

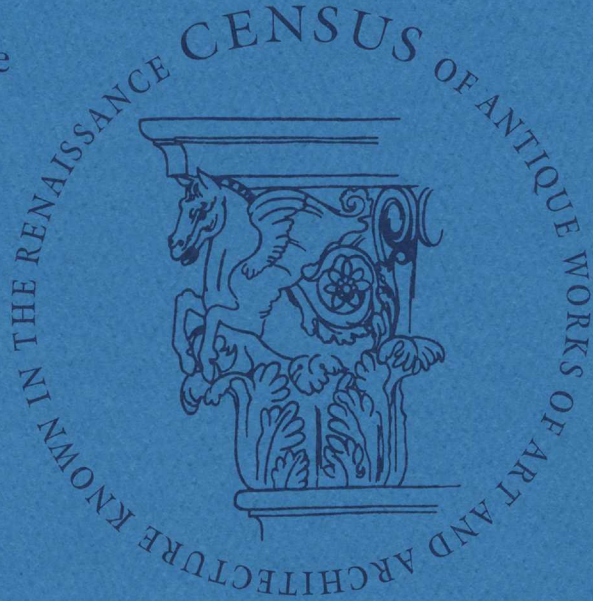
Pegasus

3. Jg. 2001

2001

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben
der Antike



Heft 3 · 2001

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Humboldt-Universität zu Berlin

Mitglieder des Beirats:

Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin

Warburg Institute, London

Bibliotheca Hertziana, Rom

Getty Research Institute, Los Angeles

Warburg Archiv im Warburg-Haus, Hamburg

Bundesministerium für Bildung und Forschung, Bonn

Unterstützt durch das

Bundesministerium für Bildung und Forschung

Herausgegeben von

Horst Bredekamp und

Arnold Nesselrath

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 3 · 2001

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Humboldt-Universität zu Berlin

In Kommission bei
BIERING & BRINKMANN
www.dyabola.de

Census of Antique Works of Art and
Architecture Known in the Renaissance
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp
Arnold Nesselrath
Redaktion: Tatjana Bartsch
Charlotte Schreier
Mitarbeit: Barbara Lück

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

In Kommission bei:
BIERING & BRINKMANN, München
www.dyabola.de

© 2001 Census of Antique Works of Art and
Architecture Known in the Renaissance

Satz: Werksatz Schmidt & Schulz, Gräfenhainichen
Druck: Druckhaus Köthen

ISSN 1436-3461

INHALT

Vorwort <i>Horst Bredekamp / Arnold Nesselrath</i>	5
---	---

ANTIKE UND MITTELALTER

Zur künstlerischen Rezeption antiker Sarkophage im 12. Jahrhundert. Das Beispiel von San Feliu in Girona <i>Christiane Lüdeking</i>	9
---	---

Euklid in Pisa. Das Erdgeschoß des Baptisteriums und sein Baumeister <i>Tatjana Bartsch</i>	35
--	----

Duccios Tempelgötzen. Antijüdische Kritik oder mittelalterliches Wissen über römische Götter- und Kaiserstatuen im biblischen Jerusalem? <i>Peter Seiler</i>	73
---	----

ANTIKENSTUDIUM IN DER RENAISSANCE

Un tempio antico sconosciuto a Tivoli (Tibur) secondo il disegno di un maestro italiano del Quattrocento <i>Maria Mikhailova</i>	111
--	-----

ANTIKENREZEPTION

Antikensammlung und Briefablage. Legitimationsmodelle frühneuzeitlicher Eliten im Spiegel der Porträtkunst <i>Arne Karsten</i>	127
--	-----

Ein ›Vitellius Grimanik‹ in Lauchhammer. Zur Kontextualisierung einer Antikenkopie im Kunstgußmuseum <i>Marcus Becker</i>	143
---	-----

NACHRUF

Richard Hamann-MacLean. 19. 4. 1908–19. 1. 2000 <i>Arnold Nesselrath</i>	165
---	-----

Eine der einprägsamsten und erfolgreichsten Formeln Erwin Panofskys war das »principle of disjunction«, mit dem er die Antikenrezeption des Mittelalters von der Praxis der Renaissance abzusetzen suchte. Das Mittelalter, so seine Beobachtung, sei von einer solch starken Furcht vor den antiken Formen bestimmt gewesen, daß es zu Metamorphosen der Bändigung gegriffen habe. Wenn ein antiker Stoff rezipiert worden sei, hätten sich die Formen von der Antike abgesetzt; wenn aber antike Formmotive übernommen worden seien, wären durchweg christliche Inhalte gewählt worden.

Diese Formel hat sich als erstaunlich leistungsfähig erwiesen, aber wie bei allen für die Kunst aufgestellten Gesetzen waren gerade die Phänomene besonders herausfordernd, die sich diesem Mechanismus widersetzten. An einer alternativen Sicht der Antikenrezeption des Mittelalters, die biblischen Gehalt und antike Form keinesfalls als einen Widerspruch erachtete, hat Richard Hamann-MacLean sein Leben lang geforscht. Ihm widmet der dritte Band des *Pegasus* den Nachruf auch als Bekräftigung des eigenen Anspruches, die Antikenrezeption nicht erst mit der Renaissance beginnen zu lassen.

So bilden drei Beiträge zum Mittelalter einen Schwerpunkt abseits der üblichen Forschungswege. Christiane Lüdekings Beitrag widmet sich dem vielleicht bedeutendsten Ort der Wiederverwendung antiker Sarkophage in einer mittelalterlichen Kirche, San Feliu in Girona; Tatjana Bartsch erschließt die euklidische Struktur des Pisaner Baptisteriums, wobei sie eine von Corbusier im Vorbeifahren erfaßte Intuition zu bestätigen vermag, und Peter Seiler revidiert die Deutung von Duccios Tempelgötzen als antijüdische Propaganda; vielmehr handle es sich um eine, auch durch die historisch-antiquarische Überlieferung motivierte Verwandlung von römischen »Kaiserbildern« des Pilatus in heidnische Götzen.

Gegenüber diesem Schwerpunktthema hält das Kerngebiet der Antikenrezeption durch den Beitrag von Maria Mikhailova stand, der einen antiken Tempel der Villa Hadriana von Tivoli aus einer der Zeichnungssammlungen der italienischen Renaissance aus der Petersburger Ermitage erschließt. Es erfüllt den *Pegasus* mit Freude, daß er nach beträchtlichen Schwierigkeiten allein schon der Materialbeschaffung diese bedeutende Entdeckung Maria Mikhailovas publizieren kann.

Der bildhaften Formulierung herrschaftlicher Ansprüche im Seicento widmet Arne Karsten eine Untersuchung, die gegen die üblichen Deutungsmuster zu zeigen sucht, daß die antike Drapierung dem Dargestellten auch schaden konnte, während die Pose dienstfertiger Bescheidenheit jenen Rang einbringen konnte, den die Antike voraussehen lassen sollte: Antikenrezeption als Szenario des Niederganges.

Einem bislang kaum bekannten Feld der Antikenrezeption des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts widmet sich schließlich Marcus Beckers Untersuchung der Eisenkunstgüsse aus dem Gräflich-Einsiedelschen Eisenwerk Lauchhammer am Beispiel des Vitellus Grimani, dessen Büste im Licht des Eisen- und Bronzegusses eine komplette Rezeptionsgeschichte bis in das zwanzigste Jahrhundert erfährt. Damit repräsentiert auch der dritte Band das Ziel des *Pegasus*, die Antikenrezeption auf ihren Haupt- wie Nebenwegen bis in die Moderne zu verfolgen.

Die Herausgeber

ANTIKE UND MITTELALTER

ZUR KÜNSTLERISCHEN REZEPTION ANTIKER SARKOPHAGE
IM 12. JAHRHUNDERT:
DAS BEISPIEL VON SANT FELIU IN GIRONA
CHRISTIANE LÜDEKING

Antike Formen und Motive, die durch verbliebene Spolien tradiert wurden, boten während des Mittelalters wesentliche Anregungen für die bildende Kunst. Unter ihnen stellen die Sarkophage eine – auch im buchstäblichen Sinne – gewichtige Denkmälergruppe dar. Im Gegensatz zu ihrem ursprünglichen Verwendungszusammenhang, welcher in der Regel eine Aufstellung oder gar Versenkung der antiken Marmorgräber in einem Grabbau vorsah, wurden diese Monumente für den zeitgenössischen Betrachter seinerzeit oft erst durch eine mittelalterliche Wiederverwendung zugänglich und sichtbar.¹ Auf diese Weise konnten sie in ihrem Status als besonders wertvolle Kunstobjekte zur Wirkung und mit ihren kunstvollen Reliefs den jeweils ansässigen oder vorüberziehenden Künstlern zur Kenntnis kommen.

Insbesondere für die Bildhauer der romanischen Epoche, die in ihren Werken der Skulptur und Bauplastik um die Entwicklung immer wieder neuer formaler und inhaltlicher Ausdrucksformen bemüht waren, war die Denkmälergruppe der figürlich dekorierten Sarkophage – schon allein aus rein handwerklicher Sicht – die wohl nächstliegende Inspirationsquelle. Dabei stellt sich die künstlerische Rezeption der antiken Denkmäler je nach der Intensität, mit der Antikenbezüge vorgenommen wurden, als ebenso reich an Varianten dar, wie die Formen und Funktionen ihrer materiellen Indienstnahme selbst. Schon das Ausmaß, in dem die Künstler in ihrer Arbeit den antiken Modellen folgten, differiert beträchtlich. In einigen Fällen sind nahezu identische Kopien antiker Vorbilder bekannt. Meistens jedoch beschränkte sich der Bildhauer darauf, einzelne Teile der antiken Bildquelle auszuwählen, die er als geeignet betrachtete, um sein eigenes darstellerisches Potential sinnvoll zu ergänzen. Auf diesem Weg fanden antike Motive und Stile Eingang in das zeitgenössische Darstellungsvermögen und konnten in vorgegebene Bildschemata oder aktuelle stilistische Strömungen – gleichsam versatzstückhaft – eingefügt werden.²

Derartige Übertragungsvorgänge, wie sie übrigens einst bei der Gestaltung der antiken Sarkophagreliefs selbst schon stattgefunden haben, müssen wohl vielerorts angenommen werden. Dennoch gelingt es nur selten, die zugrunde liegenden Antikenbezüge einer bestimmten Vorlage zuzuordnen: Einerseits

hat ein großer Teil der Spolien, welche den Künstlern damals zur Verfügung standen, nicht bis heute überdauert. Andererseits konnte ein antikes Modell auch nur mittelbar auf dem Weg kursierender Musterbücher und über größere geographische Distanzen hinweg überliefert worden sein. In diesem Fall muß es nicht zwingend am Ort seiner späteren Rezeption vorhanden gewesen sein.

DAS BEISPIEL DER ANTIKEN SARKOPHAGE VON GIRONA

Acht antike Sarkophage jedoch, die sich noch heute in der katalanischen Stadt Girona (Gerona) befinden, stellen für die Erforschung der mittelalterlichen Antikenrezeption eine der wenigen glücklichen Ausnahmen dar. In ihrem Fall ist es noch heute möglich, die antiken Modelle im unmittelbaren Zusammenhang mit den verschiedenen Formen ihrer künstlerischen Rezeption zu studieren, Vorbild und Abbild miteinander zu vergleichen und unterschiedliche Formen der künstlerischen Auswahl aus ein und derselben Gruppe von Modellen zu untersuchen. Damit bieten sie der kunsthistorischen Forschung eine der seltenen Möglichkeiten, die verschiedenartigen und auch wandelbaren Haltungen zu erhellen, mit denen sich Künstler in wechselnden Zeiten ihren antiken Modellen zuwandten. Die hier vorgelegte Untersuchung der form- und stilbildenden Einflüsse, die die Sarkophage von Girona in der romanischen Skulptur und im Besonderen in dem erhaltenen bauplastischen Skulpturenschmuck der Felix-Kirche hinterlassen haben, soll ein weiteres Licht auf die unterschiedlichen Auswahl- und Verwendungskriterien werfen, durch die die Bildhauer oder ihre Auftraggeber die Charakteristika der Rezeption antiker Spolien entscheidend bestimmten.

Die Sarkophage von Girona gehören zu den ältesten Zeugnissen des frühen Christentums auf der Iberischen Halbinsel. Die meisten werden in tetrarchisch-konstantinische Zeit datiert und gelten als stadtrömische Importstücke.³ Sechs von ihnen zeigen in ihrem figürlichen Bildschmuck christliche Darstellungen, die Reliefs der beiden anderen stellen pagane Bildthemen dar: den Raub der Proserpina und eine Löwenjagd.

Alle Sarkophage befinden sich in der romanischen Kirche von Sant Feliu (San Félix), wo sie bald nach der Mitte des 12. Jahrhunderts in den Wänden des Presbyteriums vermauert worden sind.⁴ Es ist zu vermuten, daß sie während der großflächigen Ausschachtungsarbeiten für die neue romanische

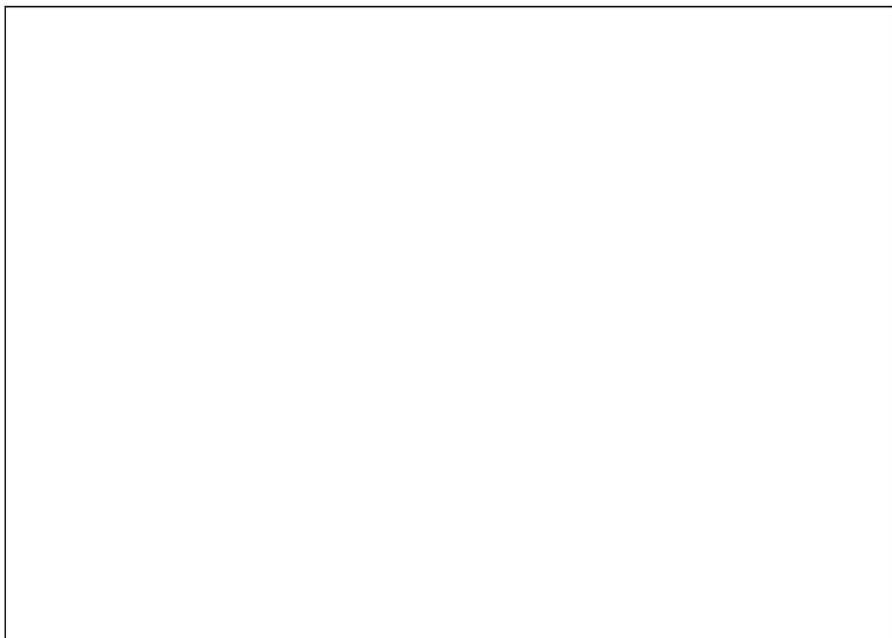
Kirche zutage gekommen sind,⁵ mit denen man kurz vor, spätestens jedoch um die Mitte des 12. Jahrhunderts begonnen haben wird.⁶

Die frühe Datierung für die architektonische Integration der Sarkophage erscheint unter anderem deshalb angemessen, weil – wie im Folgenden gezeigt werden soll – vieles dafür spricht, daß die Sarkophage von Sant Feliu bereits jenen Bildhauern bekannt gewesen sein müssen, die im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts in der benachbarten Klosterkirche von Sant Pere de Galligants (San Pedro Galligans) arbeiteten.

