 86, 121, TIGLER 1987-88 S. 319-323; TORI 1987-88 S. 320-327; CHIELLINI NARI 1989 S. 109; MILONE 1989-90 *passim*, insbes. S. 299-337; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 151-156.

**Kat.-Nr. 30****VOLTERRA****Santa Maria Assunta (Kathedrale)****Kanzel****Standort**

Volterra, Santa Maria Assunta, 7. Joch, unter dem Bogen zwischen Haupt- und rechtem Nebenschiff

**Struktur**

Die Kanzel hat einen rechteckigen Grundriß. Der Kanzelkasten, der an drei seiner Seiten von Brüstungen begrenzt wird, während an einer Schmalseite der Aufgang situiert ist, ruht auf vier Säulen. Diese sind von Kapitellen gekrönt und stützen auf figürliche Trägerelemente mit hohem Sockel. Unter den Schmalseiten des Kanzelkastens befindet sich jeweils ein Balken zwischen der Bogenplatte und den Kapitellen.

**Maße**

Grundriß an der Basis: 178 x 196 cm

**Material****Brüstungen:**

Opferung Isaaks: weißer Marmor

Heimsuchung/Verkündigung: grauer Marmor

Abendmahl und Enthüllung des Verrats: weißer Marmor

einrahmende, seitliche Leisten: ockergelb gefleckter Stein und inkrustierter Marmor

Säulen: schwarzer, rot gefleckter Stein, mit Ausnahme der Säule zum Nebenschiff und nah der Treppe aus rotem, schwarz geflecktem Stein

Lesepultadler: Bronze

Kapitelle: weißer Marmor

Säulenträger:

Löwe mit Mensch: grauer Marmor

Löwe mit Widder: weißer, grau gestreifter Marmor

Kentauer: weißer Marmor

Ochse: grauer, weiß gestreifter Marmor

Sockel: Sandstein

**Zustand**

Die reliefierten Platten weisen keine Schäden auf. Nur eine Einkerbung auf der oberen Rahmenleiste des Abendmahls zwischen den Namen von Johannes und Petrus ist zu sehen. Bei den Kapitellen sind einige herausragende Partien - Nase und Bart der Figuren sowie Blätterspitzen - abgenutzt oder abgebrochen. Die Säulenträger sind durch die wiederholten Berührungen der Besucher stark abgenutzt und haben viel an Reliefschärfe verloren. Vom Widderkopf ist ein großes Stück abgebrochen. Die Nase des darüber liegenden Löwen hat ebenfalls eine Partie verloren.

**Standort- und Funktionsveränderungen**

Es ist überliefert, daß die Kanzel im Jahre 1584 von

Francesco Ferruzzi aus Florenz restauriert wurde (vgl. LEONCINI 1869 S. 86). Die Art der Restaurierungsmaßnahmen wird in dieser Quelle nicht beschrieben, die Beschaffenheit der Kanzel läßt jedoch annehmen, daß es sich dabei um eine neue Zusammensetzung der heute vorhandenen Kanzelteile gehandelt haben muß. Aus diesem Eingriff müßten auch der Lesepultadler, die polychromen Einrahmungen der Brüstungsreliefs sowie das untere Gesims am Kanzelkörper stammen, sie unterscheiden sich von den anderen Teilen der Kanzel wegen ihres Materials, der Gesimsfries wegen der Flachheit des Reliefs im Vergleich mit dem Rankenfries darüber.

**Motive und Inschriften****Opferung Isaaks**

(1 Mo 22,1-14)

Auf der zum Nebenschiff gewandten Längsseite der Kanzel ist die Opferung Isaaks dargestellt. Im Mittelpunkt der Szene steht Abraham. In seiner Rechten hält er ein großes Messer, die Linke hat er auf das Haupt Isaaks gelegt, der auf einem Pult auf einer Erhöhung kniet. An den Füßen dieses Hügels stehen zwei Männer, die zu Abraham hochschauen. Der rechte, von dem nur der Kopf zu sehen ist, ist an Abraham angelehnt. Im Vordergrund steht ein Esel mit Sattel. Ein über einem Gewächs schwebender Engel legt seine Hand auf Abrahams Schulter. Auf der oberen Rahmenleiste liest man über den jeweiligen Figuren:

ANG(ELUS) ABR(AHAM) ISAAHC

**Heimsuchung**

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

**Verkündigung**

(Lk 1,265-38; PrJak 11,1-3; PsMt 9,1-2; NaMa 9,1-5)

An der zur Innenfassade gewandten Schmalseite des Kanzelkastens befinden sich Heimsuchung und Verkündigung. Der Heimsuchung wohnt auch Zacharias bei. Er trägt lange, nach hinten zurückgelegte Haare mit Mittelscheitel und hält einen langen Stock in der Hand. Seine eindeutige Kennzeichnung liefert sein Name, ZAK(A)RIA, welcher über der Figur eingemeißelt ist. Auch über allen anderen Figuren stehen ihre jeweiligen Namen: HELISAB(ETH), MARIA, GABRIEL, MARIA.

