

Vorwort

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

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

Dank

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

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

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

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

Die Verfasserin

Hamburg, im November 1998

I. Einleitung

Die unübersehbare Präsenz von skulptierten Fassadendekorationen und Kanzeln des 12. Jahrhunderts in der nordwestlichen Toskana hat in der Vergangenheit oft die Aufmerksamkeit von lokalen Historiographen und Kunstinteressierten geweckt. Sie publizierten jene Werke in örtlichen Zeitschriften oder durch kleine monographische Veröffentlichungen¹.

Auch die italienische Kunstwissenschaft hat sich von ihren Anfängen² bis in die heutige Zeit³ der toskanischen Skulptur der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts gewidmet. Dabei konzentrierte sie sich darauf - und diese Tendenz ist auch bei der traditionsreichen deutschen Forschung zu diesem Bereich festzustellen⁴ -, durch jene plastischen Zeugnisse eine Entwicklungslinie aufzuzeigen, deren Parameter aus formalen und stilistischen Maßstäben bestanden.

Die vorliegende Arbeit möchte diese bereits vorhandene Forschungsgrundlage kritisch beleuchten und auf der Basis der daraus erzielten Ergebnisse einen Schritt in die Richtung einer Einbettung der Kunstwerke in Teile der jeweiligen historischen Realität wagen. Den Schwerpunkt der Untersuchung bildet dabei die Suche nach den Spuren, welche die friedliche und bewaffnete Wallfahrt als einer der prägenden Faktoren der Zeit auf den Skulpturen in Form von motivischen Eigentümlichkeiten hinterlassen haben könnte. Im Einverständnis mit der historischen Forschung⁵ wird die *peregrinatio* im weitesten Sinne gefaßt und als übergeordneter Begriff für die mit herkömmlichen Termini bezeichneten Phänomene von Wallfahrt, Kreuzzügen und Heiligem Krieg verstanden.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prolog

Die ehemalige Pisaner Domkanzel⁶ befindet sich heute - geteilt in zwei Ambonen - im Dom zu Cagliari. Als Kunstwerk ist sie lange nicht beachtet worden. Auch nach ihrer kunsthistorischen Wiederentdeckung in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts⁷ blieb sie in der Forschung zunächst von ihren toskanischen Wurzeln abgeschnitten⁸. Während man sich in Cagliari nicht fragte, welche Geschichte die Ambonen hatten, so vermißte man in Pisa nicht die Vorgängerkanzel zu derjenigen von Giovanni Pisano. Man begnügte sich damit, daß überhaupt eine Kanzel im Dom war und daß ihre Entstehung durch eine Inschrift auf der Südflanke des Doms genau dokumentiert war⁹. Auch suchte man nicht nach dem Grund, weshalb die Kanzel in dieser Inschrift als neu bezeichnet wurde. Es war dabei nicht berücksichtigt worden, daß der Dom zum ersten Mal schon 1118 geweiht worden war¹⁰ und sicherlich - auch wenn nicht architektonisch vollendet - seitdem seine liturgischen Funktionen erfüllte. Daß die Kathedrale von diesem Zeitpunkt bis zur Fertigstellung der Kanzel von Giovanni Pisano im Jahre 1311 keine Kanzel hatte, erscheint unwahrscheinlich.

Schließlich auf den Spuren der Kanzel¹¹, betrachtete man zwei Inschriften als zusammengehörig, welche den Weg zur endgültigen Identifizierung dieses Werkes weisen sollten. Die erste ist unvollständig und nur in Form einer literarischen Überlieferung aus dem 17. Jahrhundert vorhanden. Sie soll sich vor ihrer Teilung auf der Kanzel befunden haben:

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

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

Die zweite Inschrift befand sich ursprünglich auf der Fassade des Pisaner Doms¹³:

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

Zusammengenommen ergaben die Inschriften, daß das Werk des Guilielmus vom Jahre 1162 mit der Kanzel des Maria geweihten Doms zu Pisa zu identifizieren war¹⁵.

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

⁶ Vgl. Kat.-Nr. 5.

⁷ Vgl. SPANO 1856 AMBONI *passim*; SPANO 1856 GUIDA *passim*; DE LAURIERE 1893 *passim*.

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

⁹ Vgl. Kat.-Nr. 5: Standort- und Funktionsveränderungen.

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

¹¹ Vgl. SCANO 1905 *passim*.

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

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

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

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

1. Guilielmus, *prestantior arte modernis*

a. Herkunft und Auswirkung

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

Man hat behauptet, Guilielmus sei ein Pisaner¹⁶, jedenfalls ein Toskaner¹⁷, gewesen, der durch den Kontakt mit außertoskanischen Bildhauern in seiner Region seine persönliche Sprache entwickelt habe¹⁸. Die gegenteilige These lautete, daß die Erneuerung der toskanischen Skulptur, so wie sie Guilielmus durchgeführt habe, nur möglich gewesen sei, wenn Guilielmus von außerhalb der Toskana nach Pisa gekommen wäre¹⁹, vielleicht aus der Lombardei²⁰. Es ist auch angenommen worden, Guilielmus könnte aus den östlichen Pyrenäen stammen²¹.

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

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

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

Man hat zuerst unterschiedliche Anregungen als Basis für den Stil des Guilielmus definieren wollen: eine Verpflichtung gegenüber der Antike²² und einen byzantinischen Hauch in der Ikonographie sowie in der Gestaltung der Hintergründe²³, welche aber auch als eine Reaktion auf arabische Kunst zu verstehen seien²⁴. Über dieses Repertoire an Anregungsmöglichkeiten hinaus, die Guilielmus für die Bewältigung punktueller Gestaltungsprobleme parat gehabt haben soll, hat die Forschung akribisch nach Kunstwerken gesucht, die Guilielmus grundlegend und in ihrer Gesamtheit beeinflusst haben könnten.

Neben den vereinzelt geäußerten Hypothesen einer Anlehnung an norditalienische²⁵ oder deutsche Kunst²⁶ sowie einer Übernahme der Formsprache der Fassade des Pisaner Doms²⁷ hat man die Kanzel des Guilielmus oft in Verbindung mit der Skulptur der Provence gesehen, hauptsächlich mit derjenigen der Abtei von Saint-Gilles-du-Gard und von Saint-Trophime in Arles²⁸. Abgesehen von den Fragen, die mit der schwierigen Datierung beider Skulpturenkomplexe zusammenhängen und hier nicht be-

¹⁶ Vgl. BIEHL 1910 S. 9 Anm. 4.

¹⁷ Vgl. BIEHL 1926 S. 109-110 Anm. 61.

¹⁸ Vgl. SALMI 1926 S. 133-134.

¹⁹ Vgl. ZECH 1935 S. 47.

²⁰ Vgl. TOESCA 1927 S. 809.

²¹ Vgl. DE FRANCOVICH 1952 S. 275, 291 Anm. 588.

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

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

²⁴ Vgl. BARACCHINI U. A. 1982 S. 298.

²⁵ Vgl. BIEHL 1910 S. 11-12.

²⁶ Vgl. ZECH 1935 S. 119.

²⁷ Vgl. HEYDASCH-LEHMANN 1991 S. 121.

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

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

antwortet werden können²⁹, ist festzustellen, daß die Bildsprachen, die man für eng verwandt gehalten hat, doch unterschiedliche Wesenszüge in sich tragen. Die herangezogene Skulptur der Provence zeichnet sich - wenn es erlaubt werden kann, sie als stilistisches Ensemble zu betrachten, ohne die verschiedenen Nuancierungen zu differenzieren - durch eine plastische und zugleich zeichnerische und kalligraphische Auseinandersetzung mit dem Stein aus. Die Portale der Abteikirche von Saint-Gilles und von Saint-Trophime in Arles sowie der Kreuzgang in der letztgenannten Kirche zeigen Skulpturen unterschiedlicher Dimensionen. Bei allen sind die Gewänder in deutlich und einzeln ausgearbeitete Falten gelegt, welche die Körper verdecken, deren korrekte Proportionierung und anatomische Gliederung aber durchscheinen lassen. Das gleiche Gestaltungsprinzip zeigen die Gesichter, auf denen die einzelnen Elemente minutiös und sehr naturgetreu durch die präzise Abgrenzung der Ober- und Unterlider, der feinen, jedoch plastischen Mundlippen sowie der einzelnen Haar- und Bartsträhnen wahrnehmbar sind. Es ist insbesondere der wesentlich unsicherere Körperbau der Figuren, der die ehemalige Pisaner Domkanzel von Arles und Saint-Gilles entfernt. Guilielmus erreicht einen hohen Grad an Plastizität, nicht immer aber bleiben die Proportionen und die Posen anatomisch korrekt. Kalligraphisches ist bei ihm auch vorhanden, äußert sich aber nicht durchgehend, sondern wird oft einem gesamtplastischen Ausdruck geopfert.

Sicherlich hat die französische Plastik - und diejenige in der Provence noch mehr angesichts der geographischen Nähe zu Pisa³⁰ - Guilielmus nicht gleichgültig gelassen. Hinzu kamen die Anregungen, die aus der antiken Kunst - in Pisa durch die römische Vergangenheit stark präsent - ausgingen, die byzantinischen und arabischen Formen, die durch den Handel nach Pisa kamen, der Austausch mit Künstlern aus dem Norden und aus dem Süden, all diese Elemente können eine Rolle in der Ausformung des Stils von Guilielmus gespielt haben. Da sie aber zusammen in eine neue Bildsprache synthetisiert worden sind, ist es nicht möglich, die Kunst des Guilielmus auf eine einzige bestimmte Stilquelle zurückzuführen.

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

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

Zur ersten Nachfolgeneration gehören Gruamons, Adeodatus und Enrigus, die im Jahre 1166 die Fassade von Sant'Andrea in Pistoia³¹ vollendeten. Nach einem größeren Intervall war dann 1180 Buidinus in Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo³² nachgewiesen. Er schloß sich der Kunst von Guilielmus an, erreichte jedoch größere Autonomie. Er verinnerlichte den neuen Stil und verband ihn mit persönlichen Elementen und externen Anstößen, um in seiner Zeit die wichtigste Persönlichkeit in der Bildhauerei zu werden³³.

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

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

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

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

³² Vgl. Kat.-Nr. 29.

³³ Vgl. Abschnitt IV. 2. c.

Auch Bonannus, der um 1180 mit einem ganz anderen Material, der Bronze, arbeitete, ließ sich für einige ikonographische Lösungen der Tür im südlichen Querhaus des Pisaner Doms von Guilielmus inspirieren³⁴.

Zwischen diese Künstler, die ihre Werke signierten, gliedern sich diejenigen, die anonym blieben. So die Urheber der Skulpturen von Altopascio³⁵ und der Bildhauer der Skulpturen von San Michele in Gropoli³⁶, um nur die größeren Werkkomplexe zu erwähnen.

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

Dieser Künstler war eng mit Pisa verbunden. Solange diese Stadt im Mittelpunkt des historischen Geschehens stand, blieb Guilielmus der Maßstab für die jüngeren Bildhauer. Mit der Wende des 12. Jahrhunderts gewann jedoch Lucca an Bedeutung. Die Skulptur wurde dort am Anfang des folgenden Jahrhunderts von einer neuen Generation von Künstlern bestimmt³⁷. Guilielmus verlor damit seine Wirkungskraft.

Ein Anzeichen des künstlerischen Aufkommens der Stadt Lucca mag der Meister des Moseszyklus am Brunnen von San Frediano³⁸ gewesen sein, der sich trotz der Zusammenarbeit mit Biduinus nicht Guilielmus verpflichtet fühlte.

b. Das Arbeitsfeld

Neben den bereits erwähnten Inschriften³⁹ erscheint der Name von Guilielmus im Jahr 1165 auch in einem Vertrag zwischen ihm sowie dem Meister Riccius, von dem keine weiteren dokumentarischen Erwähnungen noch signierte Werke bekannt sind, und der *opera* des Pisaner Doms⁴⁰.

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

Sehr wahrscheinlich betraf dieser Vertrag Arbeiten an der Domfassade. Zu jenem Zeitpunkt war die Arbeit an der Kanzel bereits beendet worden. Wenn die *opera* zwei Meister anstellte, so geschah dies eher im Zusammenhang mit der Fassade, die noch nicht vollendet war⁴¹.

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

Die genaue Definition der von Guilielmus geschaffenen Fassadenskulpturen des Doms bedarf erst einmal der Absonderung dieser vom Werk seiner Vorgänger und Nachfolger, da die Fassade in einem langen Prozeß entstanden ist, an dem verschiedene Künstlergenerationen teilgenommen haben⁴². Darüber hinaus arbeiteten auch Riccius und seine Gehilfen laut Vertrag mit Guilielmus zusammen⁴³.

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

³⁵ Vgl. Kat.-Nr. 1.

³⁶ Vgl. Kat.-Nr. 7, 8.

³⁷ Vgl. Abschnitt II. 4. b.

³⁸ Vgl. Kat.-Nr. 14.

³⁹ Vgl. den Prolog dieses Kapitels.

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

⁴¹ Vgl. auch Kat.-Nr. 21: Zuschreibung und Datierung.

⁴² Vgl. Kat.-Nr. 21: Zuschreibung und Datierung.

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

Schließlich müssen die wiederholten Restaurierungsmaßnahmen mit der Ersetzung vieler Stücke berücksichtigt werden⁴⁴.

All das abgezogen bleiben wahrscheinlich die Rankensäulen des Hauptportals⁴⁵ und wenige Kapitelle aus den Loggien übrig, die Guilielmus und seine Gehilfen geschaffen haben könnten. Eins dieser Kapitelle trägt menschliche Köpfe an den Ecken⁴⁶. Ihre Physiognomie mit gerunzelter Stirn und tiefliegenden Augen ähnelt derjenigen der bärtigen Gestalten auf der Kanzel, z. B. der des Joseph der Geburtsszene⁴⁷.

Der Tierfries zwischen erstem und zweitem Fassadengeschoß, welcher sich in seiner Ursprünglichkeit bewahrt haben soll⁴⁸, könnte wegen der erzählerischen Reihenfolge des Reliefs ebenfalls zu den Werken unseres Meisters gehören. Die Motive des Tierfrieses sowie die Form der Tiere und ihre Gestaltung rufen jedoch die Art von Biduinus in Erinnerung, von dem auch der Engel aus der Giebelspitze der Domfassade⁴⁹ stammen könnte und der ähnliche Tierreliefs am Campanile⁵⁰ und in Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo⁵¹ hinterlassen hat.