Die Errichtung der Klosterkirche kann relativ sicher zwischen 1125–1150 datiert werden. Ihre endgültige Fertigstellung erfolgte wohl um 1170–1180. An ihrer künstlerischen Ausstattung war eine Bildhauerschule beteiligt, die dann auch für die skulpturale Dekoration der neuen romanischen Felix-Kirche zuständig war. Von den Kapitellen, die den überwiegenden Teil des Schmucks der Klosterkirche darstellen, dürften diejenigen, die sich in der Apsis und im Presbyterium befinden, die ältesten sein.⁷

DIE KÜNSTLERISCHE REZEPTION VOR DER JAHRHUNDERTMITTE

Zu den Bildhauern, die bei ihrer Skulptierung am Werk waren, gehört der sogenannte »Meister von Cabestany«. Er war eine der wichtigsten Bildhauerpersönlichkeiten seiner Zeit. Bei diesem anonymen Meister handelte es sich um einen wandernden Künstler, von dessen Arbeit sich Spuren aus dem Gebiet Navarras bis in die Toskana verfolgen lassen. Doch konzentrierte sich sein Wirkungsbereich vornehmlich beiderseits der Pyrenäen, zwischen dem Roussillon, Languedoc und Katalonien. Dort sind einige, wenn nicht sogar die bedeutendsten seiner Arbeiten nachweisbar. Zu den Werken, die seiner Hand zugewiesen werden, gehören Teile der bauplastischen Skulpturen der Westfassade der heute weitgehend zerstörten Abteikirche von Sant Pere de Rodes (San Pedro de Roda) am Kap von Santes Creus (Girona), das ehemalige Tympanon der nicht weit von Pamplona entfernten Kirche von Errondo in Navarra (heute in New York, The Cloisters) und der Sarkophag von Saint-Hilaire in Aude (Aude) bei Carcassonne, um nur die wichtigsten zu nennen. Allgemein gilt das Tympanon der Stiftskirche von Cabestany bei Perpignan (Pyrénées-Orientales), das übrigens selbst aus dem trapezförmigen Marmorblock eines antiken Sarkophags gearbeitet ist, als Hauptwerk des anonymen Meisters. Ihm verdankt er seinen Namen.⁸



1 *Girona, Sant Pere de Galligants, südliches Querschiff: Kapitell, Martyrium des Apostels Paulus.*

Unter den Apsiskapitellen in Sant Pere de Galligants zeigen besonders zwei Exemplare in der stilistischen Behandlung ihrer Reliefs und in der kompositionellen Anlage ihrer Darstellungen deutliche Züge, die auf die Hand des ›Meisters von Cabestany‹ schließen lassen.⁹ Eines der Kapitelle befindet sich heute in der südlichen Apsisrundung. Es zeigt Christus, der zwischen den Aposteln steht. Das andere Kapitell ist zwischen den beiden Apsidiolen des südlichen Querhauses angebracht. Sein figürlicher Bildschmuck stellt wohl das Martyrium des Apostels Paulus dar (Abb. 1). Trotz einiger Beschädigungen sind hier die großen, mandelförmigen Augen, die ebenfalls auffällig großen, hoch am Kopf ansetzenden Ohren, die ausgeprägten Wangenknochen der Gesichter sowie die überlangen Hände der Figuren erkennbar. Besonders bemerkenswert ist auch der Einsatz des Bohrers bei der Ausarbeitung tiefgeschnittener Gewandfalten, die in ihrer Drapierung große Ähnlichkeiten mit antiken Modellen haben (Abb. 2). Ungewöhnlich ist zudem die Komposition mit einer diagonal über das Relief gelegten Figur.

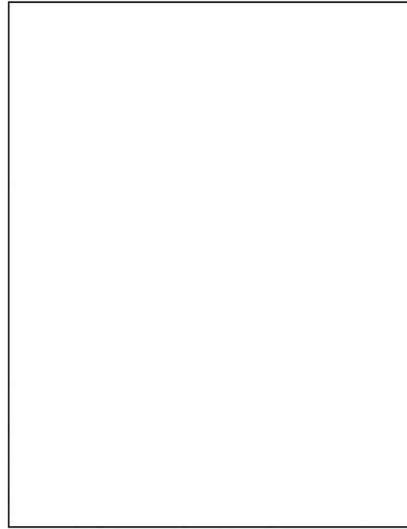
Gemäß der Zeitspanne, die man für die Tätigkeit des ›Meisters von Cabestany‹ oder zumindest seiner Schule vermutete, wurde bislang eine Datierung

der Apsiskapitelle von Sant Pere in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts angenommen.¹⁰ Nach neueren Erkenntnissen zur Chronologie der Klosterkirche und der stilkritischen Analyse ihres plastischen Skulpturenschmucks wird jedoch heute der Beginn des Baus mit der Errichtung der Apsis, in der sich die Kapitelle befinden, in die Zeit zwischen 1125–1150 datiert.¹¹ Ein Teil des Skulpturenschmucks im Bereich der Apsis und der Vierung wird dabei einem Bildhauerkreis zugeschrieben, der unter dem mehr oder weniger direkten Einfluß jener Werke stand, die bis um 1120 insbesondere im Innern und an der unvollendeten Westfassade sowie an der »Porte de Miègeville« von Saint-Sernin

in Toulouse fertiggestellt waren, vielleicht sogar derjenigen Werke des berühmten Meisters Gilduinus: eine Zuordnung, die für die Anfertigung der Apsiskapitelle einen Zeitansatz um die Jahre 1130–1150, nicht jedoch später, nahelegt.¹²

Diese neue Datierung zwingt dennoch nicht zu einer Revision der Zuschreibung einiger Kapitelle an den berühmten Meister. Dieser vergleichsweise frühe Datierungsvorschlag für die Skulpturen in der Apsis von Sant Pere de Galligants erfordert – im Gegenteil – für den Beginn der Tätigkeit des »Meisters von Cabestany« oder seiner Schule eine entsprechende zeitliche Vorverlegung in die Jahre 1130–1140.¹³ Diese Datierung erscheint vor allem deshalb gerechtfertigt, weil ihm hier mit den Sarkophagen von Sant Feliu eher als anderswo die Vorbildhaftigkeit der antiken Sarkophagplastik deutlich geworden sein könnte, welche für die Entwicklung seines künstlerischen Repertoires von so zentraler Bedeutung war.¹⁴

Es ist angesichts der auffälligen und in seinem Werk immer wiederkehrenden stilistischen und formalen Antikenbezüge kaum zu bezweifeln, daß es vor allem die Sarkophage von Sant Feliu gewesen sind, die in direkter Weise stilbildend auf seine Werke eingewirkt haben.¹⁵ Wie bereits erwähnt, dürften die Sarkophage, die sich allesamt durch einen sehr guten Erhaltungszustand und

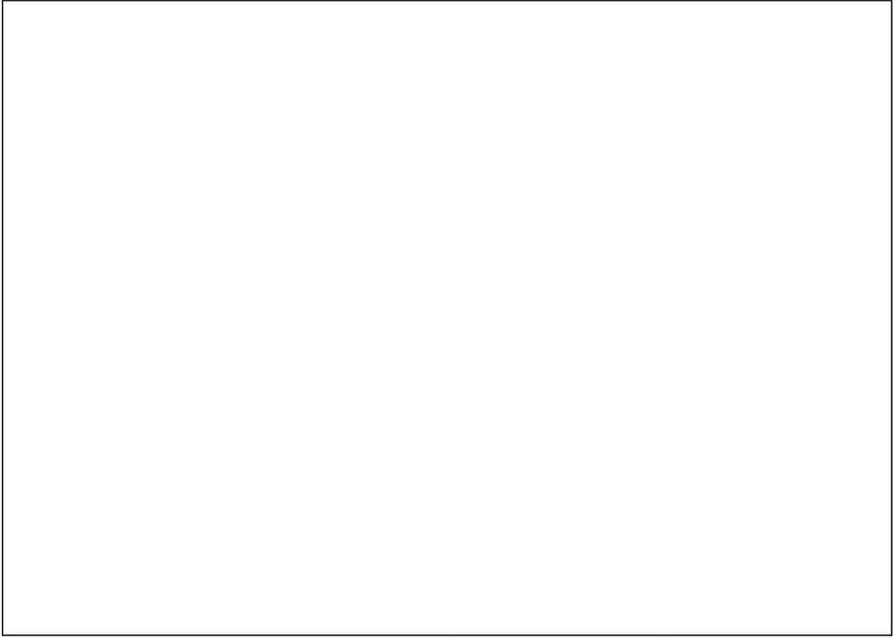


2 *Girona, Sant Feliu, Presbyterium: Fries-sarkophag (Detail), Christus auf den Untieren stehend.*

eine hohe künstlerische Qualität auszeichnen, bei den Bauarbeiten an der benachbarten Felix-Kirche zutage getreten sein, also in der Zeit seines Aufenthaltes in Girona. Es wäre somit durchaus vorstellbar, wenn die Konfrontation mit dieser außergewöhnlich großen Gruppe antiker Monumente für den »Meister von Cabestany« – ähnlich wie bei späteren Bildhauern der Fund des »Lao-koon« – so etwas wie eine künstlerische Offenbarung bewirkt hat. So ließe sich erklären, warum seine späteren Arbeiten in der stilistischen Behandlung der Reliefs und in der kompositionellen Anlage immer wieder eine ausgeprägte Nähe zur antiken Sarkoplastik aufweisen.

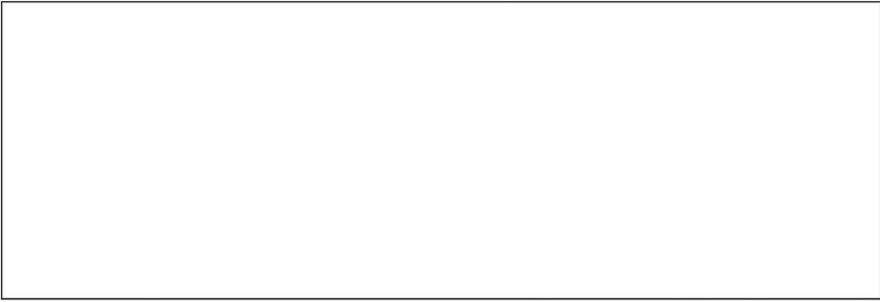
Schon auf den beiden Apsiskapitellen von Sant Pere behandelt der »Meister von Cabestany« Faltenwurf und Gewanddrapierungen in einer Weise, für die deutliche Affinitäten zumindest mit einer der Figuren im Relief eines der christlichen Friessarkophage von Sant Feliu nachgewiesen werden konnten.¹⁶ Es handelt sich um den auf zwei Untieren stehenden Christus, welcher auf dem Sarkophagrelief in Girona in der wortgetreuen Verbildlichung des Psalms 90,13 auf »Schlangen und Nattern schreitend«, »auf Löwen und Drachen tretend« dargestellt und als siegreicher Bezwingen von Tod und Teufel, der »bösen Mächte« zu deuten ist. Es ist dies übrigens die älteste bislang bekannte Darstellung dieser Art (Abb. 2). Dieselbe Figur hat der Bildhauer dann auch als ganzen Typus übernommen und im Tympanon von Errondo zur Darstellung der Versuchungen Christi durch den Teufel in der Wüste (Matth. 4, 1–11; Luk. 4, 1–13) in dreifacher Wiederholung verwendet (Abb. 3).¹⁷ Dieser Typus kommt in abgewandelten Varianten auch im Tympanon der Stiftskirche von Cabestany und in dem umlaufenden Relief der kleinen Säule von San Giovanni in Sugana (heute San Casciano Val di Pesa, Museo d'Arte Sacra) vor.¹⁸

Ein besonders augenfälliges Beispiel für die künstlerische Rezeption der Sarkophage von Girona durch den »Meister von Cabestany« ist seine Gestaltung des sogenannten »Sarkophags des heiligen Saturninus« von Saint-Hilaire in Aude bei Carcassonne (Abb. 4).¹⁹ Schon im Typus entspricht er dem eines dreiseitig skulptierten Friessarkophags. Mit den Maßen von 2,02 × 0,53 × 0,68 Metern hat er auch die entsprechende Größe.²⁰ Das Grabmal dient seit 1880 als »arca« des Kastenaltars in der Apsis des südlichen Querschiffs der Kirche. Sein figürlicher Bildschmuck ist dem Martyrium des heiligen Saturninus (französisch: Saint-Sernin) gewidmet, der als erster Bischof von Toulouse um 250 n. Chr. den Märtyrertod erlitt. Das ehemalige Benediktinerkloster Saint-Hilaire – heute Notre-Dame-d'Assomption genannt – stand in dem Ruf, Teile der Gebeine des in Toulouse hoch verehrten Saint-Sernin zu besitzen.²¹



3 New York, *The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection: Tympanon der ehemaligen Kirche von Errondo (Navarra), Versuchungen Christi.*

Der figürliche Bildschmuck, der sich über alle drei Seiten erstreckt, zeigt gemäß der ›Passio Sancti Saturnini‹ Szenen aus dem Leben des Heiligen: Auf der vorderen Langseite rechts erscheint die Gefangennahme des Heiligen neben einem paganen Heiligtum, an dem er jeden Tag auf seinem Weg zur Kirche vorbeizugehen pflegte. Da man meinte, seine tägliche Anwesenheit beleidige die Götter, verurteilte man ihn zum Tode. Die Szene, die das Schleifen des Bischofs durch einen Stier zeigt, nimmt die linke Seite des Hauptreliefs ein. Auf der anschließenden linken Schmalseite des Reliquiars sind Frauen wiedergegeben, die den Leichnam des Heiligen zur Bestattung bergen. Unmittelbar darüber wird die Szene seiner ›elevatio animae‹ gezeigt: die kleine nackte Figur einer Seele wird von Engeln in den Himmel emporgeleitet. In dieser Szene ist links offenbar das Grab des Märtyrers dargestellt, ein auf Säulen ruhender, mit Blumen geschmückter Sarkophag: eine Anordnung, die der zeitgenössischen Praxis des 12. Jahrhunderts entspräche.²² Unter dem Sarkophag sind drei Frauen in gebückter Haltung zu sehen.²³ Auf der gegenüberliegenden rechten Kastenseite erkennt man den Heiligen im Bischofs-



4 *Saint-Hilaire-de-l'Aude (Aude), südliches Querschiff, Apsis: Sarkophag des heiligen Saturninus.*

ornat. Er steht zwischen zwei weiteren kirchlichen Würdenträgern, wohl seinen Schülern, Saint Papoul und Saint Honest.²⁴

Mehr noch als in anderen Werken, tritt am Saturninus-Reliquiar deutlich hervor, wie sehr sich der ›Meister von Cabestany‹ nicht nur in der formalen Gestaltung, sondern auch in kompositioneller, und vor allem in stilistischer Hinsicht an den Vorbildern der ihm geläufigen antiken Sarkophagplastik orientierte. Ein bekanntes Beispiel dafür ist die Gestaltung eines Kopfes, der große Übereinstimmungen mit demjenigen eines Reiters auf dem Löwenjagd-Sarkophag in Sant Feliu aufweist.²⁵ Offenbar lag es in der konzeptionellen Absicht des Meisters oder seiner Auftraggeber, ganz bewußt ein Reliquiar zu schaffen, das einerseits dem zeitgenössischen Geschmack entsprach, andererseits aber die Aura eines altehrwürdigen Kultobjektes ausstrahlte. Antike Sarkophage genossen im liturgisch-zeremoniellen Kontext der mittelalterlichen Kirche eine hohe Wertschätzung und wurden in großer Zahl als Reliquiare für die Gebeine besonders verehrter Heiligengebeine verwendet.²⁶ Die wirkungsvollste Methode, diese doppelte Zielsetzung zu verwirklichen, stellte zweifellos die stilistische Nachempfindung eines antiken Modells dar.