**Abendmahl und Enthüllung des Verrats des Judas**

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

In der Abendmahldarstellung auf der Längsseite der Kanzel zum Hauptschiff stehen hinter einem gedeck-

ten Tisch, auf dem Schüsseln, Messer, Brote und Fische zu erkennen sind, die Apostel in zwei Reihen. Johannes lehnt sich am linken Tischende an die Brust Christi. Dieser sitzt - mit Kreuznimbus - auf einem hohen Thron mit Bögen, legt seine Linke auf die Schulter des Johannes und reicht mit der Rechten Judas ein Brot. Unter dem Sitz Christi erscheint der Kopf eines Ochsen mit ausgestreckter Zunge. Judas kniet, eine Hand erhebend, zu den Füßen Christi und scheint sich unter dem Tisch zu befinden, da die Tischdecke durch seinen Kopf zurückgeschoben wird. Unter dem Tisch kriecht zu Judas ein großer Drachen mit verknotetem Schwanz hin. Mit Ausnahme desjenigen von Judas sind auf der oberen Rahmenleiste die Namen der dargestellten Figuren einkulpiert:

*XR(ISTU)S IOH(ANNE)S PETR(U)S ANDREA(S)  
PHILIPP(US) BARTOLOM(EU)S TATD(EU)S  
THO(MAS) MATH(EU)S SIMO(N) IACOB(US)*

Während die Kapitelle zum Nebenschiff korinthisch sind, zeigen diejenigen zum Hauptschiff menschliche Köpfe, groß an den Ecken, klein an der Stelle der Abakusblumen. Beim figürlichen linken Kapitell zur Fassade sind die großen Köpfe bartlos und die kleinen mit Bart; beim anderen figürlichen Kapitell ist es umgekehrt, und die großen bärtigen Köpfe weisen weit geöffnete Münder und Augen auf

Die Säulenträger sind alle unterschiedlich gestaltet. Zum Nebenschiff stellen sie einen Zentaurer mit einem Frauenkopf in den Händen und einen Ochsen mit ausgestreckter Zunge dar. Zum Hauptschiff bestehen beide aus einem Löwen, einmal über einem auf dem Rücken liegenden Menschen mit Lockenkopf und einem Baumzweig in der Hand, einmal über einem Widder mit großen Hörnern.

Der Lesepult über der Abendmahlplatte ist in Form eines Adlers mit offenen Flügeln und dicken Schenkeln geschaffen worden.

### **Zuschreibung und Datierung**

August Schmarsow, der die ehemalige Pisaner Domkanzel (Kat.-Nr.5) nicht kannte, datierte die Kanzel in Volterra in die Mitte des 13. Jahrhunderts (vgl. SCHMARSOW 1890 S. 223). Die spätere Kritik ordnete sie hingegen - auch wenn mit unterschiedlichen Vorschlägen hinsichtlich des Namens des Bildhauers - in die toskanische Produktion des ausgehenden 12. Jahrhunderts ein (vgl. BIEHL 1926 S. 63, THIEME-BECKER IV S. 272 und CARLI 1978 S. 38-39, die eine Verbindung der Volterranner Skulpturen mit Bonamicus, einem im Elsa-Tal tätigen Meister, sehen; SALMI 1928-29 S. 86, der die Kanzel Biduinus zuschreiben und ins Ende des 12. oder zum Anfang des 13. Jahrhunderts datieren möchte; CALZECCHI 1940 S. 105-106, NICCO FASOLA 1946 S. 93 und HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 188, die große Ähnlichkei-

ten zu den Reliefplatten in der Domkrypta von Pistoia - Kat.-Nr. 26 - unterstreichen; SANPAOLESI 1957 S. 266, 231, 327-329 und SANPAOLESI 1975 S. 277-278, der drei Hände am Werke sieht: a) Trägerlöwen und Kapitelle wahrscheinlich von Guilielmus selbst; b) Heimsuchung und Verkündigung von einem Mitarbeiter des Guilielmus an der alten Pisaner Domkanzel; c) Abendmahl und Isaaksopfer von einem dritten Bildhauer; DECKER 1958 S. 306, mit einer Datierung in den Anfang des 13. Jahrhunderts; TOESCA 1965 S. 839 Anm. 45 mit einer Zuschreibung an Biduinus).

Die Beobachtung Piero Sanpaolesis, an den Skulpturen der Kanzel seien verschiedene Bildhauer beteiligt, kann bestätigt werden, allerdings kann man keine Händescheidung mit den Grenzen der einzelnen Reliefplatten oder Trägerelemente durchführen, da unterschiedliche stilistische Merkmale auf einer einzigen Platte festgestellt werden können und alle Skulpturen sich in einem Netz von stilistischen Verbindungen befinden.