Auch die Kanzel zeigt keinen einheitlichen Ausführungsmodus. In der Einheit der strukturellen, motivischen und stilistischen Ausrichtung aller Reliefs, welche sich in der Beschaffenheit der Kanzelbrüstung aus rechteckigen Feldern mit jeweils mehreren Figuren im Hochrelief, in den ähnlichen klassischen Gewändern der meisten Figuren sowie in der Detailliertheit und Symbolhaftigkeit der Darstellungen⁵² zeigt, wird die Kanzel durch verschiedene Handschriften charakterisiert. In der Ausführung eines gemeinsamen Plans haben unterschiedliche Hände auch ihre persönliche Note hinterlassen. Das Feld mit Geburt und Waschung zeigt allein zwei Bildhauer am Werk, denn Maria und das Kind unterscheiden sich durch die wenig tiefen Falten im Stoff, an einigen Stellen nur eingeritzt, und durch ihre nur angedeuteten Gesichtszüge von den anderen Gestalten, deren Gewänder hingegen durch tiefe Furchen charakterisiert und deren Gesichter - insbesondere beim Joseph - detaillierter ausgeformt sind. Im Relief mit den Magiern vor Herodes unterscheidet sich der mittlere König von den anderen plastisch ausgearbeiteten Figuren durch seine geringe Loslösung vom Hintergrund⁵³.

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

Die Platten mit Verklärung/Apostel und Taufe/Darbringung im Tempel sind als eine stilistische Einheit innerhalb der Kanzel zu betrachten. Sie sind durch eine besondere Proportionierung der Figuren gekennzeichnet, bei der Köpfe, Hände und Unterarme groß ausfallen. Außerdem nehmen manche Figuren Posen ein, bei denen das Gesäß durch eine leichte Beugung des Oberkörpers betont wird, oder die unnatürlich und wie verknotet erscheinen. Die Falten der Gewänder gehen wie dicke Fäden um die Figuren herum. Die Eigenständigkeit dieser Handschrift läßt diese Platten als das Ergebnis der Arbeit eines ausgebildeten Meisters ansehen. Dieser könnte Riccius gewesen sein⁵⁴.

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

⁴⁴ Vgl. Kat.-Nr. 18: Standort- und Funktionsveränderungen.

⁴⁵ Vgl. Kat.-Nr. 21 b, c.

⁴⁶ Vgl. Kat.-Nr. 18 c.

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

⁴⁸ Vgl. Kat.-Nr. 21 d.

⁴⁹ Vgl. Kat.-Nr. 18 d.

⁵⁰ Vgl. Kat.-Nr. 23.

⁵¹ Vgl. Kat.-Nr. 29 e.

⁵² Vgl. Abschnitt II. 3. c.

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

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

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

Giorgio Vasari erwähnt im Zusammenhang mit dem Campanile des Pisaner Doms einen Guglielmo, der mit Bonannus den Glockenturm gegründet haben soll und in dem er einen Deutschen vermutet⁵⁵. Diese These hat in der älteren Forschung Nachklang gefunden⁵⁶. Bis jetzt ist jedoch nie die Quelle entdeckt worden, auf die sich Vasari gestützt haben könnte.

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

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

Egal ob ursprünglich Pisaner oder von außerhalb nach Pisa gekommen, war die ikonographische und stilistische Innovation, die Guilielmus entfaltete, so bedeutend, daß dieser Künstler sich zurecht in der verlorenen Kanzelinschrift als *prestantior arte modernis*, in der Kunst ausgezeichneter als die Modernen, nennen konnte⁵⁷.

c. Die Auftraggeber

Im Arbeitsvertrag von 1165⁵⁸ erscheint die *opera* des Pisaner Doms als der Vertragspartner von Guilielmus und Riccius. Diese Institution ist mit Sicherheit auch als Auftraggeber für die Kanzel anzusehen, denn sie verwaltete, wie es für ein solches Gremium üblich war und ist, die finanziellen Mittel, die erst für den Bau und die Ausstattung, dann für die Instandhaltung eines Sakralbaus zur Verfügung

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁸ Vgl. Abschnitt II. 1. b.

standen⁵⁹. Die Gelder stammten in großem Maße aus Schenkungen, nicht zuletzt auch aus Sardinien, das im politischen und wirtschaftlichen Einflußbereich Pisas stand. Diese Insel bekam dann, kurz vor dem Abzug der Pisaner, die ehemalige Domkanzlei der toskanischen Stadt geschenkt, als ob es sich dabei um eine Danksagung für die jahrhundertelange Unterstützung handeln würde⁶⁰.

Die Zahl der *operarii* sowie ihr Status variieren. Im 12. Jahrhundert zählte die Pisaner *opera* einen bis vier *operarii*⁶¹. In den Jahren 1105 und 1111 hatte Busketus, der erste Architekt des Pisaner Doms⁶², das Amt eines *operarius* inne⁶³. Es war nicht außergewöhnlich, daß auch Laien und Fachleute in der *opera* tätig waren. Im 12. Jahrhundert wurden in Pisa die laikalen *operarii* von den Konsuln der Kommune gewählt⁶⁴, sie hatten bis 1180 jedoch gleichzeitig die Pflicht, Laienbrüder zu sein⁶⁵.

Aus den Jahren, in denen die Kanzlei entstand, sind keine Dokumente mit Namen von *operarii* überliefert. Die letzte Erwähnung vor dieser Zeit ist diejenige aus dem Jahr 1145, in dem ein Iohannes *operarius* war. Da im Jahre 1161 ein Benedictus *vice Iohannis* überliefert ist, könnte es möglich sein, daß derselbe Iohannis auch in diesem Jahr noch oder wieder *operarius* gewesen ist⁶⁶. Über ihn ist allerdings nichts bekannt.

Den Arbeitsvertrag mit Guilielmus und Riccius schlossen im Jahre 1165 vier *operarii*: Grassus Torcellus, Bellus und zwei andere, deren Namen auf dem Dokument nicht mehr leserlich sind⁶⁷.

2. Die Struktur der Kanzlei

a. Ein Rekonstruktionsversuch

Seit ihrer Entstehung hat die Kanzlei von Guilielmus einen Abbau in Pisa, eine Überfahrt über das Tyrrhenische Meer, eine erste Zusammenstellung, einen erneuten Abbau und einen weiteren Aufbau in Cagliari hinter sich gebracht⁶⁸.

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

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

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

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

⁶² Vgl. Kat.-Nr. 21: Zuschreibung und Datierung.

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

⁶⁴ Vgl. PECCHIAI 1906 OPERA S. 17; MACCARI 1960 S. 287; NUTI 1970 S. 16.

⁶⁵ Vgl. PECCHIAI 1906 OPERA S. 22. Zu den laikalen Fabrikpflögern vgl. auch SCHÖLLNER 1989 S. 200-201.

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

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

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

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

Es fehlen auch zeitgenössische Beispiele von ähnlichen Anlagen: Die Objekte aus der Nachfolge des Guilielmus⁶⁹ sind leider nur in fragmentarischem Zustand überliefert und ermöglichen somit keine zwingende Schlußfolgerung in bezug auf die ehemalige Domkanzel von Pisa⁷⁰. Führt man Vergleiche mit späteren Kanzeln durch, wie derjenigen von San Bartolomeo in Pantano in Pistoia, so wird man ebenfalls mit Problemen von nicht mehr ursprünglichen Anlagen⁷¹ sowie mit der Frage konfrontiert, ob es für die hier vorzunehmende Rekonstruktion sinnvoll ist, ein Werk zum Vergleich heranzuziehen, das fast ein Jahrhundert später als die Pisaner Domkanzel entstanden ist. Sicherlich kann man die noch spätere Kanzel in San Giovanni Fuorcivitas ebenfalls in Pistoia und sogar auch die Kanzeln der Pisani als Zeugnisse einer toskanischen Kanzeltradition betrachten, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit auch auf Guilielmus zurückbesann. Alle diese Werke können gewiß Anregungen bieten, zwingende Beweise sind sie aber nicht.

Vom heutigen Zustand der Ambonen ausgehend, dürfte die Kanzel aus acht Platten, zwei Lesepultträgern mit Lesepultplatte, vier Säulen mit Kapitellen aus vegetabilen Elementen in ionischer Form angeordnet und zwei Kapitellen mit großen, von oben herunterhängenden, gerippten Blättern⁷² sowie vier Trägerlöwen bestanden haben.

Die vier Säulen mit den ionischen Kapitellen könnten sich in einer symmetrischen Anordnung unter den Ecken des Kanzelkastens befunden haben, während beide Säulen mit den Blattkapitellen jeweils zwischen zwei der anderen in der Mitte einer Längsseite der Kanzel gestanden hätten. Diese hätte sich freistehend an der besagten Stelle und mit einem rechteckigen Grundriß befunden⁷³. Die Trägerlöwen hätten dann an den Ecken unter den Säulen mit ionischen Kapitellen gestanden.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Für die weitere Anordnung der Reliefs kommen zwei Prinzipien in Frage: ein chronologisches Prinzip, bei dem die Darstellungen nach der Reihenfolge der wiedergegebenen Ereignisse im Leben Christi aneinandergereiht waren, und ein Anordnungsprinzip, bei dem die Festtage der jeweiligen dar-gestellten Geschehnisse berücksichtigt werden. Wahrscheinlich ist aber eher eine Mischung aus beiden Prinzipien wahrgenommen worden. Das läßt sich anhand der Platte mit Taufe und Darbringung im Tempel konstatieren, bei der die Taufe mit dem erwachsenen Christus der Darstellung des Christus-kindes im Tempel vorausgeht. Während diese Anordnung dem chronologischen Prinzip widerspricht, ist sie korrekt, wenn sie nach dem Kirchenjahr erfolgt, da die Taufe am 6. Januar, die Darstellung im Tempel am 2. Februar gefeiert wurde⁷⁴. Dieses Anordnungsprinzip kann aber nicht für die ganze Kan-zel gelten, da auch Darstellungen vorhanden sind, wie die Magier vor Herodes und ihre Rückkehr, die im kirchlichen Kalender nicht vorkommen und für die nur das chronologische Prinzip in Frage kommt.

Die Relieffolge, die sich aus der Kombination beider erwähnten Prinzipien ergibt, ist⁷⁵:

Verkündigung/Heimsuchung

Geburt/Waschung

Magier vor Herodes

Kindermord

Magieranbetung

Magierrückkehr

Taufe

Darstellung im Tempel

Verklärung Christi

Apostel bei der Verklärung

Abendmahl

Gefangennahme

Frauen am leeren Grab

Grabwächter

Himmelfahrt Christi

Apostel bei der Himmelfahrt

⁷⁴ Vgl. REAU II,2 S. 239, 263, 296.

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

Für diesen Rekonstruktionsversuch wird vorausgesetzt, daß die ehemalige Pisaner Domkanzel aus den Platten bestand, die heute die Ambonen in Cagliari ausmachen. Verluste des Bestandes können mit keiner unanfechtbaren Sicherheit ausgeschlossen werden. Trotzdem kann die These einer verlorenen Kreuzigungsplatte⁷⁶ nicht unterstützt werden, solange keine unabstreitbaren Beweise ans Licht kommen. Es soll nicht vergessen werden, daß ein Triumphkreuz, heute im Museo dell'Opera del Duomo in Pisa, den Dom im 12. Jahrhundert schmückte⁷⁷ und auch als ikonographische Ergänzung der Kanzel gedient haben könnte.

b. Der ursprüngliche Standort

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

Der Dom ist eine fünfschiffige Basilika mit dreischiffigem Querhaus. Der Chor ist nur um drei Stufen erhöht und in der Vierung befindet sich eine Fußbodendekoration, welche durch Mosaiken ein Motiv von miteinander verknoteten Kreisen bildet. Das Vierungsquadrat unterscheidet sich vom übrigen Fußboden, da dieser aus großen Steinquadern besteht und neueren Datums ist. Der durch das Mosaik dekorierte Fußbodenteil scheint hingegen einer Art Vorplatz der Chorschrankenanlage zu entsprechen, die man für die Zeit vor dem Dombrand 1595 annehmen kann. Die Rekonstruktion der Chorschranken basiert auf einer Beschreibung des Doms vor dem Dombrand in einem anonymen Manuskript aus der Biblioteca Nazionale in Florenz⁷⁸, die auch von Giovanni Targioni Tozzetti zitiert wird⁷⁹. Dort ist die Rede davon, daß die Chorschranken in ihrer Erstreckung bis in den Kuppelraum reichten. Diese Aussage kann durch eine Zeichnung aus dem Jahr 1595 (noch vor dem Dombrand) präzisiert werden⁸⁰. Dort sind die Chorschranken so eingetragen, daß sie im Westen dort enden, wo der Mosaikfußboden heute noch anfängt. Auf dieser Zeichnung ist interessanterweise auch der Standort der Kanzel von Giovanni Pisano vor dem Dombrand gekennzeichnet. Sie war an der rechten Ecke der Chorschranken plaziert und am ersten Pfeiler des südlichen Querschiffs angelehnt.

Da keine großen Bauveränderungen des Chorbereichs dokumentiert sind, könnte man davon ausgehen, daß auch zu der Zeit, als die Kanzel von Guilielmus im Dom stand, die Chorschranken diese Position hatten, wie auf der erwähnten Zeichnung vermerkt worden ist. Vielleicht gehörten zu diesen Schranken, die heute als Ensemble nicht mehr existieren, auch die reliefierten Platten, die im Museo dell'Opera del Duomo ausgestellt werden⁸¹.

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

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

⁷⁸ Vgl. Manuskript 17, classe 25.

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

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

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

Es ist nicht auszuschließen, daß die Kanzel von Giovanni Pisano in ihrer ursprünglichen Lage, also in derjenigen, die die Zeichnung vor dem Brand zeigt, ihre Vorgängerin, die Kanzel des Guilielmus, nicht nur in der Funktion, sondern auch im Standort ersetzt hatte⁸². Demnach müßte man sich die ehemalige Pisaner Domkanzel an der südwestlichen Ecke der einstigen Chorschranken im Vierungsquadrat vorstellen.

c. Die Funktion

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

Das *praeconium* wurde nach der Schrift auf einer Pergamentrolle gesungen. Solche Rollen, die den Namen *Exultet* nach dem ersten Wort des Textes trugen, bestanden aus aneinandergenähten Blättern und enthielten Passagen aus dem Alten und dem Neuen Testament sowie Texte, die einen direkten Bezug auf die Zeremonie hatten. Der Diakon rezitierte das *praeconium* und ließ die Rolle von der Kanzel herunter, während die Anwesenden an einigen Textstellen mitsangen⁸³.