Dennoch handelt es sich bei dem Saturninus-Schrein von Saint-Hilaire (Abb. 4) keineswegs um eine kopienartige Nachahmung eines vorhandenen antiken Sarkophags. Im Gegenteil: aus einem Fundus von unterschiedlichen Modellen wählte der ›Meister von Cabestany‹ Formen und Motive wie einzelne Versatzstücke aus und fügte sie zu einer neuen, in sich schlüssigen Komposition aneinander. Auf diese Weise entwickelte er für den Reliquierschrein eine Erzählstruktur der Heiligenvita, die eine eigene künstlerische Neuschöpfung darstellt.²⁷

Kompositionell orientieren sich die aufeinanderfolgenden Szenen mit den dichtgedrängten Figuren jedoch sehr wohl an antiken Vorbildern: vor allem an

5 *Tarragona, Kathedrale Santa Maria, südliche Hauptfassade: Bethesda-Sarkophag.*

den spätantiken Friessarkophagen, von denen es in Girona gleich mehrere Exemplare gibt. Für die Zweiteilung des Bilderfrieses sind darüber hinaus Vorbilder im Typus der spätantiken sogenannten ›Durchzugssarkophage‹ vermutet worden, die die Flucht der Israeliten vor den Ägyptern (Exodus, 14–15) in einer kontinuierlichen Bildfolge zeigen. Diese wird durch das zentrale Motiv des Schilfmeeres unterbrochen, welches die Israeliten soeben überwunden haben, während ihre Verfolger darin versinken (Exodus 14, 18).²⁸

Als mögliches Vorbild ist ebenfalls, vielleicht sogar noch eher, der Typus des sogenannten ›Bethesda-Sarkophags‹ in Betracht zu ziehen (Abb. 5). Derartige Sarkophage zeigen im Zentrum ihres Bildschmucks eine zweiseitige Darstellung der Heilung des Gelähmten am Teich von Bethesda (Joh. 5, 1–9) und rechts davon den Einzug Christi durch das Jerusalemer Stadtportal (Joh. 12, 12–19). In einer chronologisch nicht zutreffenden Anordnung, trifft Christus dort – und nicht bereits in Jericho – auf den Zöllner Zachäus. Dieser ist zwischen die kräftigen Astgabeln eines Baumes gestiegen, um in Christi Angesicht sehen zu können (Luk. 19, 1–5). In seiner Körperhaltung ähnelt Zachäus einer Figur, die rechts im Hauptrelief des Saturninus-Schreins, anscheinend auf einem Seil schwingend, sitzt, das zwischen den Türmen eines Bauwerks aufgespannt ist. Auch für diese architektonische Form könnte die Darstellung des Jerusalemer Stadttores auf dem Bethesda-Sarkophag als Vorbild gedient haben. Dasselbe Stadttor findet auf dem Saturninus-Schrein noch ein weiteres Mal in der Mitte des Frieses Verwendung. Um neunzig Grad gedreht, stellt es dort nunmehr das Kapitol der antiken Stadt dar, vor dem Saturninus sein Martyrium erleidet.

Der Typus des Bethesda-Sarkophags weist also nicht nur die Gliederung des Reliefs in zwei Kompartimente, sondern darüberhinaus auch noch motivische

und architektonische Elemente auf, die denen des Saturninus-Schreins ähneln. Einer der bekanntesten Vertreter aus dieser Denkmälergruppe befindet sich noch heute in Tarragona (Abb. 5), nicht weit von Girona entfernt. Der gegen Ende des 4. Jahrhunderts angefertigte Sarkophag wurde dort in der um 1171 begonnenen Kathedrale von Santa Maria in der südlichen Hauptfassade links über dem romanischen Portal vermauert.²⁹ So ist er noch heute zu sehen. Es wäre denkbar, daß dieser Sarkophag bereits vor seiner architektonischen Wiederverwendung am Ort vorhanden und dem ›Meister von Cabestany‹ bekannt gewesen sein könnte.

Bei einem Teil der Figuren könnte sich der mittelalterliche Bildhauer vor allem an dem Löwenjagd-Sarkophag in Girona orientiert haben. Dafür sprechen nicht nur bestimmte korrespondierende Kopfformen, die bereits erwähnt wurden. Auch die Anordnung und Ausgestaltung der fratzenhaften menschlichen und tierischen Köpfe, die zwischen den Beinen der Protagonisten der Saturninus-Legende hervordrängen, erinnern jedenfalls sehr stark an die der Hunde und der zu Boden gestürzten Personen, welche auf dem antiken Relief zu Füßen der Jäger und ihrer Beute gruppiert sind (Abb. 6).³⁰ In einigen der Füllfiguren, die auf dem mittelalterlichen Schrein erscheinen, sind zudem Köpfe von Pferden erkennbar, die ebenfalls von dem Löwenjagd-Sarkophag übernommen sein könnten. Diese vermochte der ›Meister von Cabestany‹ in abgewandelter Form, mit entsprechenden Hörnern ausgestattet, dann auch als Widder zu präsentieren, die im Bildfeld links unter dem gemarterten Heiligen zu sehen sind. Der antike Sarkophag war gewiß auch eine Quelle für die runden Raubkatzenschädel und die helmbewehrten menschlichen Köpfe, die ebenfalls im linken Teil des Saturninus-Schreins in der Szene des Martyriums des Bischofs erscheinen.

Besonders auffällig ist hier die geradezu meisterhafte Wiedergabe der Schleifung des Heiligen durch den Stier. Durch die Lanzenstiche eines Soldaten angestachelt, springt das Tier wild zur linken Seite hin auf: so weit, daß sein Maul über den Rand der Vorderfront des Sarkophags hinausreicht. Mit diesem Kunstgriff wird zugleich die Überleitung der Erzählung zu der anschließenden Szene der Beisetzung des Märtyrers auf der linken Schmalseite erreicht. Er dürfte ohne Zweifel sein unmittelbares Vorbild in den springenden Löwen der antiken Jagdszenen gehabt haben. Zudem ist im rechten Teil des antiken Frieses hinter einem Löwen mit großer Mähne ebenfalls ein behelmter Soldat zu sehen, der das imposante Tier mit einer Lanze attackiert.

6 *Girona, Sant Feliu, Presbyterium: Löwenjagd-Sarkophag.*

Die Begeisterung und die Sorgfalt, die der ›Meister von Cabestany‹ bei der Skulptierung des springenden Stieres an den Tag legt, erweckt den Eindruck, er wolle in dieser Darstellung Bewegungsstudien treiben. Der Oberkörper des Tieres ist nahezu vollplastisch modelliert und leicht um seine eigene Achse gedreht, so daß es aussieht, als springe es gerade aus der Tiefe hervor. Sogar die Nackenfalten, die sich durch den stark emporgereckten Kopf ergeben, werden berücksichtigt. Ähnlich lebendig sind auch die beiden Raubkatzen (oder Hunde?) dargestellt, die sich unterhalb des Stieres auf ihre Hinterpfoten erheben. Sie sind in einer eindrucksvollen Rückenansicht gegeben, wobei sich die Formen der angespannten Muskeln plastisch abzeichnen. Um eine ebenso ausdrucksvolle Darstellung bemüht sich der Bildhauer bei den Fratzen im unteren Register des Reliefs, die als einzige der Figuren eine ausgeprägte Mimik zeigen. Die Pferde blähen ihre Nüstern, die Raubkatzen ziehen zornige Stirnfalten und drohen mit nach vorne aufgestellten Ohren, die menschenähnlichen Köpfe sperren ihre Münder weit auf, als schriepen sie laut. Mit ihrer animalischen Vitalität scheinen all die monströsen Bestien des ›Meisters von Cabestany‹ direkt der paganen antiken Sarkophagplastik entsprungen zu sein. Und die entsprechenden Modelle dürfte der Bildhauer nicht nur, aber mit dem Löwen- und dem Proserpina-Sarkophag gewiß auch in Girona gesehen haben.³¹

Daß der ›Meister von Cabestany‹ bei der Anfertigung des Saturninus-Schreins auf die Darstellungen der Tierkörper so große Sorgfalt verwendet und dabei besonderen Wert auf ihre expressive Kraft legt, steht in einem erstaunlichen Widerspruch zu der Art und Weise, in der er die agierenden Hauptpersonen in seinem Relief behandelt.³² Diese werden in strenger paraktischer Reihung präsentiert. Sie wirken steif, unbewegt und ausdruckslos. Verglichen mit dem Furor der Bestien und der Fratzen erscheinen sie fast un-

beteiligt. Der Welt wilder Affekte sind sie vollends entrückt. Sie leben lediglich von der demonstrativen Gestik ihrer großen Hände. Die Körperformen der überlangen Figuren verbergen sich unter dem Fall der üppigen Gewänder. Verhaltene Bewegungen ergeben sich nur durch die jeweils im Profil nach rechts oder links gewendeten Köpfe oder die leicht zu der einen oder anderen Seite ausgerichtete Position von Stand- und Spielbein, allenfalls noch durch die entsprechenden Andeutungen im Schwung einzelner Gewandfalten. Diese sind im Gegensatz zu den Muskelformen der Tiere nicht weich und geschmeidig modelliert, sondern fest und hart, mit vertiefenden Bohrungen in den vorwiegend parallel geführten Faltenältern gearbeitet – ganz so, wie das auch bei den figürlichen Reliefs der frühchristlichen Fries-Sarkophage aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts zu beobachten ist, für die es in Girona ebenfalls hervorragende Beispiele gab.

DIE KÜNSTLERISCHE REZEPTION NACH DER JAHRHUNDERTMITTE

Dieselben Sarkophage dienten späterhin auch anderen Bildhauern als Vorbild, deren Werke sich bis heute in Girona befinden. Dort können sie im unmittelbaren Vergleich mit den antiken Vorbildern betrachtet werden. Es handelt sich hierbei um eine kleine Gruppe von Kapitellen, die sich im Bereich des Triforiums der Felix-Kirche in der umlaufenden Galerie in der Apsiskrümmung befindet. Dort bekrönen sie die kleinen Säulen zwischen den Fensteröffnungen.³³ Erst in der zweiten Dekade des 14. Jahrhunderts wurden sie an diese Stelle versetzt, als die zweite große Bauphase der Kirche mit der Aufstockung des alten romanischen Baus und der gleichzeitigen Anlage des eleganten Triforiums begann. Es wird vermutet, daß diese Kapitelle ursprünglich aus einer heute nicht mehr erhaltenen romanischen Bauanlage der alten Felix-Kirche stammen und sodann in dem neuen Erweiterungsbau wiederverwendet wurden.³⁴ Sie konnten einer Bildhauerschule zugeordnet werden, die im weiteren Umkreis des Gironès-Gebietes in der 2. Hälfte, in Girona selbst vornehmlich im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts tätig war.³⁵

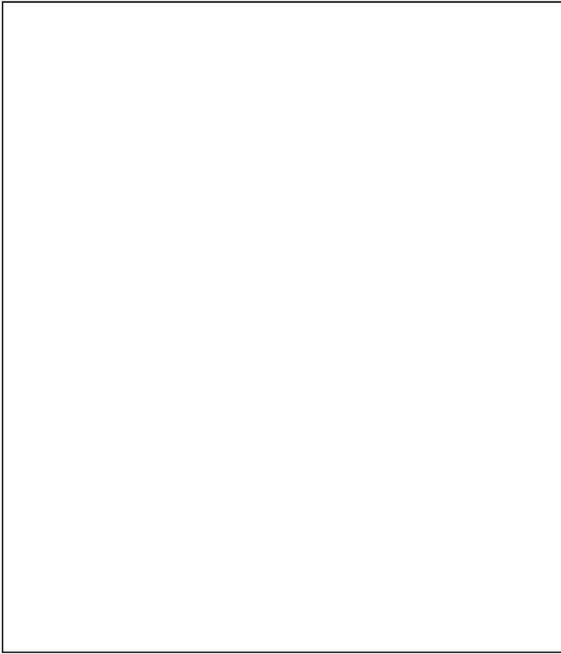
Drei der Kapitelle werden einer Werkstatt, die damals an der bauplastischen Dekoration der Kathedrale von Girona tätig war, bzw. ihrem näheren Umkreis zugeordnet. Für sie wird eine Datierung gegen Ende des 12. Jahrhunderts vorgeschlagen. Sie befinden sich in zentraler Position in der östlichen Apsiskrümmung, wohl weil ihr Bildschmuck hagiographische Bildzyklen wiedergibt,

deren Szenen sich inhaltlich auf die beiden in der Felix-Kirche verehrten Hauptheiligen beziehen, auf den heiligen Felix und den heiligen Narcissus.³⁶ Eines der Kapitelle konnte stilistisch den Werkstücken des Kreuzgangs von Santa Maria de L'Estany zugewiesen werden.³⁷ Es zeigt insgesamt vier Szenen aus dem Leben und dem Martyrium von Sant Narcís (San Narciso), dessen Reliquien in der Felix-Kirche spätestens seit dem 11. Jahrhundert nachweisbar sind.³⁸ Die Darstellungen sind mit größter Wahrscheinlichkeit mit Metaphern zu verbinden, die der berühmte Abt Oliva (1008–1046) in seiner Predigt auf den heiligen Narcissus verwendet, dem »Sermón del Opispo Oliva« aus dem Jahr 1022.³⁹

Im Hinblick auf die Frage nach der künstlerischen Rezeption von Formen und Motiven aus der antiken Sarkophagplastik ist besonders eine der vier Szenen des Narcissus-Kapitells von Interesse: Sie zeigt Sant Narcís, der mit geöffneten Händen auf eine unbedeckte Person hinweist, die vor ihm in einer Art Wassertrog oder Brunnen steht (Abb. 7). Ein Wasserstrom ergießt sich aus einer Öffnung an seiner unteren Seite. Die nackte Figur kämpft mit einer Waffe, wohl einer Art Spaten, gegen einen Drachen. Dieser befindet sich ebenfalls im Brunnen unmittelbar unter den Füßen seines Gegners. Das Untier hat den Kopf rückwärts emporgereckt und sich in dessen Waffe verbissen. Den Überlieferungen der Predigt entsprechend, wird es sich hierbei um den Kampf zweier Dämonen handeln.⁴⁰