Die Köpfe der Figuren bei Heimsuchung und Verkündigung unterscheiden sich von allen anderen, weil sie keine gebohrten Iridenlöcher aufweisen. Die Frauenköpfe sind außerdem in die Höhe gestreckt und besitzen einen kräftigen Kiefer mit hoch eingesetztem Mund. Einige Charakteristika in der Gewandung dieser Figuren lassen sich aber auf dem Relief mit dem Isaaksopfer wiederfinden, wo hingegen die Iriden gebohrt wurden. Gemeint sind die Untergewänder aus vertikalen Falten mit dreieckigem Saumverlauf. Zwischen zwei von ihnen erscheint immer ein Streifen glatten Gewands. Sie selbst sind in drei feinere Fältchen untergliedert.

Die Figur Abrahams bei der Opferung Isaaks ist mit anderen Teilen der Kanzel verbunden. Diese Figur ist durch ein fleischiges, leicht abstehendes Ohr mit Betonung einer inneren Ohrrippe gekennzeichnet. Eine gleiche Behandlung des Ohrs findet man auch beim Christus des Abendmahls und beim Trägerzentaurer. Im Gestaltungsprinzip gleich, jedoch kleiner in den Dimensionen, sind die Ohren der Kapitellköpfe, des Judas und des Petrus beim Abendmahl sowie des Engels beim Isaaksopfer. Der Zentaur gleicht ferner dem Ochsen unter einer anderen Säule in der Gestaltung der Hufe, die eine sehr spitze Form und eine gebohrte Spalte aufweisen. Die kauernenden Beine beider Wesen ergeben einen leicht spitzen Winkel. Der Ochse führt wegen seiner zu einem Nasenloch herausgestreckten Zunge zum Relief des Abendmahls zurück, wo der Ochse unter dem Thron Christi das gleiche tut. Schließlich sind Bart und Haar des Kentaurer in einzelne runde Locken gelegt, genauso wie das Haar des Mannes unter dem Löwen. Dieses Tier und dasjenige über dem Widder zeigen sich in den Mähnen mit großen Strähnen und großen Bohrerfurchen, in den dicken, ebenfalls stark gebohrten Augenbrauen, in den zweiteiligen Haarsträh-

nen an den Vorderbeinen und in den knöchigen Taten sehr ähnlich.

Man kann also davon ausgehen, daß bei der Kanzel verschiedene Hände am Werke waren, jedoch sehr kooperativ zusammenarbeiteten. Sie kannten die Kanzel von Guilielmus (Kat.-Nr. 5) in Pisa sehr gut. Die oben beschriebene Ohrenform ist auch bei den menschlichen Figuren der dortigen Lesepulträger zu sehen. Der Engel bei der Opferung Isaaks steht in der gesamten Physiognomie dem Engel auf einem der Lesepulträger von Guilielmus sehr nah. Beide Engel teilen die niedrige Stirn, die nur sehr leicht gewellten, feinsträhnigen Haare, die Augen dicht unter den Brauen, den an den Winkeln leicht nach unten gezogenen Mund. Aus dieser Anlehnung hat sich in Volterra eine Bildsprache gebildet, die einen sehr kräftigen Figurenaufbau bevorzugt.

Auch ikonographisch erkennt man den Ausgangspunkt für dieses Werk in der ehemaligen Pisaner Domkanzel, jedoch mit eigenständigen Veränderungen: Die Frauen der Heimsuchung halten sich Hand in Hand, umarmen sich aber auch gleichzeitig; beim Abendmahl ist der Judas zugeordnete Dämon in der Form eines Drachen vergrößert worden.

Die Wahl des Isaaksopfers zeichnet die ikonogra-

phische Autonomie der Kanzel in Volterra aus, da dieses Motiv bei keiner anderen toskanischen Skulptur der Nachfolge von Guilielmus zu finden ist.

Die Werkstatt, die in Volterra arbeitete, kann den sechziger bis siebziger Jahren des 12. Jahrhunderts zugeordnet werden, da die Erinnerung an Guilielmus sehr präsent, während Biduinus noch nicht bekannt gewesen zu sein scheint.

#### **Bibliographie**

LEONCINI 1869 S. 86; SCHMARSOW 1890 S. 223-225; BIEHL 1910 S. 13-14; KINGSLEY PORTER 1923 S. 160 Anm. 2, 200-202 276; BIEHL 1926 S. 63; BODMER 1928 S. 10-12; SALMI 1928-29 S. 86; SALMI ARCHITETTURA S. 61; CRICHTON/CRICHTON 1938 S. 29; CALZECCHI 1940 S. 105-106; NICCO FASOLA 1946 S. 93-97; CRICHTON 1954 S. 103-104; SANPAOLESI 1957 S. 327-332; DECKER 1958 S. 306; TOESCA 1965 S. 838, 839 Anm. 45; SANPAOLESI 1975 S. 277-278; SHEPPARD 1976 S. 188; CARLI 1978 S. 38-39; SETTIS 1979 S. 192-193; CHIELLINI NARI 1989 S. 102; HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 187-188; BARACCHINI/FILIERI 1992 LEONIS S. 126; BARACCHINI/FILIERI 1992 PULPITI S. 123.