Drei *Exultet*-Rollen aus dem Dom zu Pisa sind erhalten geblieben⁸⁴. Eine von ihnen ist sehr wahrscheinlich in der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden, die anderen zwei jedoch spätestens am Anfang des 12. Jahrhunderts und befanden sich seitdem in Pisa⁸⁵. Auch wenn eine dieser beiden Rollen aus der Region von Benevento importiert worden war, wo die Tradition der *Exultet*-Rollen ihr Zentrum hatte⁸⁶, befanden sich beide Handschriften bereits in Pisa, als Guilielmus seine Kanzel schuf.

Neben dem Text sind diese Rollen mit Illustrationen versehen, die Bezug auf die Schrift nehmen. Da die Rollen von Anfang an für Lesungen auf der Kanzel geschaffen worden waren, sind die Maleereien - in bezug auf den Text - "auf den Kopf gestellt". Dies ermöglichte damals ihre optimale Nutzung: Während der Diakon den Text vorlas, wurde das ausgerollte Pergament von der Kanzel heruntergelassen und zeigte den Zuhörenden und Zuschauenden die Illustrationen⁸⁷. Die Anwesenden erlebten somit eine vierdimensionale Lesung: Sie hörten die Worte des Diakons; diese wurden durch die

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Darstellungen auf der Exultet-Rolle illustriert; gleichzeitig schaute das Publikum auf die Kanzel, die ebenfalls ein reiches Repertoire an biblischen Episoden in skulptierter Form zeigte⁸⁸; durch die dort angebrachten Inschriften⁸⁹ wurde man schließlich auf das sprachliche Element der Zeremonie zurück-erinnert. Diese "Vierdimensionalität" hatte sicherlich mehr eine symbolische als eine pragmatische Bedeutung, denn nur die Gottesdienstanwesenden, die nah der Kanzel standen, konnten alle geschilderten Momente der Osterliturgie im Detail wahrnehmen. Die symbolische Kraft dieser Zelebration verbarg sich aber sicherlich in der Absicht, das Wort der Heiligen Schrift mit allen vorhandenen Mitteln zu verkünden und auch die Kunst in ihren verschiedenen Gattungen zu diesem Zweck zu verwenden.

Max Seidel hat im Hinblick auf die Funktion der ehemaligen Pisaner Domkanzel die These aufgestellt, sie könne auch als eine Art Reliquiar benutzt worden sein⁹⁰.

Der Pisaner Dom besaß Reliquien der sardischen Heiligen Ephysius und Potitus. Diese sind in Pisa seit 1126 dokumentiert⁹¹. Im 14. Jahrhundert wurden die Gebeine beider sardischen Heiligen in einem Silberreliquiar - heute verlorengegangen - mit der Form des Pisaner Campanile aufbewahrt⁹². Seidel vermutet, daß die Reliquien der heiligen Ephysius und Potitus im 12. Jahrhundert auf der Kanzel ausgestellt worden seien, ein Ritus, der bereits für die Reliquien des heiligen Raynierus, des Stadtpatrons, üblich war⁹³.

Sollte sich diese Hypothese bestätigen - Dokumente oder Hinweise anderer Art lassen immer noch auf sich warten -, würde die Polifunktionalität der Kanzel mit der bereits beschriebenen Kombination von Schrift, gesprochenem Wort, Malerei und Skulptur, eine lokale Note bekommen. Die Ausstellung der Reliquien würde eine Verbindung der Kanzel zur Pisaner Stadtgeschichte herstellen: einerseits zum Stadtpatron Raynierus, andererseits zu Sardinien durch die Reliquien der heiligen Ephysius und Potitus. Die städtische Legitimation würde durch Zeugnisse des pisanischen Einflusses im Mittelmeer begleitet, ein Zeichen des nach außen gerichteten Stadtstolzes und der politischen und wirtschaftlichen Interessen Pisas⁹⁴.

Die Größe und das aufwendige Programm der Kanzel sind zuletzt auch darauf zurückzuführen, daß die Kanzel für nichts geringeres als die Pisaner Kathedrale geschaffen wurde. Den Sitz des Erzbischofs sollte sie schmücken, eine Kathedrale, deren erster Architekt in einer Inschrift auf der Fassade Dädalus gleichgesetzt wird⁹⁵, deren Kosten für das edle Baumaterial Marmor - alle Säulen im Inneren sind Monolithen - unwichtig gewesen zu sein scheinen, deren Dimensionen sie in die Reihe der Monumentalbauten des frühen europäischen Mittelalters rücken.

3. Das Kanzelprogramm

a. Der christologische Zyklus

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

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

⁸⁸ Vgl. Abschnitt II. 3. a.

⁸⁹ Vgl. Abschnitt II. 3. b.

⁹⁰ Vgl. SEIDEL 1977 S. 369.

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

⁹² Vgl. SEIDEL 1977 S. 356-357.

⁹³ Vgl. SEIDEL 1977 S. 369.

⁹⁴ Zu den Herrschaftsansprüchen Pisas auf Sardinien vgl. Abschnitt II. 5. c.

⁹⁵ Vgl. Kataloganhang b.

wesend ist. Er stützt sich auf einen Stock und mit den Händen auf die Knie. Maria steht dem Erzengel gegenüber. Dieses kompositorische Schema wurde von Meister Enrigus am rechten Kapitell des Hauptportals von Sant'Andrea in Pistoia⁹⁶ übernommen. Auch bei der dortigen Verkündigung wohnt Joseph dem Ereignis bei. Eine solche Ikonographie wird in der mittelalterlichen Plastik sonst nie wieder erscheinen⁹⁷.

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

Die Kanzel im Dom zu Volterra⁹⁸, diejenige in Gropoli⁹⁹ und eine der Reliefplatten in der Krypta des Doms zu Pistoia¹⁰⁰ zeigen drei sehr ähnliche Heimsuchungsdarstellungen, bei denen neben den Figuren Mariens und Elisabeths auch diejenige von Zacharias erscheint. Die Inschrift mit den Namen der dargestellten Figuren in Volterra hinterläßt keinen Zweifel, daß es sich beim Bärtigen um Zacharias handelt. In Gropoli und Pistoia ist zwar keine Inschrift vorhanden, da aber die Figur durch die gleichen Merkmale - wie Stock, Bart, Kappe, knielanges Gewand und knöchelhohe Schuhe - charakterisiert ist, könnte sie ebenfalls Zacharias darstellen¹⁰¹.

Angesichts dieser Beispiele erscheint es nicht abwegig, die Figur des Zacharias als Ergänzung für die Szene der Heimsuchung auf der Kanzel von Guilielmus anzunehmen¹⁰².

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

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

Bonannus griff auf eine vergleichbare Kombination von Elementen für die Darstellung von Geburt und Waschung auf seiner bronzenen Tür in Pisa¹⁰³ zurück. Er versetzte diese Szenen in eine Grotte un-

⁹⁶ Vgl. Kat.-Nr. 27 c.

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

⁹⁸ Vgl. Kat.-Nr. 30.

⁹⁹ Vgl. Kat.-Nr. 7.

¹⁰⁰ Vgl. Kat.-Nr. 26 b.

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

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

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

¹⁰³ Vgl. die abschließende Erörterungen von Abschnitt II. 4. a.

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

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

Dieser Episode ist der Bethlehemitische Kindermord angeschlossen worden. Herodes sitzt hier am gleichen Standort wie in der vorausgegangenen Szene, hält weiterhin seinen Bart fest¹⁰⁴, aber in ruhigerer Pose. Er beobachtet die aufgeregte Gruppe vor ihm: Von einer Schar von Kindern umgeben, manche bereits geköpft, ragen ein Soldat mit Dolch und drei Frauen hervor; die erste von links kniet und greift in ihre Haare¹⁰⁵.

Die Geschichte der Magier wird mit der chronologisch folgenden Episode fortgesetzt, der Anbetung des Christuskindes auf dem Schoß Mariens. Joseph ist wieder in seiner begleitenden Rolle der Szene beigegeben und steht hinter Maria auf seinen Stock gestützt. Die Heiligen Drei Könige tragen ihre Gaben mit verhüllten Händen. Bei gleicher Pose, gleichem Gewand und gleicher Krone unterscheidet sich lediglich der erste von rechts von den anderen beiden dadurch, daß er bartlos ist¹⁰⁶. Die gleiche Individualisierung erfolgt auch bei den Magiern vor Herodes, wobei der Bartlose dort die mittlere Position einnimmt.

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

Diese ausführliche Magiergeschichte kann in Verbindung mit dem Türsturz von Sant'Andrea in Pistoia¹⁰⁷ gesehen werden, auf dem ebenfalls die Heiligen Drei Könige zu Pferde sowie die Darbringung der Gaben zu sehen sind. Innerhalb der Komposition lehnt sich der Türsturz stark an die Kanzel an. Die Reihenfolge der Figuren ist die gleiche, jedoch spiegelbildlich wiedergegeben. Auch auf dem Türsturz von Sant'Andrea ist einer der Könige bartlos. Ferner ist hier der erste König in der Reihe, der die Hand hebt, auf der Kanzel der zweite. Dieser Unterschied ist nicht inhaltlich zu deuten. Trotzdem handelt es sich in Pistoia um die Reise der Magier vor und in Cagliari nach der Anbetung. Ausschlaggebend für diese Differenzierung ist die Platzierung der Szene vor bzw. nach derjenigen der Darbringung der Gaben und die Inschrift, die auf der Kanzel die Magier als zurückkehrend bezeichnet¹⁰⁸.

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

Eine weitere Darstellung der Heiligen Drei Könige zu Pferde befindet sich fragmentarisch in der Sammlung Mazzarosa in Lucca¹⁰⁹. Auf einer der stark beschädigten Platten ist unter einem verzierten Flachbogen ein gekrönter Reiter zu sehen, der seine Rechte nach vorne erhebt und dabei einen Finger ausstreckt. Mit der anderen Hand hält er die Zügel. Auf der anderen Platte reitet - ebenfalls nach links - ein zweiter Magier. Sein Gewand läßt ein Bein zum Teil frei. Dieses Detail läßt eine motivische Anlehnung an die Kanzel von Guilielmus annehmen¹¹⁰.

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

¹⁰⁵ Zu dieser Geste vgl. BARASH 1976 S. 18, 32.

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

¹⁰⁷ Vgl. Kat.-Nr. 27 a.

¹⁰⁸ Zur Rolle der Inschriften vgl. Abschnitt II. 3. b.

¹⁰⁹ Vgl. Kat.-Nr. 13 a, b.

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

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

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

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

Darbringung im Tempel, Taufe und Verklärung halten sich in der Komposition an ikonographische Muster, die aus einer langen Tradition entstanden sind. Die Bildelemente sind durch diese festgelegt und werden so ohne Veränderungen übernommen¹¹¹. Bei diesen Reliefs handelt es sich um zwei Platten, die gleiche stilistische Merkmale zeigen und von derselben ausführenden Hand geschaffen wurden¹¹².

Beim Abendmahl, der ersten Darstellung aus der Passion, sitzt Christus am linken Ende des gedeckten Tisches, während die Apostel entlang zweier Reihen an seiner hinteren Längsseite stehen. Johannes lehnt sich an Christus, während Judas vor dem Tisch kniet und von Christus einen Bissen empfängt. Auf dem Rücken des Judas steht eine dämonische Gestalt. Sowohl eine Reliefplatte in der Domkrypta von Pistoia¹¹³ als auch die Domkanzel von Volterra¹¹⁴ weisen eine ähnliche Figurenanordnung auf, auch wenn die Komposition in Pistoia spiegelbildlich wiedergegeben ist: Die Apostel stehen in einer Doppelreihe hinter dem Tisch; Johannes lehnt sich an einem Tischende an die Brust Christi, während Judas von diesem den Bissen empfängt und als Verräter kenntlich gemacht wird. Auch auf dem Türsturz von San Giovanni Fuorcivitas in Pistoia¹¹⁵ begegnet man einer verwandten Ikonographie, nur daß diesmal Christus in der Mitte des Tisches sitzt und die Apostel in einer einzigen Reihe aufgestellt sind; Johannes und Judas behalten auch in San Giovanni die gleiche Pose wie in den anderen erwähnten Beispielen bei. Ihre Pose findet eine explizite Erwähnung im Evangelium des Johannes¹¹⁶, auf das sich also auch das Abendmahl der ehemaligen Pisaner Domkanzel bezieht. Der Dämon, den Guilielmus auf den Rücken des Judas gesetzt hat und der in Volterra übernommen, vergrößert und hinter Judas plaziert worden ist, stellt aber eine persönliche Zugabe dar, die weder auf eine schriftliche Quelle noch auf ein früheres ikonographisches Vorbild zurückgeführt werden kann. Jenes Figürchen gehört zu der Gruppe von kleinen Randerscheinungen, die ein Charakteristikum der Kanzel sind¹¹⁷. In diesem Fall übernimmt der kleine Dämon wohl eine erklärende Funktion in Bezug auf Judas. Er betont die verräterische Rolle dieses Apostels, welche bereits mit seiner Trennung von den anderen Jüngern

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

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

¹¹² Vgl. Kat.-Nr. 5 S.11.

¹¹³ Vgl. Kat.-Nr. 26 a.

¹¹⁴ Vgl. Kat.-Nr. 30.

¹¹⁵ Vgl. Kat.-Nr. 25 a.

¹¹⁶ Vgl. Joh 13,26.

¹¹⁷ Vgl. Abschnitt II. 3. c.