Die den Drachen bekämpfende Figur im Wassertrog ist offenkundig den weintraubenkelternden Genien nachgebildet, wie sie auf sogenannten Jahreszeitensarkophagen als Symbolisierungen für die Herbstmonate verwendet wurden. Einen Sarkophag dieser Art gibt es in der Felix-Kirche zwar nicht. Gleichwohl war dieser Typus in der spätantiken Sepulkralkunst einst sehr verbreitet, so daß die betreffenden Figuren von den mittelalterlichen Bildhauern gewiß auch andernorts gesehen wurden und aus Vorlagenbüchern bekannt waren. Vielleicht stand damals auch noch ein Jahreszeiten-Sarkophag, oder ein anderes Kunstwerk mit dieser Dekorationsform, in Girona und Umgebung als Vorlage zur Verfügung, der später verloren ging. Immerhin stammen zwei der wertvollsten Exemplare dieser Art aus der großen frühchristlichen Nekropole von Empúries (Ampurias), nicht weit von Girona entfernt (Abb. 8).⁴¹

Der Bildschmuck der anderen beiden Kapitelle (Abb. 9, 10) weist dagegen sowohl in ikonographischer als auch in stilistischer Hinsicht Eigentümlichkeiten auf, die kaum anders erklärt werden können, als daß sich die mit ihrer Herstellung beauftragten Künstler unmittelbar an den antiken Sarkophagen im



7 *Girona, Sant Feliu, Apsis, Triforium: Kapitell mit Darstellungen aus dem Leben des Sant Narcís.*

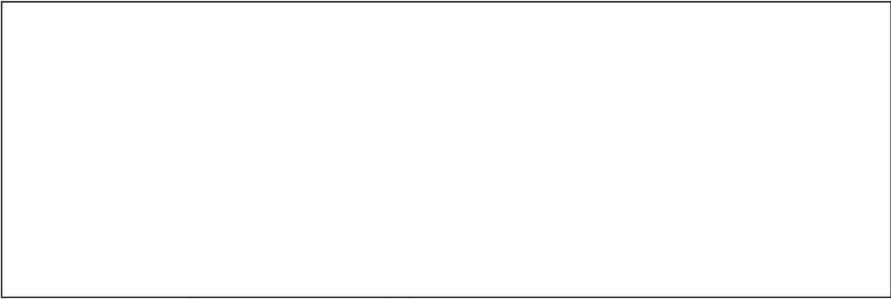
Presbyterium der Felix-Kirche selbst orientiert haben. Sie geben jeweils drei Szenen aus dem Leben des heiligen Felix wieder, die mit einer zeitgenössischen Überlieferung der »Passio« in Einklang stehen dürften.⁴²

Eines der Kapitelle zeigt, vom Innern der Galerie ausgehend nach links betrachtet, zunächst eine Person mit glattem zurückgekämmten Haupthaar und kurzem dichtem Vollbart, wohl den heiligen Felix selbst. Er steht hinter einem Altar und hat die Hände

betend vor der Brust an-

einandergelegt. Zu beiden Seiten wird er von Engeln flankiert, die mit erhobenen Händen neben ihm knien und etwas darzubringen scheinen. Die nächste, zum Kirchenschiff hin gewandte Szene zeigt ein Martyrium. Eine Person, sicher der Heilige, ist kopfüber an zwei sich überkreuzende Bäume gebunden. Zu beiden Seiten stehen Folterknechte, die seinen Körper mit krallenartigen Werkzeugen martern. In dem darüberliegenden Bogensegment wird eine kleine unbedeckte Figur von zwei anderen emporgehoben. Es dürfte sich dabei um Engel handeln, die eine Seele gen Himmel tragen. Es folgt die Darstellung des Felix, der auf einem Hocker sitzt (Abb. 9). Nach rechts gewendet hält er ein geöffnetes Buch in der rechten erhobenen Hand gleichsam einer vor ihm knienden, jugendlich bartlosen Person entgegen.

Das zweite Felix-Kapitell zeigt drei weitere Szenen aus der Vita des Heiligen. Vom Innern der Galerie aus gesehen nach links ist hier zunächst abermals der heilige Felix wiedergegeben. Er trägt ein langes Gewand, vermutlich das eines Priesters. Er hat die Hände vor der Brust gefaltet. Zu beiden Seiten flankieren ihn zwei Engel, die seine Hände mit ihren Linken sanft ergreifen



8 Girona, Sant Pere de Galligants: Jahreszeiten-Sarkophag (Detail), Weinkelter.

(Abb. 10). Die nächste Szene, die sich zum Presbyterium der Kirche hin öffnet, ist nur äußerst schwer erkennbar. Es scheint jedoch, als hielten zwei Engel zu beiden Seiten eine Figur, welche diagonal über die gesamte Seite des Kapitells liegend dargestellt ist – eine Kompositionsform, die auch beim »Meister von Cabestany« öfter Verwendung fand. Es dürfte sich wohl um den Heiligen selbst handeln. Links daran anschließend, thront eine männliche Person mit langem glattem Vollbart. Sie trägt eine Krone auf dem Haupt und hält ein Schwert in der Rechten, das an ihrer rechten Schulter lehnt.

In Anlehnung an den Text der »Passio« wird man die auf den Kapitellen dargestellten Szenen folgendermaßen deuten dürfen⁴³: Die Darstellung des sitzenden Felix mit dem geöffneten Codex in der Hand ist wohl als die in der »Passio« erwähnte lehrende und predigende Tätigkeit des Heiligen zu deuten. Der hinter dem Altar stehende Heilige könnte als Sinnbild für seine Stellung als Priester oder auch als Darstellung der von seinen Verfolgern verlangten Opferung am Altar der heidnischen Götter interpretiert werden. Diesem Befehl hatte sich Felix mehrfach widersetzt, um statt dessen dem christlichen Gott zu huldigen. Die darauffolgende Darstellung ist als eines seiner Martyrien zu deuten, die ihn als Folter für seine Verweigerungen ereilten: kopfüber aufgehängt ließ man seinen Körper mit spitzen Krallen aufreißen. Die kleine nackte, von zwei Figuren emporgehobene Person, die sich unmittelbar über der Marterszene befindet, folgt dem geläufigen Typus einer von Engeln emporgetragenen nackten Menschenseele. Hier ist es natürlich die des Heiligen.

Die sitzende Figur auf dem zweiten Kapitell wird als der thronende römische Herrscher zu identifizieren sein, auf dessen Befehl die damaligen Christenverfolgungen stattfanden. Dafür spricht die Krone, die er auf dem Haupt

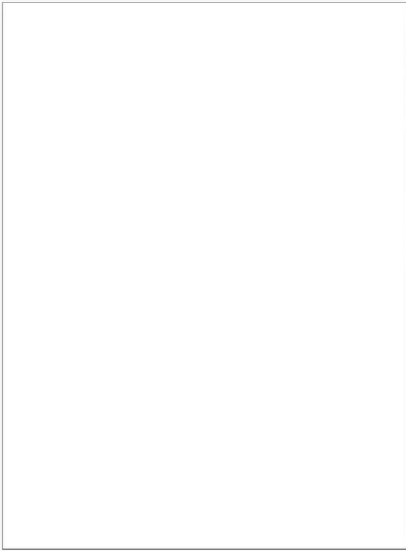
trägt. Dieser hatte vom Widerstand des Heiligen erfahren und daraufhin selbst in das peinliche Verhör eingegriffen, indem er schwere, todbringende Foltern anzuwenden befahl. Bei der folgenden Szene könnte es sich um eine dieser Martern handeln, möglicherweise den Wurf des Heiligen in das Meer. Die Engel, die den Heiligen in einer weiteren Darstellung schützend flankieren, könnten an die zahlreichen Heilungswunder Gottes erinnern, die dem gefolterten Felix immer wieder durch Himmelsboten zuteil wurden. Die Szene mag aber ebenso als dessen Aufnahme ins Paradies und die beiden Engel dementsprechend als seine himmlischen Begleiter zu verstehen sein.

Aufgrund dieser Deutung der Szenen wären auch die beiden Darstellungen zu entschlüsseln, die auf den ersten Blick nicht mit der Vita des heiligen Felix in Verbindung gebracht werden können: das Motiv des auf einem Hocker sitzenden Heiligen mit dem geöffneten Buch in der Hand und einer vor ihm knieenden jugendlichen Person sowie die Darstellung des von zwei Engeln ergriffenen und offenbar betenden Heiligen (Abb. 9 und 10).⁴⁴

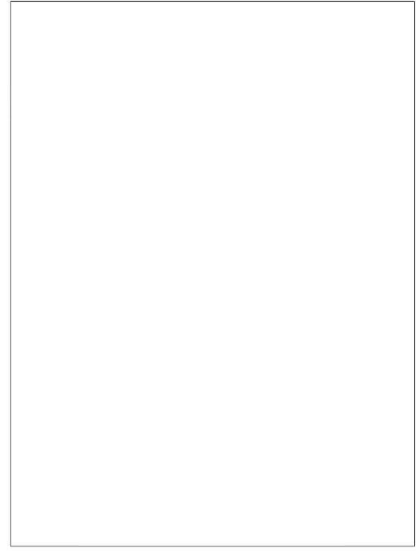
Ikographisch wären diese beiden Szenen wohl am ehesten aus entsprechenden Vorbildern herzuleiten, die der Bildhauer damals in der Felix-Kirche selbst gesehen haben könnte. So ist beispielsweise der sitzende Heilige in ganz ähnlicher Weise dargestellt, wie die beiden Richter in der zentralen Szene des sogenannten Susannen-Sarkophags (Abb. 11). Gleiches gilt für die Darstellung des Heiligen, der auf dem anderen Kapitell zwischen Engeln steht. Abgesehen davon, daß der Heilige seine Hände vor der Brust zum Gebet gefaltet hat, mag auch hier ein Bildtypus der spätantiken Ikonographie übernommen worden sein: das allgegenwärtige Motiv einer Orantenfigur zwischen zwei himmlischen Seelenbegleitern. Neben dem Susannen-Sarkophag finden sich drei weitere Beispiele dieser Figurenkonstellation im Bildschmuck der christlichen Sarkophage in der Felix-Kirche.

Andere Darstellungen mit Szenen zur Vita der beiden Hauptheiligen der Kirche datieren, soweit sie überliefert sind, erst in spätere Zeit.⁴⁵ Der skulpturale Schmuck der romanischen Kapitelle in Girona gehört also zu den frühesten verbildlichten »Passiones« mit ausführlichen Szenenfolgen. Es darf deshalb angenommen werden, daß der Bildhauer von seinen Vorlagen Motive übernommen hat, die ihm passend erschienen, um bestimmte, die »Passio« der Heiligen illustrierende Szenen zu einem narrativen Zyklus zusammenzustellen.

Aber mehr noch als die formale Anleihe einzelner, im Bildschmuck der Sarkophage vorgegebener Motive, scheint eine stilistische Orientierung an den antiken Spolien vorzuliegen. Das gilt nicht für das Narcissus-Kapitell, das in



9 Girona, Sant Feliu, Apsis, Triforium:
Felix-Kapitell.



10 Girona, Sant Feliu, Apsis, Triforium:
Felix-Kapitell.

seiner stilistischen Ausführung deutlich von der ganzen Gruppe der romanischen Triforienkapitelle in Sant Feliu abweicht. In einem Vergleich der beiden Felix-Kapitelle mit den figürlichen Reliefs der Sarkophage jedoch ergeben sich hingegen insbesondere mit den christlichen Exemplaren auffällige stilistische Affinitäten. Es ist erneut der Susanna-Sarkophag (Abb. 11), zu dem die Kapitelle die größte Nähe aufweisen. In einigen Fällen zeigen sich sogar Übereinstimmungen in der plastischen Bearbeitung von Details.

Wie in den Sarkophagreliefs stehen alle Gestalten vor einem räumlich vertieften Hintergrund, der sich bei den Kapitellen durch die leicht hervorspringenden Halsringe und die hervorkragenden Architekturen ergibt, die die Kapitellseiten im oberen Bereich abschließen. In diesem Rahmen stoßen die Figuren mit den Köpfen sehr knapp an den oberen Rand an, während ihre Füße direkt auf die Halsringe aufsetzen. Die Figuren selbst sind durchweg von untersetzter und gedrungener Statur, die sich aus dem unproportionalen Verhältnis von Unter- zu Oberkörper und durch die übergroßen Köpfe ergibt. Die Plastizität der Körper wird ausschließlich durch voluminöse Gewänder betont. Ähnlich verhält es sich bei der Binnenbehandlung der Kleidung selbst, wo Faltenfall und Drapierung die plastische Modellierung von Körperformen überlagern. Das Volumen und die schwere massive Stofflichkeit der Kleidung

11 *Girona, Sant Feliu, Presbyterium: Susanna-Sarkophag.*

ist durch vorwiegend parallel geführte und geglättete Faltenbahnen angelegt (Abb. 10). Sie sind im Bereich der Oberkörper stärker herausgearbeitet, manchmal mit einer Bohrung in den Faltentälern noch verstärkt. Dadurch entsteht ein fast graphisch anmutendes Wechselspiel von Licht und Schatten, das auch für die Reliefs der antiken Sarkophag charakteristisch ist (Abb. 12, 13). Flächige Gewandpartien werden mittels großzügiger, ungebrochener Faltenbahnen strukturiert, die die Gewänder straff um den Körper gezogen erscheinen lassen.

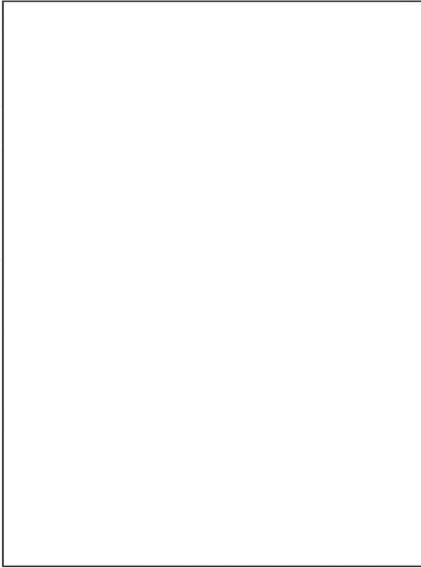
Bemerkenswert ist zudem die deutliche Betonung der Köpfe. Sie ergibt sich nicht nur aus dem größeren Volumen des Kapitellkelches in den oberen Partien, sondern auch aus der differenzierteren Ausformung der verschiedenen Physiognomien. Ähnlich denen der Sarkophagreliefs sind die Köpfe sämtlicher Figuren nahezu dreiviertelplastisch ausgearbeitet oder aber so tief unterschritten, daß ein betont plastischer Eindruck entsteht. Die Köpfe auf den Kapitellen lösen sich jedoch nicht in demselben Maße vom Reliefgrund wie diejenigen der Sarkophag. Dort sind an einigen besonders bruchgefährdeten Stellen Sicherheitsstege noch gut erkennbar, die die romanischen Kapitelle nicht benötigen. Die Köpfe haben im allgemeinen eine runde Form, die durch die großflächigen, fleischigen Wangenpartien betont wird. Auch die Köpfe der Hauptfiguren, welche durch unterschiedliche Haar- und Barttrachten stärker charakterisiert sind, weichen nicht grundsätzlich von dieser Form ab. Die meisten Gesichter sind im Detail differenziert und fein gebildet. Doch spiegeln sie nicht, wie teilweise auf den Sarkophagen zu erkennen ist, emotionale Regungen wider.