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

In der Gefangennahme treten zum ersten Mal Soldaten in Erscheinung¹¹⁸. Sie sind mit Kettenhemden, Schilden und Lanzen bewaffnet und umzingeln Christus. Judas umarmt ihn und ist im Begriff, ihn zu küssen. Nicht nur Soldaten, sondern auch mit Gewändern bekleidete Männer befinden sich in der großen Gruppe um beide Hauptfiguren. Im Hintergrund sind zwei an Stücken hängende Lampen zu sehen. Sie weisen auf die Tageszeit, die Nacht, hin, welche die Einfarbigkeit des Reliefs sonst nicht hervorbrächte. Links von der zentralen Gruppe mit Christus und Judas ist die Malchus-Episode dargestellt¹¹⁹, bei der Petrus im Begriff ist, dem Soldaten das Ohr abzuschlagen.

Auch auf der Reliefplatte in der Domkrypta in Pistoia¹²⁰ befindet sich unter dem Abendmahl die Darstellung der Gefangennahme Christi. Hier wird noch einmal die ikonographische Abhängigkeit des Pistoieser Bildhauers von Guilielmus deutlich. Ausdruck dafür sind die Lampen und die Soldaten mit Lanzen und Schilden, in Pistoia allerdings mit Spitzhelmen.

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

Für diese kleine, jedoch auffallende Gestalt können in einem solchen Zusammenhang keine direkten Vorbilder - weder in Schriftquellen¹²¹ noch in der Bildtradition - gefunden werden. Auch spätere Übernahmen des Motivs sind nicht bekannt. Eine einzige annähernde Darstellung kann als eventuelle Anregung des Kanzelreliefs angesehen werden¹²². Sie befindet sich auf dem Tympanon des Westportals von Sainte-Foy in Conques-en-Rouergue¹²³. Im Zusammenhang mit der Wiedergabe der Verdammten des Jüngsten Gerichts wird dort ein Reiter in Panzerhemd gezeigt, der von einem Dämon an einem Arm nach unten gezogen wird. Der Reiter ist im Begriff, von seinem Pferd zu stürzen und steht mit dem Kopf auf dem Boden. Ein zweiter Dämon, der auf dem Pferd steht, greift ihn mit einem Stock am Rücken an¹²⁴.

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

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

Zwei erratische Leseputräger in den Depots des Museo Nazionale San Matteo in Pisa¹²⁵, vielleicht der Kanzel von San Michele in Gropoli¹²⁶ zugehörig, zeigen die bekannte Komposition mit Engel,

¹¹⁸ Den nächsten wird man am leeren Grab des auferstandenen Christus begegnen.

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

¹²⁰ Vgl. Kat.-Nr. 26 a.

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

¹²² Dieser Hinweis ist Bettina Schmidt, M. A. (Dortmund) zu verdanken.

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

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

¹²⁵ Vgl. Kat.-Nr. 19.

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

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

Der Lesepulträger an der Kanzel von San Gennaro in Capannori¹²⁷ zeigt in der Mitte und frontal zum Betrachter die beflügelte Gestalt eines jungen Mannes mit Schriftrolle, an den Seiten einen Ochsen und einen Löwen, beide beflügelt, auf den hinteren Pfoten und mit gebeugtem Kopf stehend sowie mit einem Buch zwischen den vorderen Pfoten. Auf einem erratischen Stück in Pescia¹²⁸ wurden Paulus, Titus und Timotheus mit einem Trägerlöwen als Basis und einem Adler als Lesepulplatte kombiniert. Ein Träger gleichen Motivs mit glatter Lesepulplatte befindet sich im Museum of Fine Arts in Boston¹²⁹. Zwei Lesepulträger mit Engel, Ochse und Löwe befinden sich schließlich in den Depots vom Museo Nazionale San Matteo in Pisa¹³⁰.

Die Proportionen, die Physiognomie der menschlichen Figuren und die Behandlung des Stoffes entsprechen bei diesen Plastiken Prinzipien, die Guilielmus fremd sind. In Capannori findet eine Ausbreitung der Formen statt, die kräftiger werden und gleichzeitig eine zeichnerische Klarheit erhalten¹³¹. In Pescia sind die Köpfe auf schmale Hälse gesetzt, jede Figur ist geräumig plaziert, die Gewänder sind sehr eng gefaltet. Das Bostoner Stück zeigt unregelmäßige Falten und Gesichter mit großen Augen und unruhiger Oberfläche. Beim ersten Depotstück von Pisa sind die Falten im Gewand weniger häufig und nicht sehr tief. Die Gesichtspartien wurden delikat ausgearbeitet. Bei der zweiten Plastik in Pisa befreien sich die Formen nicht vom Steinblock. Die Struktur eines Rechtecks liegt somit dem Körper des Engels und des Ochsen sowie dem Kopf des Löwen zugrunde. Alle drei Gestalten wirken durch ihre Flachheit wie auf den Steinblock aufgeklebt.

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

b. Die Inschriften

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

In den meisten Fällen haben die Inschriften eine beschreibende Funktion. Die Kürze der Leisten ermöglicht jedoch nicht immer, auf das gesamte Relieffeld Stellung zu nehmen¹³². Im Fall der Heiligen

¹²⁶ Vgl. Kat.-Nr. 7.

¹²⁷ Vgl. Kat.-Nr. 6.

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

¹²⁹ Vgl. CAHN 1970 S. 72.

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

¹³¹ Vgl. Kat.-Nr. 6: Zuschreibung und Datierung.

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

Drei Könige auf der Heimreise übernimmt die Inschrift eine spezifizierende Rolle, denn sie macht deutlich, daß es sich bei der Darstellung um die Rückkehr der Magier und nicht etwa um ihre Hinreise handelt¹³³.

In anderen Fällen geben die Inschriften zusätzliche Informationen, welche die skulptierte Darstellung nicht enthält. Auf dem Relieffeld des in den Himmel auffahrenden Christus besagt die Inschrift, daß er gleichzeitig die Pforten der Hölle zerbricht¹³⁴, was jedoch keine konkrete Wiedergabe im Relief erfahren hat. Durch den aus dem Bibeltext entnommenen Zusatz der sich auf das Gesicht niederwerfenden Jünger¹³⁵ ergänzt die Inschrift des Reliefs der Apostel bei der Verklärung Christi die skulptierte Darstellung¹³⁶. Auf dieser ist jenes Ereignis nur durch den mittleren knienden Apostel angedeutet worden.

In bezug auf die Taufe und die Frauen am leeren Grab werden durch die Inschriften biblische Dogmen geäußert. Bei der Taufe wird das Eintreten des Neuen Gesetzes verkündet¹³⁷, beim zweiten Relief wird durch ein Zitat des Engels die Auferstehung Christi bestätigt¹³⁸.

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

[STER]NVNTRV STVLTI SERVANTES CLAVSTRA SEPVLCHRI,

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

Das Element, das diese Inschrift von allen anderen unterscheidet, ist die Tatsache, daß neben der sachlichen Beschreibung der Darstellung ein qualitativer Ausdruck, *stulti*, töricht, bezüglich der Soldaten in Anspruch genommen wird. Dieser kann auf keine schriftliche Quelle zurückgeführt werden. Der Evangelist Matthäus, der als einziger die Grabwächter erwähnt, spricht zunächst von einer Wache, die vor das versiegelte Grab gesetzt wird¹³⁹. Im Zusammenhang mit der Erscheinung des Engels, der den das Grab besuchenden Frauen die Auferstehung Christi mitteilt, berichtet der biblische Text in seinem weiteren Verlauf über das Entsetzen und die Angst der Wächter gegenüber dem blitzartigen Aussehen des Boten Gottes¹⁴⁰. Von einer qualitativen Konnotation der Wache ist nicht die Rede.

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

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

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

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

¹³⁵ Vgl. Mt 17,6.

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

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

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

¹³⁹ Vgl. Mt 27,66.

¹⁴⁰ Vgl. Mt 28,3-4.

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

c. Details, Symbolik und besondere Akzente

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

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

Die Throne scheinen der beliebteste Ort für die Hinzufügung solcher Details gewesen zu sein, denn von fünf vorhandenen Sitzen sind vier mit kleinen Figürchen versehen. In der chronologischen Reihenfolge der Reliefs vorgehend, tritt der erste Sitz bei der Geburt auf; Joseph sitzt darauf. Die zum Beschauer gerichtete Schemelseite besteht aus zwei jeweils von einem nackten Mann und einer nackten Frau besetzten Bogen. Darüber liegt eine weitere nackte Gestalt, an deren Füßen ein Gewächs zu erkennen ist. Die naheliegendste Deutung dieser drei Figuren ist wohl die von den meisten Autoren vorgeschlagene Identifizierung als Adam und Eva - unten - sowie Jona unter der Rizinuslaube - oben¹⁴¹.

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

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

Auf dem Schemel des Herodes beim Besuch der Magier befindet sich bei Guilielmus eine Gestalt mit Buch unter einem Bogen, während darüber ein Engel zu sehen ist. Beides sind sehr wahrscheinlich Hinweise auf den Evangelisten Matthäus, in dessen Evangelium die Episode des Besuchs erzählt wird¹⁴². In der Szene des Kindermordes hat der Sitz des Herodes eine ähnliche Struktur; die Bögen sind aber durch einen Harfenspieler besetzt.

Beim Abendmahl sind auf dem Sitz Christi zwei Tiere (vielleicht ein Hund, der einem anderen Tier nachläuft) dargestellt. Als einziger Schemel ohne Figürchen bleibt derjenige Mariens in der Szene der Magieranbetung¹⁴³.

Diese Liebe zu den kleinen, für den Betrachter erst beim zweiten aufmerksamen Blick wahrnehmbaren Details äußert sich auch am Weihrauchgefäß, das vom Engel am leeren Grab geschwungen wird. Sowohl die obere als auch die untere Halbkugel dieses Gerätes sind mit kleinen Arkaden besetzt, unter denen Büsten erscheinen. Das Motiv der unter Arkaden gestellten Figuren hier und am Sitz des Joseph, die karyatidenähnlichen Gestalten, die den Sargdeckel Christi leicht hochheben, die kleine Personifizierung eines Flußgottes bei der Taufe¹⁴⁴ sowie die Figuren in den Bogenzwickeln der Darbringung im Tempel sind Ausdruck eines stark rezeptiven Verhaltens gegenüber antiken Formen. Die vie-

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

¹⁴² Vgl. Mt 2,1-3.

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

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

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

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

Es wurde bereits geäußert, daß diese "Einzelheiten am Rande" doch sehr symbolträchtig wirken¹⁴⁵. Sie scheinen konzentrierte Inhalte zu tragen, die oft aber, vielleicht gerade wegen ihrer Kompaktheit, nicht genau zu entziffern sind. Dieser Vorzug symbolischer Bildelemente ist dort zugespitzt, charakterisiert darüber hinaus aber die gesamte Bildsprache und Ikonographie der Kanzel.

Ein Gestaltungselement, das die allgemeine Symbolträchtigkeit der Darstellungen unterstreicht, ist das Verhältnis zwischen den Figuren und ihrem Hintergrund. Ob flach und einfarbig, schwarzweiß inkrustiert oder reliefiert bildet der Hintergrund immer eine Vorlage, auf der sich die Figuren in zeichnerischer Weise erheben, so wie ein illuminierter Buchstabe aus dem Text ins Auge springt. Diese Wirkung ergibt sich unabhängig davon, ob die Figuren vom Hintergrund mehr oder weniger plastisch herausgearbeitet worden und von ihm losgelöst sind. Wesentlich dafür ist hingegen, daß zwischen den Figuren große Flächenräume freigelassen worden sind¹⁴⁶. Es findet außerdem keine Vermittlung durch landschaftliche oder architektonische Elemente zwischen den Figuren und ihrem Hintergrund statt. Denn auch dort, wo solche Elemente auftreten, sind sie - genauso wie die Figuren - eigenständige Zeichen: Die Bäume an den Seiten Christi in der Verklärung und an der linken Seite der Taufe oder die Arkaden bei der Darstellung im Tempel sind sowohl vom Hintergrund als auch von den Figuren in gleichem Maße distanziert. Statt zu einer Vermittlung beizutragen, erhalten sie einen eigenständigen Wert¹⁴⁷.

Zur Steigerung der Symbolik tragen ferner Gesten und besondere Attribute bei. Dazu zählen die verhüllten Hände der Magier bei der Anbetung und diejenigen von Joseph, Maria und Simeon in der Darbringung im Tempel¹⁴⁸, die Mandorlen der Himmelfahrt und der Verklärung¹⁴⁹ sowie die Nimbusse, für die eine recht sparsame und somit eine um so symbolträchtigere Anwendung zu verzeichnen ist, da sie nur vom Christuskind in den Szenen der Waschung, Magieranbetung, Darbringung und von Maria bei der Himmelfahrt getragen werden¹⁵⁰.

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

Die Heiligen Drei Könige gehören aufgrund ihrer dreifachen Thematisierung zu diesen wichtigeren Figuren der Kanzel. Die Anbetung, die auf der Kanzel des Guilielmus chronologisch gesehen die mittlere Szene des Magierzyklus ist, bedeutet in der Theologie der römischen Kirche die Anerkennung der Menschwerdung Gottes durch Heiden¹⁵¹. Sie ist somit eine zusätzliche Bestätigung der Verkündigung an Maria durch den Erzengel Gabriel und der Geburt Christi¹⁵². Auf der Kanzel wird dieses Ereignis, das den Höhepunkt der Magiergeschichte darstellt, von einem Vor- und einem Nachspiel be-

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

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

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

¹⁴⁸ Zu den verhüllten Händen als Unterwürfigkeitsgestus vgl. LCI II Sp. 215.

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

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

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

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

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

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

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

Auch die Grabwächter erhalten große Aufmerksamkeit. Ihre Kombination mit dem Dämon am leeren Grab ergibt eine phantasievolle und außergewöhnliche Komposition. Ein eindeutiges Signal für die damaligen Rezipienten ging sicherlich auch von den zeitgenössischen Rüstungen der Soldaten aus - wegen der großen Dimensionen der Figuren unübersehbar. Die Kanzel zeigte das Leben Christi und somit aus der Zeit herausgelöste Ereignisse. Durch die Soldaten am leeren Grab erkannte man aber ein aktualisierendes Element des Ganzen und fühlte sich sicherlich von den Skulpturen direkt angesprochen. Über die damalige Zeitnähe der Rüstungen dürften keine Zweifel bestehen, denn sie waren - wie viele andere Beispiele aus der Skulptur des 12. Jahrhunderts bezeugen - auf der ganzen italienischen Halbinsel in jener Form verbreitet¹⁵³.