Alle Gesichter haben volle Wangenpartien und große, mandelförmige Augen ohne Pupillen (Abb. 9, 10). Es fällt auf, daß die Augen in nahezu identischer Weise wie bei den meisten der Sarkophagfiguren gebildet sind, indem

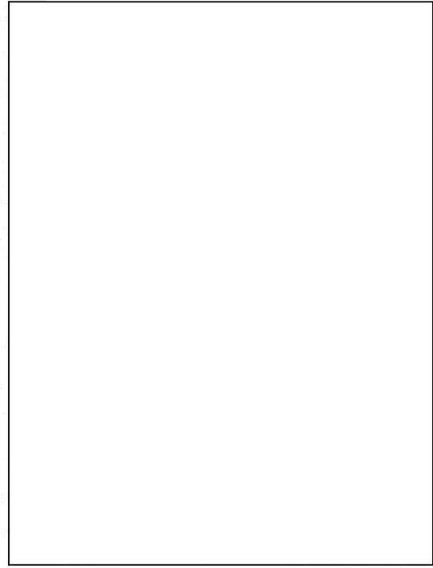
die Brauenbeine und Augenhöhlen leicht modelliert wurden und ein Bohrloch im Augenwinkel deren Tiefe verstärkt (Abb. 12, 13). Ähnlich verhält es sich mit den Nasen, die ausgesprochen schlank und fein ausgearbeitet sind. Selbst die Nasenlöcher sind angedeutet. Die Mundpartien sind dagegen weniger sorgsam gestaltet. Ober- und Unterlippe sind von gleicher Größe, nur leicht ausgeformt und liegen zumeist parallel aufeinander, manchmal ein wenig aus der Ebene des Gesichts hervorgehoben. Auf diese Weise entsteht bei den meisten der Figuren ein Grübchen im Kinn, was auch für viele der antiken Vorbilder zutrifft. Die Ohren sind im Verhältnis zu den Köpfen ungewöhnlich groß und tief – beinahe trichterförmig – gestaltet. Auch setzen sie auffallend hoch am Kopf an. Unterschiedliche Frisuren beleben die kappenähnlich aufgesetzten Haare. Doch erreichen sie auch hier nicht die Qualität der Sarkophagreliefs, wo Haarsträhnen durch äußerst feine Meißelungen gestaltet und einzelne Locken mit Bohrlöchern und Unterschneidungen plastisch herausgearbeitet wurden. Ähnlich differenziert wie bei den antiken Vorbildern sind auch Zehen und Fingerkuppen mit den Nägeln ausgearbeitet. Die Hände werden – wie beim »Meister von Cabestany« – durchweg groß und mit langen Fingern dargestellt.

Die künstlerische Rezeption der antiken Reliefs in den beiden romanischen Felix-Kapiteln hat sich hauptsächlich auf der stilistischen Ebene ausgewirkt. Ob und inwieweit es sich hierbei um eine eher zufällige Auswahl einer Stilform handelte, die man allein von dem Vorbild eines Werkstückes ableitete, das man damals als ästhetisch schöner empfand, ist mit Gewißheit nicht zu klären. Es wäre gleichwohl denkbar, daß man mit dieser Vorgehensweise absichtsvoll und ganz bewußt auf die antiken Spolien verweisen wollte. Aufschluß hierüber wäre nur von einer Rekonstruktion der ursprünglichen Disposition und Funktion der Kapitelle im baulichen Kontext der romanischen Kirche zu erwarten. Auf diesem Wege ließe sich gegebenenfalls eine räumliche und damit auch inhaltliche Bezugnahme der figürlich dekorierten Kapitelle auf die antiken Sarkophage begründen, die mit einer entsprechenden stilistischen Assimilierung noch einmal unterstrichen und hervorgehoben werden sollte. Dieser Fall läge vor, wenn die romanischen Kapitelle einstmals entweder zu einem Chorumgang der romanischen Kirche⁴⁶ oder – eher noch – zu einem Baldachin gehörten, der ein Reliquiar der in der Kirche verehrten Heiligen bekrönt haben könnte.⁴⁷

Der Einfluß, den die Sarkophage von Sant Felu auf die Plastik des ausgehenden 12. Jahrhunderts ausgeübt haben, tritt also weniger deutlich hervor als derjenige, der ein gutes Jahrhundert zuvor vom »Orestes-Sarkophag« aus



12 Girona, Sant Feliu, Presbyterium: Susanna-Sarkophag (Detail).



13 Girona, Sant Feliu, Presbyterium: Susanna-Sarkophag (Detail).

Husillos (Palencia) ausgegangen ist. Dieser ist eines der berühmtesten Beispiele für eine Assimilierung und Übertragung antiker aus der Sarkophagplastik entlehnter Bildmuster in das künstlerische Repertoire romanischer Bildhauer.⁴⁸ Im Vergleich dazu fiel die Wirkung der Sarkophage von Sant Feliu auf die zeitgenössischen Bildhauer geringer aus als zu erwarten gewesen wäre, zumal damals in Girona mit den Kreuzgängen von Sant Pere de Galligants und der Kathedrale Santa Maria die wohl bedeutendsten erhaltenen Skulpturenensembles dieser Zeit entstanden.

Gewiß sind einige Zeugnisse einer künstlerischen Bezugnahme auf die Sarkophage von Girona auch verloren gegangen, denn viele Bauwerke in ihrem Einflußgebiet, wie zum Beispiel die Klöster von Sant Pere de Roda und Santa Maria de Ripoll sowie die Kirchen von Besalù und Cabestany, sind entweder nur noch fragmentarisch erhalten oder zerstört und durch nachfolgende Anlagen ersetzt worden. Von diesen Werkstätten dürften seit Mitte des 12. Jahrhunderts entscheidende Einflüsse auf die romanischen Bildhauerschulen Kataloniens und des Roussillon ausgegangen sein. Darüber hinaus ist ebenfalls zu bedenken, daß eine mögliche Rezeption der antiken Sarkophage von Sant Feliu in dem Skulpturenschmuck verbliebener Bauten dieser Region

nicht so stark war wie in dem Gironas selbst, wo er heute ebenfalls nicht in vollem Umfang überkommen ist.

Ein weiterer, vielleicht sogar gewichtiger Grund für die vergleichsweise wenigen Spuren, die diese antiken Monumente in den Werken der zeitgenössischen Plastik hinterlassen haben, mag darin liegen, daß sich gegen Ende des 12. Jahrhunderts bereits eine veränderte Haltung der Künstler gegenüber den antiken Modellen bemerkbar macht: Zwar verwendet eines der Kapitelle in der Felix-Kirche noch das dionysische Thema einer Weinkelter zur Darstellung eines Dämonenkampfes und weist damit einen Rest jener frühen lebendig-bewegten Bildsprache romanischer Bauplastik auf, die in besonderem Maße von der Übernahme der bewegten Kompositionen und der ausdrucksstarken Gestik antiker Vorbilder lebt. Doch bei der Mehrzahl der Kapitelle findet man Figuren von würdevoller Strenge und Ruhe sowie Kompositionen aus beinahe statisch und linear anmutenden Gefügen. Dieselbe Tendenz wird schon im Werk des »Meisters von Cabestany« spürbar. Doch während für ihn noch das Vorbild der bewegten Figurenensembles paganer Sarkophage von großer Bedeutung blieb, greifen die Bildhauer der Felix-Kapitelle nur mehr ausschließlich auf die frühchristlichen Vorbilder zurück. In dieser Zeit stehen also nicht mehr die figurativen Qualitäten der verschlungenen, wilden Formen und die lebendige Körperhaftigkeit im Mittelpunkt des Künstlerinteresses, welche vornehmlich die Skulpturen der älteren paganen Sarkophagplastik auszeichnen. Vielmehr sind es offenbar die von überirdischer Entrücktheit geprägten Formen und Figuren ihrer christlichen Nachfolger, die als künstlerische Modelle der – inzwischen zu neuer Ordnung tendierenden – Kunst jener Zeit sehr viel mehr entgegenkommen.⁴⁹

Die Auswahl antiker Modelle erfolgte also bereits unter einer neuen, im Übergang zur Gotik begriffenen Bewertung der vorgefundenen Modelle, die im skulpturalen Bildschmuck eine stärkere dekorative Einheitlichkeit anstrebte. Das hatte zur Folge, daß die Expressivität der Darstellung zugunsten einer strengeren stilistischen Schematisierung und einer größeren Zurücknahme der Plastizität des Skulpturenvolumens verdrängt wurde. Dementsprechend mußte sich auch das Interesse an den überkommenen antiken Sarkophagen oder ihren Fragmenten verlagern. Das deutet sich im Werk des »Meisters von Cabestany« bereits an und tritt in den analysierten romanischen Kapitellen der Felix-Kirche deutlich hervor. Es verwundert deshalb nicht, daß die Bedeutung, die den antiken Spolien als form- und stilbildenden Modellen noch ein Jahrhundert zuvor beigemessen wurde – und von denen die vom

Orestes-Sarkophag abgeleiteten künstlerischen Ausdrucksformen in Frómista und vor allem in Jaca zeugen – zur Zeit der Wiederverwendung der Sarkophage von Girona bereits erheblich vermindert war. Anders gesagt: Hätte man die Sarkophage von Sant Feliu früher aufgefunden, wäre ihre Wirkung auf die zeitgenössischen Künstler und die Nachwirkung in ihren Werken ungleich größer ausgefallen.

Dennoch wird am Beispiel Gironas deutlich, was wohl für die künstlerische Rezeption der antiken Sarkophagplastik im allgemeinen gelten darf: Die Auswahl und Verwendung von antiken Formen und Motiven war nicht allein von der bloßen Präsenz oder der Prominenz bestimmter Spolien bestimmt, sondern auch von höchst individuellen Absichten und veränderlichen Vorlieben der jeweiligen Künstler abhängig, die sich in ihrer Arbeit von ihnen inspirieren ließen. Um das figürliche und stilistische Potential der antiken Vorbilder für die Ausbildung neuer Darstellungsmöglichkeiten erschöpfend und umfassend nutzen zu können, standen deshalb einmal Sarkophage mit paganer, dann wieder diejenigen mit christlicher Thematik verstärkt im Blickpunkt der Künstler. Diese orientierten sich am gesamten Spektrum möglicher antiker Vorbilder, ohne dabei etwa aus religiösen Vorbehalten heraus nichtchristliche Spolien von vornherein zu ignorieren oder – umgekehrt – nur pagane Modelle als Anregung für stilistische Neuerungen aufzugreifen. Es stellt sich auch die Frage, warum die Bildhauer bei der Auswahl ihrer künstlerischen Inspirationsquellen in dieser Weise differenzieren sollten, wenn dies schon in den Wiederverwendungen der Spolien selbst nicht geschah, die ihnen ja die unmittelbaren Vorlagen lieferten. Das ist kaum deutlicher erkennbar als in Girona selbst, wo pagane und christlich dekorierte Spolien gemeinsam und gleichberechtigt im zentralen Kultraum der Kirche vermauert wurden.

ANMERKUNGEN

¹ Dazu immer noch Isa Ragusa: *The Re-Use and Public Exhibition of Roman Sarcophagi during the Middle Ages and the Early Renaissance*, maschinschriftl. Dissertation, New York 1951, und *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel medioevo*, Pisa 1982, Marburger Winckelmann-Programm 1983, hg. von Bernard Andreae und Salvatore Settis, Marburg 1984; Wiederverwendungen betreffend aber auch die Publikationen der Archäologen Guntram Koch, Hellmut Sichtermann: *Römische Sarkophage*. Handbuch der Archäologie, 5. Handbuch der Altertumswissenschaft, 6. Abt., München 1982, S. 627–634; Brigitte Christern-Briesenick: *Der Bestand an südwestgallischen Sarkophagen seit 1962*, in: *Antiquité Tardive* 1 (1993), S. 49–61; Xavier Barral i Altet: *Le Destin médiéval des sarcophages d'Aquitaine*, ebd. S. 161–164; Guntram Koch: *Frühchristliche Sarkophage*, München 2000, S. 600–609.

² Entsprechende Vorgänge der künstlerischen Rezeption wurden exemplarisch untersucht u. a. von Salvatore Settis: *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell' antico*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia*, Bd. 3, hg. von Salvatore Settis, Turin 1986, S. 375–486, bes. S. 400–401; ders.: Von *auctoritas* zu *vetustas*: Die antike Kunst in mittelalterlicher Sicht, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51 (1988), S. 157–179, bes. S. 162–163, Abb. 9–10; ders.: Verbreitung und Wiederverwendung antiker Modelle, in: Herbert Beck, Kerstin Hengevoss-Dürkopp: *Studien zur europäischen Skulptur des 12./13. Jahrhunderts*, Frankfurt/M. 1994, S. 351–366; bes. S. 359–360, Abb. 7–8 a) und 8 b); ders.: *Les Remplois*, in: *Actes des Entretiens du Patrimoine. Patrimoine, Temps, Espace. Patrimoine en place. Patrimoine déplacé*, Paris 1997, S. 67–86, bes. S. 80–82, Fig. 16–17.

³ Eine differenzierende Datierung innerhalb dieser Gruppe ist bislang vor allem den stilkritischen und ikonographischen Untersuchungen Manuel Sotomayors zu verdanken. Hier sei nur auf die wichtigste verwiesen: Manuel Sotomayor (y Muro): *Sarcófagos romano-cristianos de España. Estudio iconográfico*. Biblioteca Teológica Granadina 16, Granada 1975, S. 19–46; 83–92. Eine neuere stilkritische Analyse der Sarkophage von Girona steht zur Zeit noch aus.

⁴ Auf die außergewöhnliche Situation ihrer Wiederverwendung im zentralen Kultraum der Kirche hat bereits Serafin Moralejo Alvarez: *La Reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval*, in: Andreae, Settis (Anm. 1), S. 187–204, bes. S. 193 hingewiesen. Eine entsprechende Untersuchung wurde von der Verf. in ihrer Dissertation mit dem Thema »Die antiken Sarkophage von San Félix in Gerona. Herkunft, Wiederverwendung und Bedeutungswandel« 1999 an der Humboldt-Universität zu Berlin vorgelegt. Eine vorläufige These dazu von der Verf. in: Christiane Boehden: *Antike Sarkophage im Dienste der mittelalterlichen Heiligenverehrung*, in: *Akten des XII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie*, Bonn 1991. *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Ergänzungsbd. 20.1, Münster 1995, S. 572–577 und dies.: *Wiederverwendung antiker Sarkophage im 12. Jahrhundert?*, in: *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal*, Göttingen 1993, S. 43–57.

⁵ So bereits Manuel Sotomayor: *Datos históricos sobre los sarcófagos romano-cristianos de España*, Granada 1973, S. 40, Anm. 47 mit Hinweis auf eine entsprechende Notiz aus dem Jahr 1678: »...que hallavan quando cavaban para hacer sus zanjas.«

⁶ Dazu die in Vorbereitung stehende Publikation der Dissertation der Verf. (Anm. 4). Vgl. auch Sotomayor (Anm. 5), S. 37–41, der die bis dahin bekannten Angaben zur Baugeschichte der Kirche und dem Zeitpunkt der Vermauerung der Sarkophage zusammengefaßt hat. Danach erfuhr die Felix-Kirche im Laufe des 14. Jahrhunderts weitreichende Umbauten, in deren Verlauf, so wurde von einigen Forschern vermutet, auch das Presbyterium mit den dort eingelassenen Spolien errichtet worden sei (ebd., S. 38–39). Entgegen diesen Angaben, die die Verf. noch in Boehden 1993 (Anm. 4), S. 45 und dies. 1995 (Anm. 4), S. 574 übernommen hatte, geht sie heute davon aus, daß dieser Bereich der Kirche noch zum originären Baubestand der romanischen, nach der Mitte des 12. Jahrhunderts errichteten Kirche gehört.

⁷ Antoni Sanz i Alguacil, Antoni Pladevall i Font, Pere Beseran i Ramón: *Sant Pere de Galligants*, in: *El Gironès, La Selva, El Pla de l'Estany*. Catalunya Romànica V, hg. von Antoni Pladevall i Font, Barcelona 1991, S. 151–162.

⁸ Die Arbeit jenes Meisters, der einen so prägnanten Stil ausgebildet hat, war seit seiner Identifikation durch Josep Gudiol (i Cunil): *Los Relieves de la portada de Errondo y el maestro de Cabestany*, in: *Príncipe de Viana* 14 (1944), S. 9–14, Thema zahlreicher Studien. Ihm wurde jüngst eine Monographie von André Bonnery, Marco Burrini, Jordi Camps i Sòria u. a.: *Le Maître de Cabestany*, Orléans 2000, gewidmet: dort der aktuelle Stand der Forschung mit der entsprechen-

den Bibliographie. Einen kurzen Überblick mit sehr guten Abbildungen bietet: Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei, hg. von Rolf Toman mit Photographien von Achim Bednorz, Köln 1996, S. 280–281.

⁹ Pere Beseran i Ramòn: Alguns capitells de Sant Pere de Galligants i el mestre de Cabestany, in: *Estudi General* 10 (1990), S. 17–44; ders. (Anm. 7) S. 156–158 sowie zuletzt Jordi Camps i Sòria und Immaculada Lorès i Otzet: Sant Pere de Galligants, in: *Bonnery, Burrini, Camps i Sòria* (Anm. 8), S. 28–31.

¹⁰ Darauf verweist Beseran i Ramòn (Anm. 9), S. 24, Anm. 27; ders. (Anm. 7), S. 158.

¹¹ Vgl. dazu die in Anm. 7 genannte Literatur.

¹² Beseran i Ramòn (Anm. 9), S. 25, Anm. 29 und ders. (Anm. 7), S. 158, Anm. 14; zuletzt: Camps i Sòria und Lorès i Otzet (Anm. 9), S. 28–31, bes. S. 31.

¹³ Camps i Sòria und Lorès i Otzet (Anm. 9), S. 207–212, bes. S. 212 mit einer Datierung »nach 1130 und während des zweiten Drittels des 12. Jahrhunderts«.

¹⁴ Die stilistische Verbindung zwischen den antiken Sarkophagen von Sant Feliu und einigen Werken des »Meisters von Cabestany« und ihre Auswirkung auf die Datierung seiner Schaffensperiode erkannte als erster Moralejo (Anm. 4), S. 198 (in *Gerona 1130–1140*), ders.: *Modelo, copia y originalidad en el marco de las relaciones artísticas hispano-francesas (siglos XI–XIII)*, in: *Actes del Ve Congrès Espanyol d'Història de l'Art en Barcelona 1984*, Barcelona 1986, S. 89–112, bes. S. 99–100; ders.: »Master of Cabestany«, in: *The Dictionary of Art*, Bd. 20, Ohio 1996, S. 638–639 (1130–1180).

¹⁵ Diese von Moralejo (Anm. 14) angeregte These ist vielfach beachtet worden. Vgl. z. B. Nuria de Dalmases und Antoni Josè i Pitarch: *Els Inicis i l'art romànic*. S. IX–XII. *Història de l'Art Català* 1, Barcelona 1986, S. 168; S. 234–238 (mit einer Datierung der Werke zwischen 1130/40 und 1170/80); Beseran i Ramòn (Anm. 7), S. 160 (1130–1150); Camps i Sòria und Lorès i Otzet (Anm. 9), S. 30.

¹⁶ Moralejo 1986 (Anm. 14), S. 99, S. 110, Fig. 15–16; Beseran i Ramòn (Anm. 9), S. 26–37, S. 42, Abb. 12–13.

¹⁷ Moralejo 1986 (Anm. 14), S. 99, S. 110, Fig. 15–16; ders. 1996 (Anm. 14), S. 639. Für die Vermittlung der Abbildungsvorlage bin ich Professor Dr. Thomas Pogge von der Columbia-University in New York zu Dank verpflichtet.

¹⁸ Olivier Poisson: Santa Maria de Cabestany, in: *El Rossellò. Catalunya Romànica XIV*, hg. von A. Pladevall i Font, Barcelona 1993, S. 161–163, Abb. S. 163 oben. Zu Sugana: Clara Bargellini: *More Cabestany Master*, in: *The Burlington Magazine* 112 (1970), S. 140–146, bes. 143, Anm. 10, Fig. 19.

¹⁹ André Bonnery: *Le Sarcophage-Réliquaire de Saint-Saturnin, à Saint-Hilaire d'Aude*, in: *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa* 29 (1998), S. 53–62; ders.: *Le Sarcophage de Saint Saturnin à Saint-Hilaire*, in: *Bonnery, Burrini, Camps i Sòria* (Anm. 8), S. 100–108.

²⁰ Diese Angaben nach Bonnery 1998 (Anm. 19), S. 53.

²¹ Zur Geschichte und Typologie des Schreins vgl. Sabine Komm: *Heiligengrabbäuer des 11. und 12. Jahrhunderts in Frankreich. Untersuchung zu Typologie und Grabverehrung*, Worms 1990 (*Manuskripte zur Kunstwissenschaft*, Bd. 27), S. 54–65; S. 92–93; kurz auch Bonnery 1998 (Anm. 19), S. 53–55; 62.

²² Daß diese Darstellung auf die einmalige Aufstellungsform des Sarkophag-Reliquiers selbst hinweisen könnte, vermutet Bonnery 1998 (Anm. 19), S. 60, Fig. 8; S. 62.

²³ Es handelt sich bei dieser Szene um eine der seltenen Darstellungen, die die mittelalterliche Form der Verehrung eines Heiligengrabes wiedergeben. Darauf verweist Komm (Anm. 21), S. 57.

- ²⁴ Bonnery 1998 (Anm. 19), S. 59, Fig. 7.
- ²⁵ Diese Beobachtung von Moralejo (Anm. 4), S. 198, Fig. 7. a–b.
- ²⁶ Für die romanische Zeit bes. Komm (Anm. 21), S. 90–94; Géraldine Mallet, Patrick Perry: Les Tombeaux de Saints à l'époque romane: Quelques Exemples, in: Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa 29 (1998), S. 113–120.
- ²⁷ Zu dieser neuartigen Form der Darstellung einer Heiligenvita im allgemeinen vgl. Komm (Anm. 21), S. 132–135.
- ²⁸ Madeline Harrison Caviness: »*De convenientia et cohaerentia antiqui et novi operis*:« Medieval conservation, restauration, pastiche and forgery, in: Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift Hanns Swarzenski, hg. von Peter Bloch u. a., Berlin 1973, S. 205–221, bes. S. 216–217.
- ²⁹ Ein sicheres Datum »ante quem« für seine Vermauerung ist der Baubeginn des gotischen Mittelportals im Jahr 1272/75, von dem der Bethesda-Sarkophag an der linken Seite leicht angeschnitten wurde. Dazu Helmut Schlunk: Bemerkungen über den Bethesdasarkophag von Tarragona, in: Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad 12 (1968), S. 93–100, Fig. 1, bes. S. 93 (vermuert im 12. Jahrhundert); ders. und Theodor Hauschild: Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit, in: Hispania Antiqua 1, Mainz 1978, S. 21, S. 127–128 (im 13. Jahrhundert); Sotomayor (Anm. 5), S. 23–25 (noch im 12. Jahrhundert).
- ³⁰ So auch Bonnery 1998 (Anm. 19), S. 60; ders. 2000 (Anm. 19), S. 106.
- ³¹ Zwei weitere bekannte Beispiele spätantiker Jagd-Sarkophage, welche seit mittelalterlicher Zeit als Heiligenreliquiare dienen, u. a. genannt bei Settis 1986 (Anm. 2), S. 402 und Komm (Anm. 21), S. 58 (Béziers, Saint-Aphrodise), S. 91 (Déols, Abteikirche).
- ³² Im Werk des »Meisters von Cabestany« findet man immer wieder diese auffällige Diskrepanz zwischen der lebhaften Ausdruckskraft, mit der er Tiere und ähnliche Wesen darstellt, und der leidenschaftslosen, merkwürdig hölzernen Form, die er zur Wiedergabe der biblischen Figuren wählt. Eine entsprechende Untersuchung wird derzeit von der Verf. vorbereitet.
- ³³ Elie Lambert: Saint Félix de Gérone église romane, in: Revista de Catalunya V (1926), S. 278–291; Immaculada Lorès i Otzet: Sant Feliu de Girona. L'escultura romànica del trifori, in: D'Art 14 (1988), S. 47–60; dies.: Sant Feliu (Skulpturen), in: Catalunya Romànica V (Anm. 7), S. 146–148 sowie dies.: L'Escultura dels claustres de la catedral de Girona i del monestir de Sant Cugat del Vallès. Formació, desenvolupament i difusió (Tesi doctoral en Microfiches), Universidad de Barcelona 1992, bes. S. 282–297.
- ³⁴ So Lambert (Anm. 33), S. 288 und auch Lorès i Otzet 1988 (Anm. 33), S. 56.
- ³⁵ Lorès i Otzet 1988 (Anm. 33), S. 50–55; dies. 1991 (Anm. 33), S. 146–147.
- ³⁶ Lorès i Otzet 1988 (Anm. 33), S. 57–58; dies. 1991 (Anm. 33), S. 146–147.
- ³⁷ Lorès i Otzet 1988 (Anm. 33), S. 57 und dies. 1991 (Anm. 33), S. 147.
- ³⁸ Zu Sant Narcís und seiner kultischen Verehrung vor allem José Mercader y Bohigas: Vida e historia de San Narciso, glorioso obispo, apóstol, mártir y patrono de Gerona, Gerona 1954.
- ³⁹ Vgl. den Text bei Mercader y Bohigas (Anm. 38), S. 197–199, Apéndice Nr. 3, Anm. 129 und bei Joaquín Pla Cargol: Santos Mártires de Gerona (San Félix, San Narciso y otros varios Santos), 2. Aufl. Gerona, Madrid 1962, S. 62–67.
- ⁴⁰ Vgl. Mercader y Bohigas (Anm. 38), S. 198.
- ⁴¹ Einer von ihnen befindet sich noch heute in Girona im Museu Arqueològic, das in der Klosterkirche von Sant Pere de Galligants untergebracht ist. Vgl. Peter Kranz: Jahreszeite Sarkophage. Entwicklung und Ikonographie des Motivs der vier Jahreszeiten auf kaiserzeitlichen Sarkophagen und Sarkophagdeckeln. Antike Sarkophagreliefs, Bd. 5, 4, hg. von Bernard Andreae, Berlin 1984, S. 194, Kat. Nr. 35, Taf. 41 (Anfang 4. Jahrhundert) und der ursprünglich nicht dazugehörige Deckel, der die weintraubentretenden Genien zeigt, ebd., S. 247, Kat. Nr. 330, Taf. 41, 1. Der

zweite Sarkophag ist nur noch fragmentarisch erhalten. Er befindet sich in Barcelona, Museu Argeològic. Vgl. Kranz: ebd. S. 283–284, Kat. Nr. 573, Taf. 121 (ausgehendes 3. Jahrhundert).

⁴² Lorès i Otzet 1988 (Anm. 33), S. 57–58; dies. 1991 (Anm. 33), S. 146–147.

⁴³ Eine kritische Edition der »Passio Sancti Felicis«, vv. 1–23 von Angé Fábrega Grau: *Pasionario Hispánico (siglos VII–XII)*, Bd. 2. *Monumenta Hispaniae Sacra, Serie Litúrgica VII*, Madrid, Barcelona 1950, S. 320–328; auch Pilar Riesco Chueca: *El Pasionario Hispánico. Introducción, edición crítica y traducción, Microfiches de la Universidad de Sevilla* 1989, S. 205–218.

⁴⁴ Auf die fehlende Deutung der Szenen macht Lorès i Otzet 1988 (Anm. 33), S. 58 aufmerksam.

⁴⁵ Zu Darstellungen des Narcisus: Mercader y Bohigas (Anm. 38), S. 159–168; Pla Cargol (Anm. 39), S. 69–76. Zur Felix-Ikonographie: Lorès i Otzet 1988 (Anm. 33), S. 58, Anm. 39.

⁴⁶ So vermutet Lambert (Anm. 33), S. 288.

⁴⁷ Möglicherweise handelte es sich ja bereits damals um ein Sarkophag-Reliquiar in der Art des sogenannten »Felix-Sarkophags«, vielleicht sogar um diesen selbst? Er diente seit unbestimmter Zeit als Reliquiar für die Gebeine des Titelheiligen und stand in dieser Funktion bis 1939 auf dem Hauptaltar der Kirche. Im Jahr 1943 wurde er in die untere Wandzone links vom Altar eingelassen. Zur Geschichte des Sarkophags Sotomayor (Anm. 5), S. 40–41 mit der wichtigsten Literatur.

⁴⁸ Stellvertretend für die zahlreichen Studien, die diesem Sarkophag gewidmet sind, sei hier verwiesen auf: Stefan Trinks: »*Hac in sculptura, lector; si cognoscere cura*«. Bemerkungen zur Antikenrezeption der Skulptur in Jaca, in: *Pegasus* 1 (1999), S. 35–52. Hier auch die entsprechenden bibliographischen Angaben.

⁴⁹ Diese Überlegung wird gestützt von einem weiteren Beispiel, das – erneut – Moralejo (Anm. 4), S. 199–200, Fig. 8 und 9, aufgedeckt hat. Es handelt sich um den bereits genannten Bethesda-Sarkophag von Tarragona (Abb. 5), der die künstlerische Inspirationsquelle für die Figur eines Apostels auf einem Kapitell im Innern der im Jahr 1203 grundsteingelegten Kathedrale von Lérida war.