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

4. Die Kanzel im Kontext des Domareals

a. Der Dom

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

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

Eine bittere Enttäuschung der Bewunderer dieser aufwendigen und prächtigen Fassadengestaltung bewirkt die Erkenntnis, daß deren heutige Bestandteile zum überwiegenden Teil nicht mehr original sind. Der inkrustierte und skulpturale Bestand der Fassade hat unter Ereignissen wie dem Dombrand von 1595 gelitten, die seine Ursprünglichkeit stark beeinträchtigt haben. Die darauffolgenden Restaurierungen haben dann das getan, was noch fehlte, um die Fassade in ein Skulpturenensemble zu verwandeln, in dem die Originale seltene Ausnahmen darstellen¹⁵⁴.

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

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

Die wenigen ursprünglichen Skulpturen, die sich noch auf der Fassade befinden¹⁵⁵, und diejenigen, die museal aufbewahrt werden¹⁵⁶ und an ihrem früheren Standort durch Kopien ersetzt worden sind, zeigen, daß bereits im 12. Jahrhundert unterschiedliche Werkstätten an der Fassade gearbeitet haben. Die Fassadengestaltung wurde durch ihre Tätigkeit nicht beendet. Sie zog sich bis in das 14. Jahrhundert hinein und sah unterschiedliche Bildhauergenerationen sich für das große Projekt engagieren¹⁵⁷.

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

Die erste Werkstatt, der die Fassadengestaltung anvertraut wurde, war diejenige des Rainaldus. Er signierte sein Werk mit einer inkrustierten Tafel rechts über dem Hauptportal¹⁵⁸. Auf einer weiteren Platte, unmittelbar unter der Signaturinschrift, scheint dieser Meister, den gemeinsamen Nenner seiner Zeugnisse programmatisch festgehalten zu haben. Über und unter der Darstellung zweier Einhörner, die symmetrisch an den Seiten einer menschlichen Gestalt mit einem Kreuz angeordnet sind, liest man den zweiundzwanzigsten Vers des zweiundzwanzigsten Psalms: *DE ORE LEONIS LIBERA ME DOMINE / ET A CORNIBUS UNICORNIUM HUMILITATEM MEAM*¹⁵⁹. Den Löwen, den man auf der Platte vermißt, findet man unterhalb dieser in Form einer vollplastischen Skulptur auf der rechten Hauptportalsäule¹⁶⁰.

Die Vorliebe der Werkstatt von Rainaldus für Ungeheuer und Monster kommt auch in einer dritten inkrustierten Platte zum Ausdruck, auf der ein Drache und eine Bestie mit großen, gefletschten Zähnen zu sehen sind sowie auf der Drachenarchivolte des linken Nebenportals¹⁶¹. Bestien und Ungeheuer werden als Mittel benutzt, um die fragile und bedrohte Stellung des Menschen zu zeigen. Auf der linken Archivolte kämpfen - nunmehr Rücken an Rücken zurückgewichen - zwei einsame Menschen mit winzigen Lanzen gegen zehn große Drachen. Auf der Platte mit den Einhörnern verdeutlicht die Gestalt mit dem Kreuz, daß der einzige Ausweg aus dem Bösen der Glaube ist.

Aus dieser ersten skulpturalen Ausstattungsphase des Doms stammen auch einige Kapitelle der südlichen Empore¹⁶². Von den fast ausschließlich vegetabilen Kapitellen im Dominneren unterscheiden sich diese Stücke durch ihre figürliche Gestaltung¹⁶³.

Ein besonders interessantes Beispiel ist dasjenige, das vier affenartige Wesen zeigt, die an den Kapitellecken kauern, in Ranken verstrickt sind und die Köpfe herausstrecken¹⁶⁴. Ihre Gesichter sind aufgedunsen oder außergewöhnlich faltenreich, etwa in der Art der Schnauze eines Mastiffs. Die Stirn ist bei allen äußerst tief. Die Ohren sind groß, dick und stehen weit ab. Die Schneidezähne sind lang und sichtbar. Alle diese Merkmale und dazu das Gebücktsein der Wesen mit den zwischen den Schultern tiefgesunkenen Köpfen sowie ihre langgestreckten, in Krallen endenden Beine vermitteln den Eindruck einer dämonischen Verformung. Die teuflischen Kräfte, die die Bestien zu verkörpern scheinen,

¹⁵⁵ Vgl. Kat.-Nr. 21.

¹⁵⁶ Vgl. Kat.-Nr. 18.

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

¹⁵⁸ Vgl. Kataloganghang h.

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

¹⁶⁰ Vgl. Kat.-Nr. 18 a.

¹⁶¹ Vgl. Kat.-Nr. 21 a.

¹⁶² Vgl. Kat.-Nr. 22.

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

¹⁶⁴ Vgl. Kat.-Nr. 22 e.

erfahren eine - wenn auch sanfte - Bändigung durch das Halsband, das drei der Wesen tragen. Die Ranken, welche man im allgemeinen der Wildnis zuordnen und als Symbol der Sünde und des Heidentums verstehen kann¹⁶⁵, sind auf dem Pisaner Kapitell sehr schematisiert und geometrisch angeordnet. Sie sind jedoch fest miteinander verstrickt, so daß ihre Loslösung unmöglich erscheint. Die Wesen sind in diesem unaufknotbaren Netz mit eingebunden, ohne Ausweg. Sie werden von innen durch ihre eigenen dämonischen Kräfte gequält, die ihre Gesichter verzerren und ihre Körper noch mehr bücken, und bedrohen gleichzeitig ihr Umfeld.

Dieses Emporenkapitell reiht sich in eine Serie von Stücken ähnlichen Motivs ein. Auf einem Kapitell der Abtei von Sant'Antimo erkennt man eine übereinstimmende Komposition mit gebückten Wesen an den Ecken, einer Blume auf den Frontseiten des Kapitells sowie deutlich verlaufende Ranken, die in ihrem Geflecht auch die affenähnlichen Gestalten einbeziehen. Die Kapitelle des Westportals in Toulouse zeigen unterschiedliche Variationen von in Ranken verstrickten fratzen- und affenähnlichen Wesen. Eins von diesen Stücken steht wegen der schlanken Glieder, der hochgezogenen Schulter sowie der abstehenden Ohren der dargestellten Bestien dem pisanischen Kapitell am nächsten. In Loarre sind sowohl am Schloß als auch in San Pedro Kapitelle zu sehen, deren Gestalten sich zwar nicht in einem Geflecht aus vegetabilen Elementen befinden, jedoch in einer Pose hocken, bei der - wie in Pisa - Arme und Beine parallel nebeneinander stehen und die Hände sich zwischen den Füßen auf den Boden stützen¹⁶⁶.

Es ist kein Zufall, daß die erwähnten Kapitellbeispiele in Orten zu finden sind, die in der Nähe von oder direkt an großen Handels- und Wallfahrtsstraßen des 12. Jahrhunderts liegen: Sant'Antimo wurde von der *via francigena* bedient, welche westlich von der Abtei verlief¹⁶⁷; Toulouse lag an der *via tolosana*, Loarre war von dieser wenig entfernt. Von Pisa war der Anschluß an die *via francigena* über Land nach Lucca oder auch über Wasser nach Luni möglich. Durch eine nicht allzu lange Schifffahrt konnte man von Pisa auch die *via tolosana* in Arles erreichen¹⁶⁸.

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

Von Guilielmus und Riccius, die das Werk von Rainaldus an der Kathedrale in Pisa fortsetzten¹⁶⁹, sind aus der Domfassade wenige Zeugnisse erhalten geblieben. Diese, d. h. die Rankensäulen des Hauptportals¹⁷⁰ und vereinzelt Kapitelle¹⁷¹, zeigen eine vorsichtige Haltung gegenüber eindeutig interpretierbaren Motiven. Die Rankensäulen sind ausschließlich vegetabil. Die Kapitelle zeigen bärtige Menschenköpfe.

Mit dem Tierfries¹⁷², an dem mit Wahrscheinlichkeit Biduinus beteiligt war, kam auf die Domfassade eine zusammenhängende Dekoration mit beträchtlichen Dimensionen. Abgesehen von der linearen Struktur des Frieses und dem alternierenden Rhythmus von pflanzlichen Elementen und Tieren kann man jedoch eine inhaltliche Zusammengehörigkeit der Darstellungen nicht weiter begründen. In der Vielfalt der reliefierten Tierarten, in der Wahl einiger exotischer Exemplare wie der Giraffe und

¹⁶⁵ Vgl. SCHADE 1962 S. 42-43.

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

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

¹⁶⁸ Vgl. SCHAUBE 1906 S. 561.

¹⁶⁹ Vgl. Kat.-Nr. 21: Zuschreibung und Datierung.

¹⁷⁰ Vgl. Kat.-Nr. 21 c, d.

¹⁷¹ Vgl. Kat.-Nr. 18 c.

¹⁷² Vgl. Kat.-Nr. 21 d.

des Gepards sowie in der Wiedergabe von bekannten Szenen aus dem ländlichen Leben mit Haustieren¹⁷³ - man beachte den Fuchs gegenüber Hahn und Henne sowie das säugendes Mutterschwein - spiegelt sich sicherlich die Herausforderung an die Phantasie des Künstlers, aus dem Grundthema "Tiere" möglichst viele Variationen zu schaffen.

Die Statue des Erzengels Michael¹⁷⁴, die sehr wahrscheinlich vom ausgebildeten Biduinus geschaffen wurde, ist unter den erhaltenen Fassadenskulpturen des 12. Jahrhunderts die einzige mit monumentalem Format. Durch das Motiv des Drachentäters könnte sie als ein Zurückgreifen auf die apotropäischen Themen des Rainaldus verstanden werden¹⁷⁵.

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

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

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

Bis zum Brand von 1595¹⁷⁶ besaß der Dom sechs Türen, die ebensoviele Portale schmückten. Einem Bericht des Zeitgenossen Raffaello Roncioni ist zu entnehmen, daß eine von diesen, und zwar die mittlere von den drei Türen der Fassade, im Jahre 1180 von einem Künstler Namens Bonannus in Bronze gegossen worden war¹⁷⁷. Die Existenz dieser Tür wird auch von einer literarisch überlieferten Inschrift bestätigt, die sich ursprünglich auf den besagten Türflügeln befunden haben soll: *JANUA PERFICITUR VARIO CONSTRUCTA DECORE / EX QUO VERGINEUM CHRISTUS DESCENDIT IN ALVUM ANNO MCLXXX EGO BONANNUS PIS. MEA ARTE / HANC PORTAM UNO ANNO PERFECI TEMPORE BENEDICTI OPERARII*¹⁷⁸.

Im Dombrand zerschmolz diese Tür. Von Bonannus sind aber zwei weitere Werke dieser Art erhalten geblieben. Eins befindet sich an der Westfassade des Doms von Monreale. Eine Inschrift sichert die Zuschreibung jener Türflügel an Bonannus und die Datierung ins Jahr 1186¹⁷⁹. Eine zweite Tür befindet sich am östlichen Eingang des südlichen Querhauses des Pisaner Doms. Diese Tür wurde vom Künstler nicht signiert. Die großen Übereinstimmungen im Stil und in der Komposition mit dem Exemplar in Monreale lassen mit Sicherheit annehmen, daß auch die Tür in Pisa Bonannus zuzu-

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

¹⁷⁴ Vgl. Kat.-Nr. 18 d.

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

¹⁷⁶ Vgl. Kat.-Nr. 18: Standort- und Funktionsveränderungen.

¹⁷⁷ Vgl. RONCIONI S. 110.

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

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

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

schreiben ist. Eine Datierung dieses Werks in die achtziger Jahre des 12. Jahrhunderts liegt aufgrund der Entstehungsdaten der beiden anderen Türen desselben Künstlers (1180 für die ehemalige Haupttür des Pisaner Doms und 1186 für die Tür in Monreale) nahe¹⁸⁰.

Beide noch bestehende Türen des Bonannus zeigen einen umfangreichen Zyklus mit Szenen aus dem Neuen und dem Alten Testament, Propheten, Tieren, Darstellungen Christi und der Muttergottes. Auch für die zerstörte Tür kann eine umfangreiche zyklische Gestaltung dieser Art angenommen werden¹⁸¹.

Mit seinen Türflügeln steht Bonannus in der Tradition der mittelalterlichen Bronzetüren. Als Pisaner Bürger fand er in seiner Heimatstadt diesbezüglich keine Vorbilder. Direkte Nachfolger schlossen sich ihm nicht an. Bonannus stellt somit einen Höhepunkt dar, der sich in Pisa ohne Vorspiel und Nachklang ereignete. Er fügte sich in die allgemeine, künstlerische Umbruchsituation, die zu seiner Zeit auf dem Domareal herrschte und durch das Aufkommen neuer Kunstimpulse gekennzeichnet war. Die Bildhauer, die am Erdgeschoß des Baptisteriums tätig waren, gehörten auch dazu¹⁸².

In seiner Neuerung, welche sich neben der Wahl der Bronze als Arbeitsmaterial auch in der Entwicklung einer eigenen Formsprache äußerte, zeigte sich Bonannus dessen bewußt, daß der einzige christologische Zyklus, der bis zur Schaffung seiner Tür im Dom vorhanden war, von der Kanzel verkörpert wurde. Er würdigte dieses Werk durch zwei Zitate. Auf den Flügeln der Querhaustür übernahm er das Kompositionsmuster der Kanzel für die Geburtsszene und die Darbringung im Tempel¹⁸³.

b. Das Baptisterium

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

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

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

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

¹⁸² Vgl. Abschnitt II. 4. b.

¹⁸³ Vgl. S.23, 24-25.

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

¹⁸⁴ Zu deutsch: Im Monat August des Jahres 1153 wurde diese Kirche gegründet.

worden war. Das Baptisterium war von seinem Architekten Deotisalvi, dessen Name ebenfalls durch eine Inschrift überliefert wird¹⁸⁵, als Zentralbau mit rundem Grundriß geplant worden, in dessen Inneren vier Pfeiler, jeweils alternierend mit zwei Säulen, einen geräumigen Umgang begrenzten. Als die Domkanzel fertiggestellt wurde, baute man gerade am Erdgeschoß der Taufkirche. Im Jahr 1164 waren alle acht Erdgeschoßsäulen im Inneren errichtet worden¹⁸⁶. Das Gebäude wurde nicht unter Deotisalvi vollendet, sondern erlebte verschiedene Bau- und Ausstattungsphasen, die sich bis ins 14. Jahrhundert erstreckten¹⁸⁷.

Der ältere Teil des skulpturalen Schmucks des Baptisteriums wurde im Erdgeschoß von Bildhauern ausgeführt, die einen stilistischen und kulturellen Bruch gegenüber Guilielmus und seinen Nachfolgern darstellen. Die Kapitelle und die Konsolen im Inneren können der "*taglia dei Guidi*" zugeordnet werden, einer Gruppe von Künstlern lombardischer Herkunft, dessen Tätigkeitszentrum in der nordwestlichen Toskana San Martino in Lucca war¹⁸⁸. Die äußere Dekoration des Erdgeschosses zeigt mit den vier Portalen das Werk von Künstlern, die starke Impulse aus dem byzantinischen Raum in ihre Skulpturen einbezogen¹⁸⁹.

Die Kanzel entstand zwei bis vier Jahrzehnte vor der Ankunft dieser neuen Ausrichtungen der Skulptur auf dem Domareal¹⁹⁰. Was Guilielmus dagegen vorfand, war die architektonische Konzeption

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

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

¹⁸⁶ Vgl. MARANGONE CHRONICON S. 33.

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

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

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

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

¹⁹⁰ Für die Datierung der Erdgeschoßplastik des Baptisteriums vgl. die beiden vorangegangenen Anmerkungen.

des Baptisteriums als eines Baus, der eine starke Anlehnung an die Rotunde der Grabeskirche in Jerusalem zeigte¹⁹¹.

Die Bauelemente des Baptisteriums, die man auch als sichere Bestandteile der Anastasis-Rotunde nach dem Wiederaufbau um 1048 und vor den Umbauarbeiten des 18. und 19. Jahrhunderts feststellt, sind der runde Grundriß, der Umgang und die darüber liegende Galerie (in Pisa ein- und in Jerusalem zweistöckig). Ferner entsprach sehr wahrscheinlich die innere Deckenform in Jerusalem - wie in Pisa heute noch - einem Kegelstumpf¹⁹².

Weitere Elemente weisen - unabhängig von der Anlehnung an die Anastasis-Rotunde - auf die ikonographische Ausrichtung der Architektur des Baptisteriums hin, welche eine ausgeprägte Symbolik beinhaltet. Der Verlauf der Portalachsen ergibt die Form eines Kreuzes, und jedes Portal zeigt in eine der vier Himmelsrichtungen. Vier ist auch die Zahl der Evangelien¹⁹³. Die zwölf Trägerelemente zur Begrenzung des Umgangs entsprechen der Anzahl der Apostel und der Propheten¹⁹⁴. Sie sind in vier Dreier-Gruppen, jeweils aus einem Pfeiler und zwei Säulen, unterteilbar und weisen auf die augustini-sche Kombination $3 \times 4 = 12$ als Symbol der Verbreitung der Dreifaltigkeit in die vier Himmelsrichtungen hin¹⁹⁵.

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

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

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

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

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

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

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

c. Der Campanile

Die dritte *fabrica*, die - chronologisch gesehen - auf dem Domareal entstand, ist der Campanile. Er wurde im Jahre 1174 gegründet¹⁹⁶, also zwölf Jahre nach der Fertigstellung der Domkanzel von Guilielmus.

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

In der Skulptur, die zwischen der Grundsteinlegung des Campanile 1174 und der Unterbrechung der Bauarbeiten infolge einer Bodensenkung im Jahre 1185¹⁹⁷ entstand, können Verweise auf die Domplastik wahrgenommen werden. Die Tierfriese¹⁹⁸, die sich am Campanile auf den Wandjochen links und rechts vom Portal befinden, zitieren den langen Tierzug auf der Domfassade¹⁹⁹. Sie zeigen in einer annähernd symmetrischen Anordnung jeweils drei Tiere, einen Bären, einen Drachen und einen Widder links sowie einen Stier, einen Drachen und einen Bären rechts. Der Eindruck der Fülle, den der Domfries vermittelt, wurde auf den Reliefs des Campanile durch verschiedene Mittel gedämpft. Der Hintergrund blieb glatt, so daß sich die reliefierten Tiere deutlich vom ihm unterscheiden konnten. Außerdem wurden zwischen ihnen geräumige Abstände freigelassen, und nur in einem Fall - zwischen dem beißenen Bären und dem gebissenen Drachen auf dem rechten Fries - wurde ein Körperkontakt geschaffen.

Auch auf einem Kapitellfragment aus dem Erdgeschoß des Turms²⁰⁰ stehen Tiere im Mittelpunkt der Darstellung. Es sind diesmal zwei Affen mit großen Ohren, die gebückt sitzen und weit geöffnete Augen, aufgedunsene Wangen sowie eine sehr niedrige Stirn haben. Durch einen Ring um die Taille und eine Kette werden sie von einem Basiliskenkopf gehalten. Auf der Kopie, die am Campanile das Originalkapitell ersetzt hat, beobachtet man bei jedem Wesen zusätzlich einen langen Schwanz, der seinen tierhaften Charakter hervorhebt. Außerdem halten die Affen einen Korb und führen eine Frucht zum Mund, um sie mit spitzen Zähnen zu beißen.

Für dieses Affenmotiv, auch wenn jedes Mal in einer anderen Kombination, lassen sich Beispiele in der zeitgenössischen Plastik feststellen. Es ist zuerst auf die Kapitelle des Portals von San Leonardo al Frigido²⁰¹ hinzuweisen. Auf dem linken tragen die gebückt sitzenden Gestalten ebenfalls einen Ring um die Taille. Auf dem rechten Kapitell führt sich das rechte Wesen auf der Frontseite eine Vorderpfote zum Mund. Der linke Affe wird von einem Drachen am Ohr gebissen. Auf beiden Kapitellen vereinigen sich an der Kante zur Portalmitte zwei Körper in einem einzigen Kopf. Auf einem durch eine Zeichnung überlieferten Pfeilerkapitell vom Kreuzgang des Zürcher Großmünsters sitzen vier Affen, die zum Teil am Hals mit Seilen festgebunden sind und runde Brote fressen²⁰². Ein Seil hält auch die schamlosen Wesen fest, die mit gespreizten Beinen an den Ecken eines Halbsäulenkapitells in Saint Gaudens hocken. Sie berühren ihre zur Schau gestellten Geschlechtsteile, eins führt eine seiner Pfoten zum geöffneten Mund.

Die Bandbreite der unterschiedlichen Varianten und der Motivkombinationen bei den erwähnten Beispielen zeigt mit Deutlichkeit die negative Konnotation, die diesen Wesen zukommt, sei es wegen der Nacktheit, des Gefesseltseins, der Thematisierung des Mundes als sinnliches Organ oder - im negativsten Fall - wegen der Zurschaustellung und Berührung der Genitalien²⁰³.

¹⁹⁶ Vgl. Kat.-Nr. 23: Zuschreibung und Datierung.

¹⁹⁷ Vgl. Kat.-Nr. 23: Zuschreibung und Datierung.

¹⁹⁸ Vgl. Kat.-Nr. 23.

¹⁹⁹ Vgl. Kat.-Nr. 21 d.

²⁰⁰ Vgl. Kat.-Nr. 4.

²⁰¹ Vgl. Kat.-Nr. 16 c, d.

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

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

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

Dieses Kapitell scheint eine Weiterentwicklung des Themas zu sein, das dem Affenkapitell in der südlichen Domempore²⁰⁴ bereits zugrunde lag. Dort wurden Affen als durch Sünde degenerierte Menschen gezeigt, deren wilder Charakterzug durch die Verstrickung in Ranken geäußert wurde. Auf dem Kapitell des Campanile sind die Ranken verschwunden. Die Affen sind angekettet, trotzdem sind ihre Lüste nicht gebändigt, da sie sich - wenn die Kopie originalgetreu ist - Früchte zum Mund führen.

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

5. Pisa und seine Nachbarn im Mittelmeer

a. Die Inschriften der Domfassade

Eine der ausgeprägtesten Eigenschaften des Doms zu Pisa ist die Anwesenheit von unzähligen Inschriften verschiedener Art, die sich auf den Außenmauern des Baus befinden. Dazu gehören auch die als Baumaterial wiederverwendeten Fragmente von römischen Inschriften²⁰⁵. Mit den Ausgrabungen für die Fundamente des Doms müssen diese Steinblöcke aus der römischen Vergangenheit der Stadt in großer Anzahl ans Licht getreten sein. Man setzte sie im Bau ein und ließ dabei die Buchstaben sichtbar bleiben, auch wenn der Wortlaut nicht mehr vollständig war. Die Steinblöcke wurden oft sogar "auf den Kopf" gestellt. Zum einen entriß man also diese Steine aus ihrem historischen Kontext, indem man auf die Vollständigkeit der Schriftzüge nicht mehr achtete; zum anderen zeigte man bewußt ihre Herkunft und ließ die Buchstaben als eine Art graphische Zierde aus der klassischen Zeit an den Außenmauern der Kathedrale erscheinen²⁰⁶.

Für die Domfassade schuf man mehrere Inschriften, die längere Texte in dichterischer Form enthielten. Zwei, die sich im ersten linken Wandjoch befinden, nehmen auf Ereignisse aus der Stadtgeschichte Bezug. Die größere²⁰⁷ ähnelt in ihrer Konzeption einer Chronik. Nach einigen einleitenden Versen, die die folgenden Ereignisse als zur Vergangenheit gehörig bezeichnen²⁰⁸, werden drei militärische Siege geschildert und jeweils einer Jahreszahl zugeordnet. Die kriegerischen Auseinandersetzungen, aus denen Pisa erfolgreich hervorging, fanden - ab der Inkarnation rechnend²⁰⁹ - 1006 gegen Messina, 1016 auf Sardinien, 1034 gegen das nordafrikanische Bona²¹⁰ statt. Neben der Texterfassung in elegischen Distichen trägt eine gezielte Wortwahl zur emphatischen Steigerung des Textes bei. Die Hervorhebung der positiven Eigenschaften und der Tugenden der Stadt Pisa steht im Mittelpunkt. Die allgemeine Lobpreisung der Stadt, wie sie in den einleitenden Versen zu lesen ist²¹¹, erfährt eine Bestätigung durch die Schilderung der drei gewonnenen Schlachten, die schon an sich als Beweis für die pisanischen Tugenden im militärischen Bereich gelten. In den Inschriftabschnitten über die einzelnen kriegerischen Ereignisse wird die Dramatik der Ereignisse durch Formulierungen gesteigert, welche

²⁰⁴ Vgl. Kat.-Nr. 22 e.

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

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

²⁰⁷ Vgl. Kataloganhang e.

²⁰⁸ Vgl. Kataloganhang e V. 10.

²⁰⁹ Vgl. die Leserhinweise.

²¹⁰ Heute heißt diese algerische Küstenstadt Bône.

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

die krasse Gegenüberstellung der Tugendhaftigkeit Pisas und der Tugendlosigkeit der Feinde zweckt²¹².

Diese Inschrift befindet sich auf der Kirchenfassade. Bereits diese Tatsache schafft einen Zusammenhang, auch wenn nur räumlicher Natur, zwischen der Kathedrale und den Geschehnissen, von denen im Gedicht die Rede ist. Die kleinere, in die obere rechte Ecke der größeren Steinplatte eingesezte zweite Inschrift²¹³ dient als sprachliches Bindeglied zwischen den siegreichen militärischen Ereignissen und dem Dom, auf dessen Mauern die Erzählung der ersteren stattfindet. Die Bürger Pisas, deren Tugenden in der langen Inschrift gedichtet werden, sind dieselben, die laut dem kürzeren Gedicht die Kathedrale auf eine gute und schöne Weise während der Amtszeit des Bischofs Widonis gegründet haben. Die Verbindung zwischen den historischen Ereignissen und dem Dombau bilden in diesen ersten beiden im Zusammenhang stehenden Inschriften also die tapferen Pisaner, die sich sowohl in militärischen Kampagnen als auch in architektonischen Unternehmen auszeichnen.

Eine direkte Abhängigkeit zwischen einem kriegerischen Ereignis und dem Dombau wird in der Inschrift über die Schlacht von Palermo explizit thematisiert²¹⁴. Diese befindet sich im Wandjoch zwischen dem linken und dem mittleren Portal. Sie hält in ihren ersten Zeilen das Jahr des Dombaubeginns, 1063, fest und hebt noch einmal den Tatbestand hervor, daß der Bau den tapferen Pisaner Bürgern zu verdanken sei²¹⁵. Die inhaltlich bedeutende Wendung erfolgt in dieser Inschrift mit der direkt hergestellten Bezugnahme des Baubeginns auf ein erfolgreiches militärisches Unternehmen gegen Palermo, dessen Schlachtbeute es ermöglichte, den Bau anzufangen²¹⁶. Die anschließende, sehr ausführliche Beschreibung der kämpferischen Auseinandersetzung dient erneut zur Betonung der Stärke und der außergewöhnlichen Fähigkeiten der Pisaner, die am Ende des Kampfes unverseht und triumphierend in die Heimatstadt zurückkehren²¹⁷.

Charakterisiert man beide Inschriften über die militärischen Unternehmen gemeinsam²¹⁸, so fällt auf, daß die genaue geographische Lokalisierung der Feinde ein immer vorhandenes Merkmal darstellt²¹⁹. Dreimal erscheint auch ihre ethnische Bezeichnung: im Falle von Messina und Palermo Sikuler, auf Sardinien Sarazenen²²⁰. Die Inschriften benennen nicht *expressis verbis* die von Pisa besiegten Feinde als Andersgläubige, alle erwähnten Orte und Regionen waren aber zur Zeit der jeweiligen Schlacht unter der Kontrolle muslimischer Herrscher²²¹.

Diese Gegenüberstellung der mächtigen, tapferen Stadt Pisa einerseits und der besiegten, in den Händen der Muselmanen liegenden Orte andererseits scheint mit der Absicht erfolgt zu sein, die durch die militärischen Unternehmen gesicherte und konkurrenzlos gewordene, wirtschaftliche Stellung Pisas zu betonen²²²; gleichzeitig nahmen die gewonnenen Schlachten den Stellenwert der Verteidigung und Verbreitung des Christentums ein, da es sich bei den Besiegten um Muslime handelte.