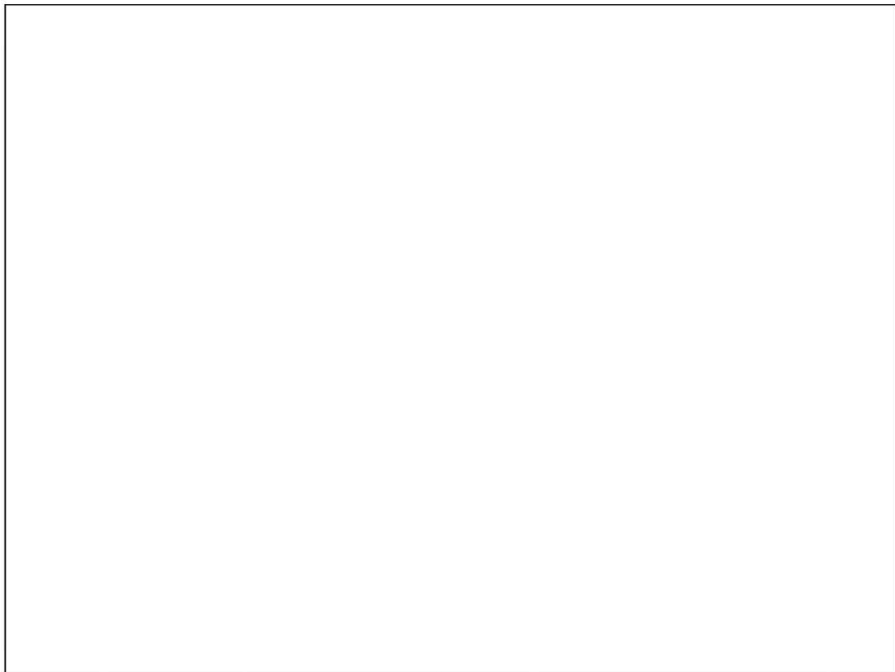
ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Bildarchiv Foto Marburg, Nr. B 6. 463/25. – Abb. 2: DAInst. Neg. Madrid R 158-75-1 (P. Witte). – Abb. 3: New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters, Neg. Nr. 65. 122. 1. – Abb. 4: Hirmer Fotoarchiv, Archiv Nr. 724. 2601. – Abb. 5: DAInst. Neg. Madrid K 960. – Abb. 6: DAInst. Neg. Madrid D – 996. – Abb. 7: Lüdeking. – Abb. 8: DAInst. Neg. Madrid E – 29. – Abb. 9–13: Lüdeking.

»Einheit im Detail und Aufruhr im Ensemble« waren die Stichworte, unter denen Le Corbusier zwei Skizzen des neuen Sowjetpalastes von 1931 und der Gebäude des Pisaner Domplatzes verglich (Abb. 1). Er veröffentlichte sie als Anwendungsbeispiele aus dem Bereich der Architektur im »Modulor«, seiner Proportionslehre des Bauens ausgehend von der Teilbarkeit des menschlichen Körpers im Goldenen Schnitt.¹ Le Corbusier bezeichnete diese Bauten als Etappen auf dem Weg des Strebens »nach einer molekularen Organisation des Bauwerkes in harmonischen Maßen nach dem Maßstab des Menschen.«² Was vom Architekten 1934 während der Vorbeifahrt im Schnellzug intuitiv auf einen Blick und im Bild erfaßt wurde, soll im folgenden für ein Monument des Pisaner Ensembles, das Baptisterium S. Giovanni, und im Detail für die Gestaltung seines Erdgeschosses, ausführlicher untersucht werden.

Die Grundsteinlegung des Pisaner Baptisteriums erfolgte am 15. August des Jahres 1152, am Tag der Himmelfahrt Mariens, der Schutzheiligen der Stadt (Abb. 2–5). Es war nach der Kathedrale, die seit 1064 im Bau war, das zweite der großen Monumente des Domplatzes; ca. 20 Jahre später wurde mit dem Bau des Campanile, des sogenannten Schiefen Turmes begonnen, 125 Jahre später mit dem des Camposanto. Somit war der Dom der entscheidende architektonische Bezugspunkt des neuen Taufhauses, das über zentralem, außen rundem Grundriß genau auf seiner Längsachse stehend errichtet wurde, und dessen äußerer Durchmesser der Breite der Fassade und somit der des Langhauses der Kathedrale entspricht.³

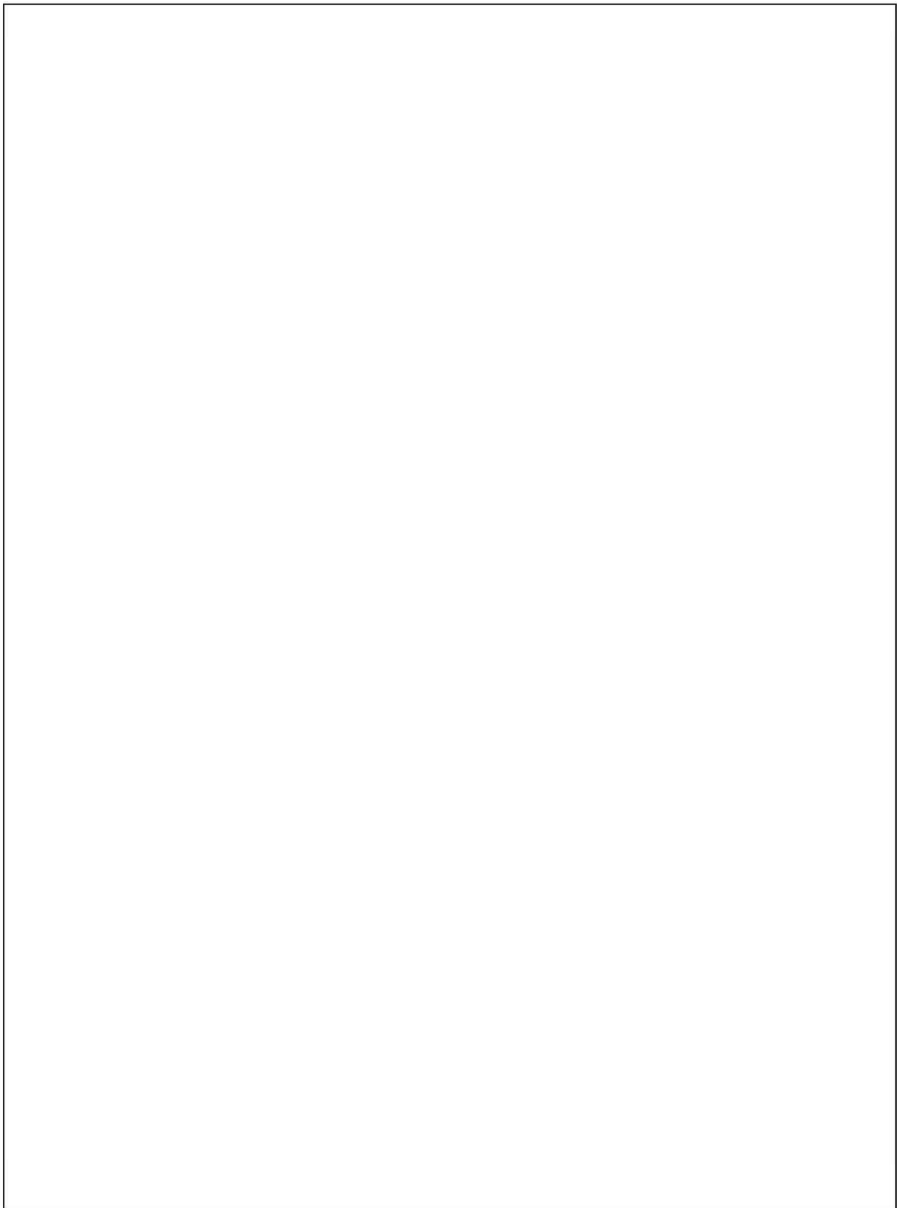
Der auf der Außenhaut dreizonig gestaltete Bau gliedert sich im Inneren in zwei Geschosse. Die Fenster sowohl der mittleren als auch der oberen äußeren Gliederung öffnen sich innen zum Obergeschoß, wobei die Fenster der zweiten Ordnung auf Fußbodenniveau ansetzen (Abb. 5). S. Giovanni ist ein Umgangszentralbau – der Kernraum ist durch zwölf Arkadenstellungen von seinem Umgang geschieden. Die Stützen bilden im Erdgeschoß vier Pfeiler und acht Säulen, angeordnet in einem Stützenwechsel von 1 Pfeiler zu 2 Säulen, im Obergeschoß sind ausschließlich Pfeiler verwendet. Im Erdgeschoß ist der Umgang von Kreuzrippen überwölbt, im Emporengeschoß trägt eine Ringtonne die zweischalige Kuppelkonstruktion. Die Kuppel, eine Kombination



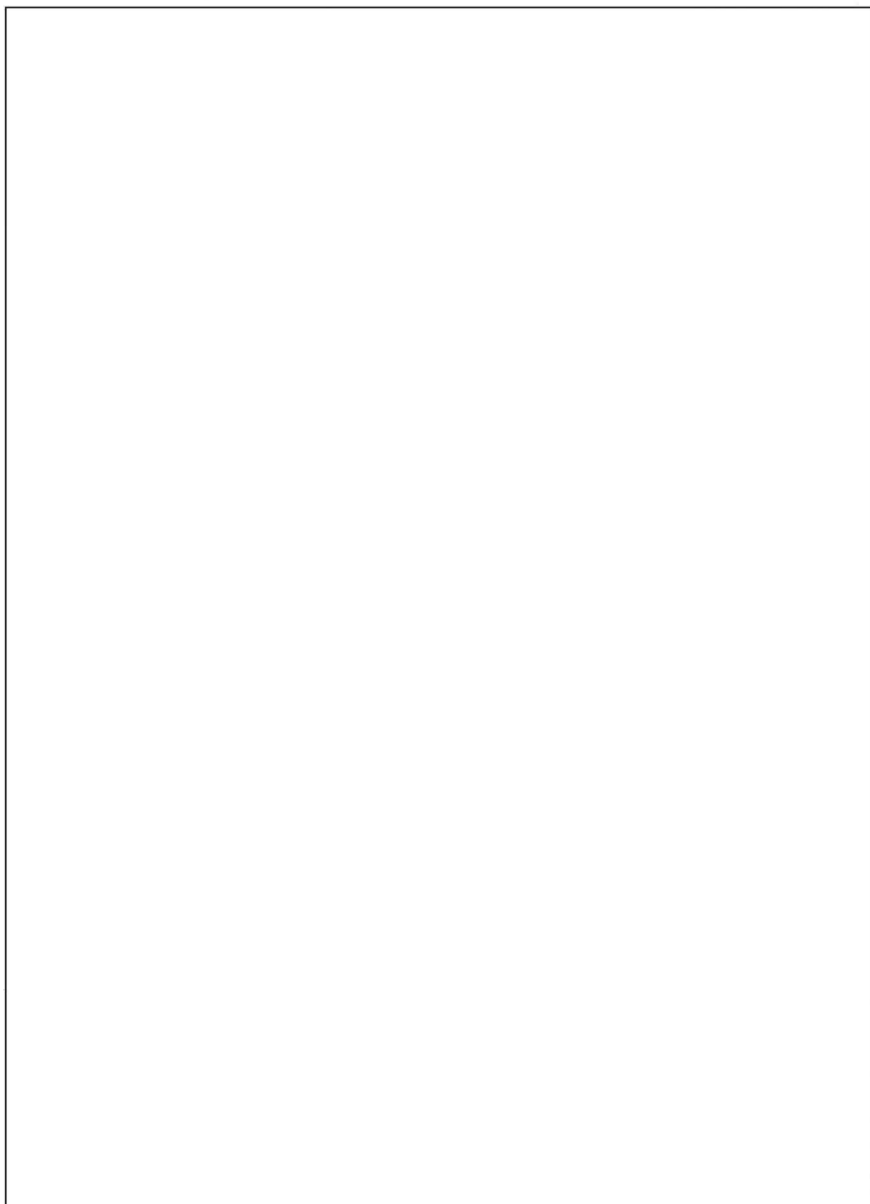
1 *Le Corbusier. Skizzen vom Neuen Sowjetpalast und vom Domplatz in Pisa.*

aus kegel- und halbkugelförmigen Wölbungen, ist das wohl originellste Element des gesamten Baues. Indem die Zeltkuppel des inneren Dodekagons die halbkugelförmige Kuppelschale über dem Umgang nach außen durchstößt, wird die Innenraumgliederung auch außen sinnfällig gemacht.