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

²¹² Die in dieser Anm. erfolgten Zeilenangaben beziehen sich auf Kataloganhang e.

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

²¹³ Vgl. Kataloganhang f.

²¹⁴ Vgl. Kataloganhang g.

²¹⁵ Vgl. Kataloganhang g V. 2-3.

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

²¹⁷ Vgl. Anhang g V. 25.

²¹⁸ Vgl. Kataloganhang e, g.

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

²²⁰ Vgl. Kataloganhang e: V. 12, 14, 23; Kataloganhang g: V. 5.

²²¹ Vgl. GHW Taf. 18-19.

²²² Vgl. dazu auch SEIDEL 1977 S. 350-351.

tet, der somit zum Symbol der militärischen und wirtschaftlichen Kraft sowie der religiösen Glaubensstärke wird²²³.

Die Inschriften über die Schlachten von Messina, Sardinien, Bona und Palermo sind offensichtliche Zeugnisse einer spezifischen Ausprägung des pisanischen Geschichtsbewußtseins in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts²²⁴. Im Mittelpunkt jener Denkweise stand die Auseinandersetzung mit den Andersgläubigen, gegenüber denen das Christentum und die eigene wirtschaftliche Stellung durch militärische Überlegenheit durchgesetzt werden sollten.

b. Weitere schriftliche Zeugnisse

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

Den Stoff für das Carmen²²⁶ hat der Sieg über die Städte al-Mahdiya²²⁷ und Zawila im Jahre 1088 geliefert. Dieses Datum ist auch der *terminus post quem* für die Entstehung des dichterischen Werks²²⁸.

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

²²³ Vgl. dazu auch SCALIA 1969 S. 506; SCALIA 1972 S. 793.

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

²²⁴ Zur Datierung der erwähnten Inschrift läßt sich folgendes festhalten:

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

terminus post quem = 1034 als Datum der letzten Schlacht;

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

Inschrift mit der Erwähnung von Widonis (Kataloganhang f):

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

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

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

Inschrift über die Schlacht von Palermo (Kataloganhang g):

terminus post quem = 1063 als Datum der Schlacht.

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

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

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

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

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

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

pisanischen Soldaten werden dem Löwen und dem Adler, beides Christussymbole, gleichgesetzt²²⁹. Die Feinde, mehrere Male als Sarazenen²³⁰ und Hagarener²³¹ bezeichnet, erhalten auch weitere Konnotationen. Sie werden als Heiden²³² sowie als Feinde des Christentums angesehen²³³ und sogar mit Bestien²³⁴, Drachen und dem Antichristen²³⁵ verglichen. Um jegliche Zweifel über die Religionsangehörigkeit der Feinde auszuräumen, erwähnt man ausdrücklich, daß sie dem Propheten Mohammed folgen, welcher der Feind der Dreifaltigkeit sei²³⁶. Das Unternehmen als solches wird als eine Handlung Gottes angesehen, in der die Pisaner als irdische Mittel eingesetzt werden²³⁷ und der sie sich mit höchster christlicher Hingabe zuwenden²³⁸. Es fehlt auch nicht die Erwähnung von biblischen Parallelen zum Kampf der Pisaner²³⁹. Eine bemerkenswerte Passage des Carmens thematisiert schließlich einen Sachverhalt, den man bereits aus der Inschrift über die Schlacht in Palermo kennt, die Verwendung der Schlachtbeute als Schenkung für den Dombau²⁴⁰. Wichtig ist die Hervorhebung dessen, daß die Schätze, die in den Dombau einfließen, den Muslimen entnommen wurden. Die Deutlichkeit dieses Zusammenhangs geht daraus hervor, daß im Carmen der Raub einer Moschee während der Schlacht beschrieben wird²⁴¹.

Die Betonung der Beute und die Thematisierung der finanziellen Verdienste, die die Kriege gegen die Sarazenen mit sich bringen, zeigen eine sehr weltliche Dimension der militärischen Auseinandersetzung mit den Andersgläubigen. Neben den religiösen Beweggründen und dem Wunsch nach einer Bestätigung der eigenen Tapferkeit stellen auch die ökonomischen Vorteile, die durch einen solchen Heiligen Krieg entstehen können, eine wesentliche, motivierende Kraft dar. Angesichts der Schlüsselstellung, welche die Städte al-Mahdiya und Zawila im 11. Jahrhundert im Mittelmeerraum innehatten, und der Tatsache, daß die erstere auch ein aktives Piratenzentrum war²⁴², wird in der modernen Ge-

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

²³⁰ Vgl. CARMEN V. 17, 22, 155, 169, 172, 186, 200.

²³¹ Vgl. CARMEN V. 125, 225.

²³² Vgl. CARMEN V. 75, 225.

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴¹ Vgl. CARMEN V. 205-208.

²⁴² Vgl. KRUEGER 1969 S. 52; SCALIA 1971 S. 572.

schichtsschreibung davon ausgegangen, daß einer der wichtigsten Gründe für das militärische Einschreiten der Pisaner gegen jene Städte wirtschaftliche Interessen gewesen sind²⁴³.

Im *Liber Maiolichinus*, einem umfangreichen epischen Werk unbekanntes Autors, wird der Balearenkrieg von 1113-1115 in poetischer Weise dargelegt, bei dem auch die Pisaner gegen die über Mallorca herrschenden Mauren kämpften²⁴⁴. Die erste Version vom *Liber* wird um 1125, seine erste Überarbeitung um 1135 datiert²⁴⁵.

Der Balearenkrieg wird in diesem Werk mit kreuzzugsähnlichen Merkmalen geschildert: Die Pisaner erhalten von ihrem Bischof das Kreuz²⁴⁶, während eine Delegation zum Papst gesandt wird, damit die Petersfahne den militärischen Führern verliehen wird²⁴⁷; seinerseits sendet der Papst dem Pisaner Bischof ein Kreuz samt dem Absolutionsrecht²⁴⁸.

Die Feinde der Pisaner werden im *Liber Maiolichinus* mit verschiedenen Termini gekennzeichnet. Am häufigsten werden sie als Mauren beschrieben²⁴⁹, des weiteren nennt man sie Sarazenen²⁵⁰, Hagarer²⁵¹ und Araber²⁵². Ihre Religion wird durch die Erwähnung ihres Propheten Mohammed vergegenwärtigt²⁵³. Mittels des in unterschiedlichen Kontexten auftretenden Adjektivs "barbar"²⁵⁴ findet auch in dieser Dichtung eine verachtende Beurteilung des feindlichen Heers statt, welche in die Bezeichnung seiner Soldaten als Diener des Satans²⁵⁵ zugespitzt wird.

Auch in den pisanischen Chroniken des frühen 12. Jahrhunderts wird den erfolgreichen militärischen Unternehmen der Seerepublik gegen die Sarazenen große Aufmerksamkeit geschenkt. Die *Annales Antiquissimi*²⁵⁶, das *Fragmentum auctoris incerti*²⁵⁷ und schließlich auch die *Gesta triumphalia*²⁵⁸ berichten mehr über Ereignisse, die das Verhältnis der Stadt Pisa zur Außenwelt betreffen, als über Fakten des innenpolitischen Lebens. Eine ähnliche Verlagerung des Interessenschwerpunkts zeigen auch die Chroniken aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts, wie die *Annales* von Bernardo Marangone²⁵⁹ und das *Chronicon breve pisanum*²⁶⁰.

In allen diesen Chroniken ist die Eroberung Jerusalems durch die Christen während des ersten Kreuzzugs 1099 erwähnt; die *Gesta triumphalia* und das *Chronicon breve pisanum* berichten von der Teilnahme pisanischer Soldaten am Unternehmen²⁶¹.

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

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

²⁴⁵ Vgl. FISHER 1966 S. 195; SEIDEL 1977 S. 347.

²⁴⁶ Vgl. LIBER V. 39-40.

²⁴⁷ Vgl. LIBER V. 74.

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

²⁴⁹ Vgl. LIBER *passim*.

²⁵⁰ Vgl. LIBER V. 1047, 2630.

²⁵¹ Vgl. LIBER V. 2257, 2300.

²⁵² Vgl. LIBER V. 1811, 1888, 2071.

²⁵³ Vgl. LIBER V. 1088, 2507, 2542.

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

²⁵⁵ Vgl. *servos Sathane* (LIBER V. 3098).

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

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

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

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

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

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

Ebenfalls aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts stammt eine sonst wenig beachtete, sehr wahrscheinlich in Pisa entstandene hagiographische Schrift, die *Passio* des Ephysius²⁶². Von diesem Heiligen sind bereits 1126 Reliquien im Pisaner Dom bezeugt, welche dorthin aus Sardinien gebracht worden waren²⁶³.

Laut der *Passio* war Ephysius ein heidnischer Jüngling, den Diokletian als Anführer seiner Truppen zur Christenverfolgung wählte und nach Sardinien schickte. Auf dem Weg dahin erschien ihm Christus, der ihn bekehrte. Auf Sardinien angekommen, bekämpfte Epysius nicht die Christen, sondern schlug im Zeichen des Kreuzes die *barbaricae gentis* nieder, *quae Sardiniam insulam tenebat*²⁶⁴, also die Barbaren, die über Sardinien herrschten²⁶⁵.

Es kann nicht übersehen werden, daß aus der Sicht des Schreibers der *Passio* bewußte Parallelen zur Geschichte Pisas beabsichtigt wurden. Im Kampf gegen die Sarazenen ist Sardinien immer im Mittelpunkt der Bemühungen Pisas gewesen, das auf der Mittelmeerinsel große wirtschaftliche Interessen zu verteidigen hatte²⁶⁶.

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

c. Die Bedeutung der Kanzelüberführung

Die schriftlichen Zeugnisse, die in den vorangegangenen Abschnitten behandelt wurden, enthalten viele Hinweise auf die wichtige Rolle, die Sardinien in den auswärtigen Beziehungen der Stadt Pisa im 11. Jahrhundert gespielt hat. Es sei hier noch einmal an die Inschrift über die Schlachten von Messina, Sardinien und Bona erinnert, in welcher von der ewigen Verpflichtung Sardinien gegenüber Pisa aufgrund der Befreiung von den Sarazenen im Jahr 1016 die Rede ist²⁶⁷. Diese militärische, für Pisa erfolgreiche Auseinandersetzung mit dem legendären Sarazenenführer Magahid wurde auch in den Chroniken aufgenommen²⁶⁸. Die *Passio* des heiligen Ephysius rekurriert durch die Schilderung des Kampfs gegen die sardischen *barbaricae gentis* auf diesen Krieg. Das *Liber Maiolichinus* stellt mit der Thematisierung der Befreiung einer Insel von den Sarazenen eine Entsprechung des nunmehr hundert Jahre zurückliegenden Einsatzes auf Sardinien dar. Dazu sei auch wiederholt, daß die Reliquien des Ephysius zusammen mit denjenigen des Pontius im frühen 12. Jahrhundert von Sardinien nach Pisa gebracht, im Dom aufbewahrt und vielleicht auf der Kanzel des Guilielmus ausgestellt wurden²⁶⁹.

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

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

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

²⁶³ Vgl. SEIDEL 1977 S. 357; vgl. auch S. 20.

²⁶⁴ Vgl. PASSIO S. 357, Kap. 11.

²⁶⁵ Vgl. auch SEIDEL 1977 S. 357.

²⁶⁶ Vgl. Abschnitt I. 5. c.

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

²⁶⁸ Vgl. FRAGMENTUM S. 100; CHRONICON BREVE Sp. 118; MARANGONE CHRONICON S. 4.

²⁶⁹ Vgl. Abschnitt II. 2. c.

Die politischen und wirtschaftlichen Interessen, die Pisa mit Sardinien verband, basierten auf der strategischen Lage im Mittelmeer und den Rohstoffen²⁷⁰ der Insel, insbesondere Silber, Salz und Getreide²⁷¹. Am Anfang des 11. Jahrhunderts waren pisanische Soldaten nach Sardinien gesandt worden, um die Sarazenen von dort zu vertreiben und die eigene Machtstellung zu sichern²⁷². Im folgenden Jahrhundert war auf der Insel eine regelrechte Infiltration von Pisanern erfolgt.

Zu jener Zeit war Sardinien territorial in vier Gebiete aufgeteilt, an deren Spitze jeweils ein sogenannter *iudex* stand²⁷³. Die Unerfahrenheit des Adels, der diese Positionen innehatte, sowie die Machtansprüche nicht nur der Sarazenen und der Pisaner, sondern auch der Genuesen, machten die sardischen Führer sehr unsicher. Ihre politische und militärische Schwäche gegenüber den muslimischen Piraten versuchten sie dadurch zu kompensieren, daß sie abwechselnd den Schutz von Pisa und denjenigen von Genua suchten, was natürlich die Ansprüche beider Seerepubliken auf die Insel immer stärker werden ließ. Sowohl Pisa als auch Genua, der Einmaligkeit der Chance bewußt, forderten für ihre Bemühungen politische und ökonomische Zugeständnisse von Seiten der Sarden, die auf diese Weise zwar den gesuchten Schutz vor den Sarazenen erhielten, andererseits aber die eigene Autonomie verloren. Im Jahre 1103 erfolgten in diesem Sinne die ersten Schenkungen von sardischen Grundstücken an die *opera* des Doms zu Pisa²⁷⁴.

Im Laufe der folgenden Jahrzehnte machte sich der Einfluß der Pisaner auf die Mittelmeerinsel immer stärker bemerkbar. Bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts begnügten sich diese allerdings damit, wirtschaftliche Vorteile aus ihren Beziehungen mit den *iudices* zu erzielen, ohne unbedingt eine direkte Eingreifung in deren Politik auszuüben²⁷⁵. Der Wendepunkt in dieser Strategie erfolgte im Jahre 1257, als der *iudicatus* von Cagliari unterteilt und dessen Führung drei pisanischen Familien anvertraut wurde²⁷⁶, wobei die Stadt Cagliari bereits seit 1217 von Pisa kontrolliert wurde²⁷⁷.

Die Aufmerksamkeit der Pisaner richtete sich aus ökonomisch-strategischen Gründen auf jene sardische Stadt: Sie bot einen großen Hafen in einer geschützten Bucht an der südlichen Küste Sardinien an, wies eine große Salzproduktion auf und war Umschlagplatz vieler Produkte, die im Hinterland produziert wurden. Um diese günstigen Ausgangsbedingungen am besten auszunützen, errichteten die Pisaner in Cagliari ein eigenes Handelszentrum. Die Stadt kam somit einer Kolonie gleich, in der die pisanischen Handelsleute besondere Privilegien genossen²⁷⁸.

Die Präsenz der Pisaner in der Stadt machte sich noch deutlicher, als sie im Laufe des 13. Jahrhunderts den auf dem höchsten Hügel befindlichen Teil der Stadt mit hohen Mauern befestigten, denen dann auch mächtige Türme hinzugefügt wurden²⁷⁹. Das militärische Sicherheit und wirtschaftliche Stärke ausstrahlende *castellum* wurde zum Symbol der Vorrangstellung der Pisaner in Cagliari. Die *castellani*, welche die organisatorische und politische Verantwortung für diese burgähnliche Anlage trugen, waren der Pisaner Domopera unterstellt²⁸⁰. Das Leben im *castellum* wurde nach

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

²⁷¹ Vgl. SCHAUBE 1906 S. 523.

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

²⁷³ Vgl. BONFANT 1635 S. 15.

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

²⁷⁵ Vgl. SCHAUBE 1906 S. 53; ROSSI SABATINI 1935 S. 27; ARTIZZU 1962 S. VII.

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

²⁷⁷ Vgl. PLAISANT 1989-90 S. 198.

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

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

²⁸⁰ Vgl. PLAISANT 1989-90 S. 199.

pisanischen Vorschriften geregelt²⁸¹, nach Sonnenuntergang durften sich keine Sarden innerhalb der Burg aufhalten²⁸².

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

Das Jahr 1297 brachte für die Pisaner Beunruhigendes hinsichtlich ihrer Machtstellung auf Sardinien mit sich: Papst Bonifacius VIII. belehnte Jakob III. von Aragón mit der Insel²⁸⁴. Ab diesem Zeitpunkt führten die Pisaner lange diplomatische Verhandlungen, um mindestens Cagliari unter der eigenen Kontrolle zu halten²⁸⁵. Um dies zu erreichen, hatten sie sich sogar dazu bereit erklärt, sich der Hoheit von Aragón zu unterstellen²⁸⁶, was zwar von den Aragonesen nicht akzeptiert wurde, so verdeutlicht dies doch das sehr große Interesse an Cagliari seitens der Stadt Pisa.

All diese Bemühungen erzielten nicht das gewünschte Ergebnis, denn im Jahre 1324 fiel auch Cagliari unter aragonische Herrschaft, und die Pisaner verloren endgültig den sardischen Hafen als wirtschaftlichen und politischen Stützpunkt²⁸⁷.

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

Der Akt der Kanzelüberführung stellte für Pisa keinen Verlust und auch keine echte Veräußerung dar, denn der Dom von Cagliari war genauso wie der Dom von Pisa der Pisaner *opera Sanctae Mariae* unterstellt und von ihr verwaltet²⁸⁸. Es handelte sich also um eine Veränderung des Standorts eines Kunstwerks innerhalb von Kirchen, die demselben Verwaltungsorgan unterstellt waren. Der technische, zeitliche und finanzielle Aufwand, der mit der Überführung verbunden war, zeigt, daß man auf diese Versetzung einen großen Wert lag und daß die Kanzel um jeden Preis von Pisa nach Cagliari gebracht werden sollte.

Die Anstifter dieser großen Aktion sind sehr wahrscheinlich in Michele Scacceri und Bernardo Guitti zu sehen, welche in einer verlorenen Inschrift als *castellani* zur Zeit der Kanzelüberführung genannt wurden²⁸⁹. Scacceri ist in vielen Dokumenten erwähnt, die ihn von 1290 bis 1314 mit kleinen Unterbrechungen als Vertreter seines Stadtviertels, des *Quarterium Pontis* in Pisa, bezeichnen²⁹⁰. In den Jahren 1340 und 1341 war er außerdem *operarius* des Doms²⁹¹. Obwohl weniger Dokumente ihm zuzuordnen sind, muß Bernardo Guitti am Anfang des 14. Jahrhunderts ebenfalls eine wichtige Persönlichkeit in Pisa gewesen sein. Auch er ist mehrmals als Vertreter seines Viertels, des *Quarterium Medii*, dokumentiert²⁹². Die Wappen, die heute auf den Ambonen in Cagliari unter den Darstellungen von Geburt und Waschung sowie unter den Aposteln der Himmelfahrt zu sehen sind, können auf diese einflußreichen Pisaner zurückgeführt werden²⁹³. Neben der erwähnten Inschrift mit den Namen beider *castellani* sollten auch diese Familienzeichen den Verdienst von Scacceri und Guitti als die Durchführer der Kanzelversetzung verewigen.

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

²⁸¹ Vgl. ARTIZZU 1962 S. XI; PRINCIPE 1988 S. 43.

²⁸² Vgl. PLAISANT 1989-90 S. 199.

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

²⁸⁴ Vgl. ARTIZZU 1958 S. 4; ARTIZZU 1974 S. 101.

²⁸⁵ Vgl. ARTIZZU 1961 S. XXXV.

²⁸⁶ Vgl. SCANO 1934 S. 36; SEIDEL 1977 S. 365.

²⁸⁷ Vgl. SCANO 1934 S. 31; ARTIZZU 1974 S. 101-102.

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

²⁸⁹ Vgl. Kat.-Nr. 5: Standort- und Funktionsveränderungen.

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

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

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

²⁹³ Vgl. Kat.-Nr. 5: Standort- und Funktionsveränderungen.

Die Aufstellung der Kanzel des Guilielmus im Dom von Cagliari, kurz bevor die Pisaner diese Stadt und die ganze Insel an die Aragonesen verloren, ist als ein letzter Versuch Pisas angesehen worden, die eigene Machtstellung zu zeigen und ein Zeichen der Stärke zu setzen²⁹⁴. In diesem Akt hat man auch einen Ausdruck der pisanischen Einschätzung der Stadt Cagliari als eine Kolonie erkannt, auf die man herabschaute und der man einen veralteten ästhetischen Geschmack zuschrieb, indem man ihr eine einhundertfünfzig Jahre alte Kanzel zukommen ließ²⁹⁵, während Pisa sich innerhalb von fünfzig Jahren zwei neue Kanzeln (eine im Baptisterium 1260 und eine im Dom 1311) geleistet hatte. In diesem Verhalten wurde schließlich die Unfähigkeit der Stadt Pisa gesehen, sich in die durchaus moderne Denkweise der in Cagliari ansässigen pisanischen Handelsleute zu versetzen²⁹⁶.

Neben diesen Deutungen der Kanzelversetzung muß die aus der Überführung erwachsene Neubestimmung der Kanzelfunktion unterstrichen werden: Ein eindeutig sakrales Ausstattungsstück wurde von seinem Standort entwurzelt, in eine ganz andere Realität verpflanzt und als Mittel der politischen Bestätigung einer Stadt verwendet. In dieser Vermischung von sakralen und weltlichen Sphären spielte die *opera* des Pisaner Doms eine wesentliche Rolle. Als eine Institution, die zum kirchlichen Verwaltungsbereich gehörte, war die *opera* von Natur aus mit den finanziellen Aspekten des Sakralbaus verbunden²⁹⁷. In bezug auf Sardinien spitzte sich die ökonomische, politische Konnotation der *opera* zu, indem sie sich zu einer Schutzinstanz der pisanischen Interessen auf der Insel verwandelte²⁹⁸. Die Kanzel des Guilielmus wurde in diesem Zusammenhang strategisch eingesetzt.

6. Die Kanzel und ihr Zeigefinger auf Jerusalem

Die ehemalige Pisaner Domkanzel stellt einen ikonographischen Höhepunkt in der Skulpturenproduktion auf dem Domareal in Pisa dar. Bis 1180 blieb sie der einzige umfangreiche christologische Zyklus²⁹⁹. Erst mit dem künstlerischen Bruch, der ab den achtziger Jahren des 12. Jahrhunderts durch das Auftreten von Bildhauern erfolgte, die sich nicht in die stilistische Tradition des Guilielmus stellten, verlor sie diese Vorrangstellung³⁰⁰.

Der Skulpturenzyklus der Kanzel weist als Eigentümlichkeiten eine starke Präsenz der Heiligen Drei Könige sowie die einzigartige Komposition der Szene mit den Grabwächtern auf³⁰¹. Diese werden durch die dazugehörige Inschrift als *stulti*, töricht, bezeichnet. In der Darstellung werden sie von einem Dämon überrascht und in die Luft geworfen. Diesen Soldaten wurde ein ganzes Feld der Kanzel gewidmet, welches sie mit ihren beträchtlichen Dimensionen ausfüllen. Sie tragen zeitgenössische Rüstungen und suggerieren einen beabsichtigten Verweis auf die historische Realität, in der die Kanzel entstand.

Der Zeitraum, welcher der Kanzelentstehung (1159-1162) vorausging, gilt für Pisa als eine ruhige Zeit³⁰². 1155 war durch das Mitwirken von Friedrich I. ein langjähriger Krieg mit Lucca beendet worden, 1158 wurde der Friedensvertrag unterzeichnet³⁰³. Angesichts dieser konfliktlosen Lage im inner-toskanischen Bereich könnte der in der Darstellung der Grabwächter enthaltene Hinweis auf das Heilige Grab in Jerusalem eine bewußte Aussagekraft gehabt haben. Die Sensibilität der Pisaner hinsichtlich der ideellen Verbundenheit der eigenen Stadt mit Jerusalem zeigte sich nicht zuletzt in der legendären Teilnahme der Pisaner an der Eroberung der Heiligen Stadt im Jahre 1099, wie sie in einigen

²⁹⁴ Vgl. SEIDEL 1977 S. 363-369.

²⁹⁵ Vgl. CASTELNUOVO/GINZBURG 1979 S. 308-309.

²⁹⁶ Vgl. PRINCIPE 1988 S. 48.

²⁹⁷ Vgl. Abschnitt II. 1. c.

²⁹⁸ Vgl. SCANO 1905 S. 6; ARTIZZU 1974 S. 27-92.

²⁹⁹ Vgl. Abschnitt II. 4.

³⁰⁰ Vgl. Abschnitt II. 4. b.

³⁰¹ Vgl. Abschnitt II. 3. c.

³⁰² Vgl. RONCIONI S. 289.

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

Chroniken berichtet wurde³⁰⁴. Ihre Aufnahmefähigkeit für Verweise auf Jerusalem wurde außerdem dadurch gefördert, daß mit dem Baptisterium eine Kopie der Rotunde der Grabeskirche im Entstehen war³⁰⁵.

Als die Kanzel im Jahre 1159 begonnen wurde, blickte man zu den Heiligen Stätten sicherlich nicht mehr mit der Euphorie, die unmittelbar nach dem erfolgreichen ersten Kreuzzug, der Eroberung von Jerusalem und der Gründung des dortigen Königreichs unter Gottfried von Bouillon herrschte. Inzwischen war der mißlungene zweite Kreuzzug erfolgt, welcher an der gegenseitigen Feindschaft und den daraus entstandenen, konkurrierenden Bündnissen zwischen Ludwig VII. und Roger II. von Sizilien einerseits und Manuel Komnenos und Konrad III. andererseits gescheitert war. Im Jahre 1154 war Damaskus von Nur ad-Din eingenommen worden³⁰⁶. Trotzdem war es den handelstüchtigen Pisanern in den Jahren vor dem Beginn der Kanzelanfertigung gelungen, Handelsprivilegien in mehreren Städten im Nahen Osten zu erringen, zuletzt in Tyrus, Joppe und Jaffa in den Jahren 1156-1157³⁰⁷. Ein stabiles Machtverhältnis zwischen Christen und Muslimen an der südöstlichen Mittelmeerküste stellte für Pisa wahrscheinlich eine unabdingbare Kondition für die Nutzung dieser Handelsvergünstigungen und für deren Erweiterung auf andere Orte. Eine starke Position der Christen in jenen Gebieten war für Pisa also nicht nur aus einer moralischen Verpflichtung gegenüber dem Christentum, sondern auch für das wirtschaftliche Wohl der Stadt erstrebenswert.

Die Bezeichnung *stulti* für die Grabwächter auf der Kanzel erhält eine beleidigende Konnotation, wenn man sie den lobenden Worten gegenüberstellt, die in den Inschriften der Domfassade für die Charakterisierung der tugendhaften Pisaner im Kampf gegen die Sarazenen auf Sardinien, in Messina, Bona und Palermo verwendet wurden³⁰⁸. Es ist auszuschließen, daß die Grabwächter aufgrund eines innerbiblischen Bezugs als töricht bezeichnet werden. Der Grund ihrer Torheit ist, daß sie sich nieder schlagen lassen, wie die Inschrift besagt³⁰⁹. In der Darstellung überrascht sie ein dämonisches nacktes Wesen mit grinsender Grimasse, welches auf keine schriftliche Quelle zurückzuführen ist.

Angesichts der geschilderten historischen Situation, die die Jahre vor der Kanzelentstehung charakterisiert, muß man sich fragen, ob diese Darstellung nicht eine Klage oder eine Warnung hinsichtlich der Bewahrung Jerusalems in christlichen Händen enthält. Die Befürchtung eines Verlustes der christlichen Kontrolle über die Heilige Stadt könnte an der Basis dieser außergewöhnlichen Komposition gestanden haben. Dafür spräche auch das in das 11. Jahrhundert zurückgehende Bewußtsein der Pisaner für ihre Rolle als Verteidiger des Christentums und Besieger der Muslime, wie es in den Inschriften der Domfassade und in der dichterischen Produktion jener Zeit zum Ausdruck kommt³¹⁰. Wie auch damals - als man mit der Schlachtbeute Kirchen errichtete³¹¹ - mögen auch die pisanischen wirtschaftlichen Interessen im Mittelmeer unter der ethisch-religiösen Ebene der Warnung vor dem erneuten Verlust der Heiligen Stadt die besondere Darstellung der Grabwächter auf der Kanzel motiviert haben.

³⁰⁴ Vgl. Abschnitt II. 5. b.

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

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

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

³⁰⁸ Vgl. Kataloganhang e, g und Abschnitt II. 5. a.

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

³¹⁰ Vgl. die Abschnitte I. 5. a. und I. 5. b.

³¹¹ Vgl. Kataloganhang g Z. 10-13..