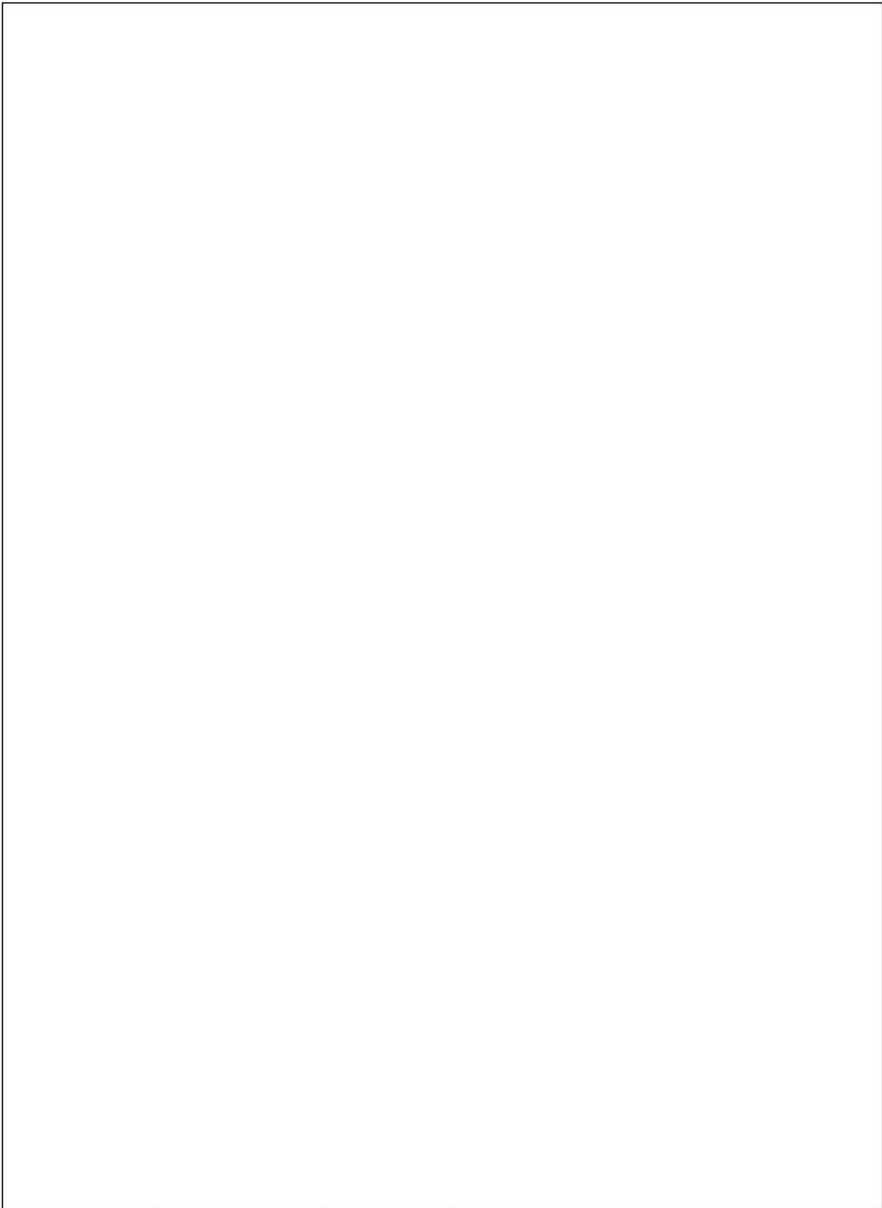
Die Arbeiten am Baptisterium dauerten etwa 250 Jahre an.⁴ Die Ausführung des Erdgeschosses, die uns im weiteren Verlauf ausführlicher beschäftigen soll, erfolgte noch vor der Wende zum 13. Jahrhundert.⁵ Von wohl kaum einem mittelalterlichen Gründungsakt ist eine so ausführliche Quellendokumentation erhalten geblieben wie von S. Giovanni in Pisa. Der Bürger Bernardo Maragone nahm als Augenzeuge an der Grundsteinlegung und den ersten Bauarbeiten teil und berichtete über deren Verlauf bis zum Jahr 1163 in seiner Chronik »Gli Annales Pisani«.⁶ Aus seinen Informationen sowie stilistischen Analysen der Bauskulptur kann geschlußfolgert werden: 1152 und 1153 erfolgten mit Sicherheit die Fundamentierungen der Außenwand sowie die des inneren Arkadenringes. Was zuerst geschah, ist unklar, da Maragone ohne genauere Hinweise nur von einem ersten und einem zweiten »girus« spricht. Wahrscheinlich ist aber, daß bei einem zentralen, um einen Mittelpunkt herum



2 *Pisa, Baptisterium. Ansicht von Südosten.*



3 *Pisa, Baptisterium. Grundriß des Erdgeschosses.*



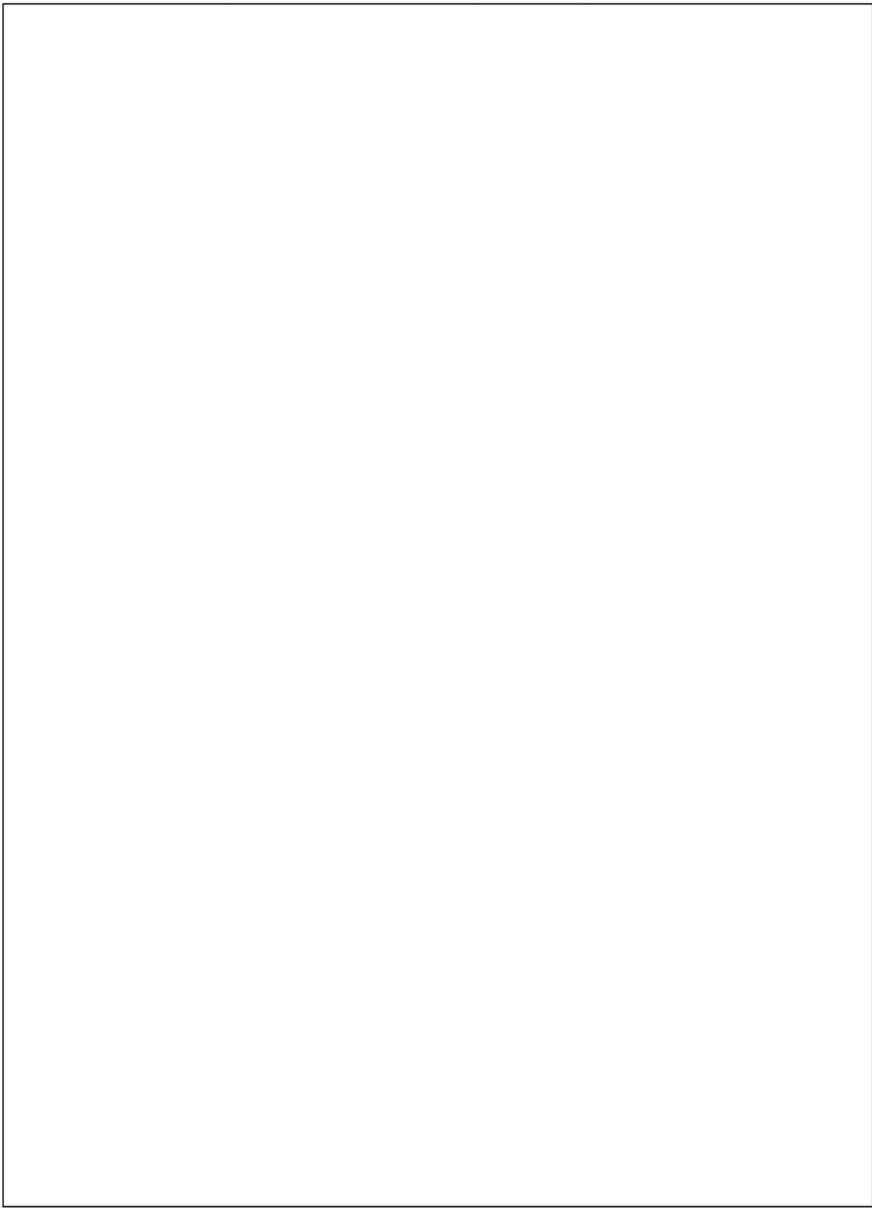
4 *Pisa, Baptisterium. Grundriß von Ober- und Dachgeschoß.*

konzipierten Grundriß die Ausführung des Baues auch von seinem Zentrum aus begonnen wird, so daß Maragones »primus girus« wohl mit dem inneren Ring zu identifizieren ist.⁷ Für 1158 und 1161 sind Säulentransporte für das Baptisterium belegt. Die Errichtung des Arkadenkranzes im Erdgeschoß war also geplant oder schon im Gange. In den achtziger Jahren sind die Fenster ausgeführt worden, die stilistisch mit denen des Erdgeschosses des 1173 begonnenen Campanile vergleichbar sind, und mit ihnen die Außenwände.⁸ Im Jahre 1185 müssen die Außenwände des Baptisteriums soweit bestanden haben, daß sein Hauptportal, das Ostportal, eingefügt werden konnte.⁹ Dessen skulpturaler Dekor ist wohl seit den achtziger Jahren des 12. Jahrhunderts, sicher jedoch vor dem Jahre 1204 ausgeführt worden.¹⁰ Wohl erst nach diesem Datum sind die dekorierten Konsolen an den Wänden im Umgang entstanden, die die Auflager für das Kreuzrippengewölbe des Erdgeschosses bilden.¹¹ Die zwölf Kapitelle der Pfeiler und Säulen im Inneren des Baues werden von der Forschung in die achtziger Jahre des 12. Jahrhunderts bzw. zeitgleich mit den Wandkonsolen datiert.¹²

Außer der Chronik Maragones, die im Jahre 1175 abbricht, zeugen zwei Inschriften am südöstlichen Erdgeschoßpfeiler von der Grundsteinlegung des Baptisteriums und nennen den Baumeister des Baptisteriums, Magister Deotisalvi:

+ DEOTISALVI MAGISTER HUIUS OP(er)IS
MCLIII MENSE AUG(usti) FACTA FUT H(aec) ECCL(esi)A

In seiner Funktion als Taufkirche wird San Giovanni in Pisa seit jeher mit der Anastasisrotunde in Jerusalem in Beziehung gebracht.¹³ Die inhaltliche Verknüpfung der Grabesrotunde¹⁴ mit den Baptisterien bestand in einem der wichtigsten Grundsätze der Taufmystik, der Gleichsetzung von Taufe, Tod und Auferstehung gemäß dem Paulusbrief an die Römer (Römer 6, 3–4).¹⁵ So sind die mittelalterlichen Baptisterien ebenfalls als »Kopien« der Anastasisrotunde im mittelalterlichen Sinne zu verstehen. Es sind keine direkten Kopien im modernen Sinn, sondern an ihnen werden ausgewählte, signifikante Elemente des Vorbildes verarbeitet, die aufgrund ihrer symbolischen Bedeutung auf dieses rückverweisen. Auch in San Giovanni finden sich die charakteristischen Elemente, die den meisten der mittelalterlichen Heiliggrabkirchen eigen sind, und bei denen die Nachahmung des Vorbildes nicht mit dem Anspruch erfolgte, originalgetreu zu sein, sondern in der Absicht, die inhaltliche Aussage des Vorbildes »typice« und »figuraliter« mittels Elementen, die Symbolcharak-



5 *Pisa, Baptisterium. Aufriß und Schnitt.*

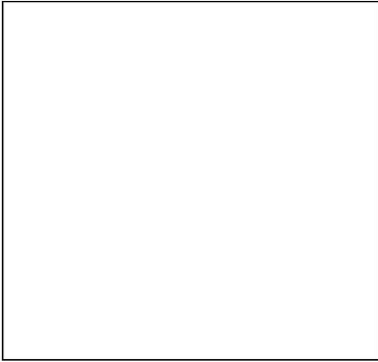
ter besitzen, zu tradieren. Zu nennen wären seine runde Form, der Umgang, der Stützenwechsel oder auch die Zwölfzahl der Stützen im Inneren. Letztere erfuhr in der christlichen Zahlensymbolik die vielfältigsten Auslegungen im Bestreben, Altes und Neues Testament sinnfällig miteinander zu verbinden und auf Christus, den Erlöser beider Heilsordnungen, hinzuweisen.¹⁶

In Richard Krautheimers nach wie vor richtungsweisendem Aufsatz »Einführung zu einer Ikonographie der mittelalterlichen Architektur«, der erstmals 1942 veröffentlicht wurde, ist das Baptisterium von Pisa das letzte seiner Beispiele von mittelalterlichen Heiliggrabkopien innerhalb der Periode, in der ikonographische Betrachtungen ausschlaggebend für die Formwahl gewesen seien, und deren »terminus ante« er bei 1200 festlegt.¹⁷ Denn am Baptisterium fallen die Gemeinsamkeiten mit dem Jerusalemer Vorbild deutlicher aus. Bei S. Giovanni handelt es sich, so Krautheimer, »nachweislich um eine Architekturkopie der Anastasisrotunde ... Der 1152 begonnene Bau weist eine Reihe von Elementen auf, die eindeutig die Anastasis kopieren.«¹⁸ Er nennt zusätzlich die Emporen und das konische, oben offene Dach, das heute von der »cupoletta« verschlossen und von der zweiten, halbrunden Kuppelschale eingefasst wird.¹⁹ Diese entsprechen nicht mehr dem »Kopierverfahren« im mittelalterlichen Sinne, bei dem die Auswahl und die »visuelle Bedeutsamkeit der Elemente ... durch die hierarchische Ordnung ihres religiösen Gewichts«²⁰ bestimmt waren. Sie lassen vielmehr erkennen, daß im Falle des Baptisteriums von Pisa durchaus Wert auf die genaue Wiedergabe visueller Aspekte des Vorbildes gelegt wurde.²¹ Urs Boeck bezeichnete den Pisaner Bau als »Symptom eines bewußteren Sehens ..., dem ein wachsendes Vermögen, das Untypische künstlerisch fruchtbar werden zu lassen, entspricht.«²²

Unter den Begriff »untypisch« fällt eine zusätzliche, vielleicht die deutlichste formale Gemeinsamkeit von Anastasisrotunde und S. Giovanni: die Projektion der zwanzigfachen Gliederung vom inneren Stützenkranz des Jerusalemer Vorbildes auf die Halbsäulen-Blendarkatur am Außenbau des Pisaner Abbildes, die als aufwendige Marmorinkrustation der eigentlichen Außenwand des Baues vorgelegt ist. Die Stützenszahl der Anastasis, neben dem Opaion in der Kuppel ihr wohl charakteristischstes Merkmal, wurde ebenso wie dieses von den mittelalterlichen Nachbildungen des Hl. Grabes äußerst selten zitiert: außer S. Giovanni in Pisa kann hier als einziges weiteres Beispiel die heute zerstörte Abteikirche St. Sauveur in Charroux bei Poitiers angeführt werden, die im Besitz zahlreicher Reliquien aus dem Hl. Land war, und deren Neubau 1028 und 1047 geweiht wurde. Die Vierung dieses längsgerichteten, kreuzför-

migen Gebäudes war zu einer Rotunde mit drei Umgängen um einen oktogonalen Vierungsturm herum erweitert, der mittlere Umgang von den beiden benachbarten durch eine zwölffache Arkade nach innen und eine zwanzigfache Arkade nach außen hin geschieden.²³

Auch in der christlichen Zahlenallegorese findet die Zahl 20 selten Interpretationen,²⁴ ihr Vorkommen in der bildenden Kunst ist nicht zu vergleichen mit den universellen Zahlen 4, 8 und 12, aus denen sie sich (wie in Charroux erfolgt) kombinieren läßt. Die Gliederung des Außenbaus des Baptisteriums in Pisa, das außerdem als erstes seiner Art ebenfalls rund ist wie die Anastasis, mit zwanzig Blendbögen kann also nur als beabsichtigtes Architekturzitat der Grabesrotunde verstanden werden.²⁵ Diese ungewöhnliche Gestaltung stört die symmetrische Gliederung des Erdgeschoßgrundrisses empfindlich und hat Konsequenzen für die Ausführung der folgenden oberen Ordnungen bis hin zur Kuppel. Sowohl die Konstruktion der das Gebäude tragenden marmornen Plattform, als auch die der inneren Stützenstellung und darüber die des Daches beruhen auf einem 12er-Schema. Außen findet sich nun die genannte Zwanzigergliederung, die aber anders als in Charroux, wo sich die Zwanzigerarkade rhythmisiert aus der inneren benachbarten Zwölferarkade heraus entwickelt,²⁶ absolut regelmäßig gestaltet ist, so daß innere und äußere Gliederung nicht aufeinander Bezug nehmen, sondern sich im Gegenteil unschöne Überlagerungen einstellen. Im weiteren Bauverlauf wurde die Außengliederung etwa in der Mitte des 13. Jahrhunderts variiert, indem die Bogenstellungen der darüberliegenden Galerie auf 60, dem kleinsten gemeinsamen Vielfachen von 12 und 20, verdreifacht und mit 30 Wimpergen bekrönt wurden. Die im Anschluß daran ausgeführte dritte äußere Ordnung besitzt wiederum 20 Fenster mit darüberliegenden Ziergiebeln und Fialen. Die so auf der Basis von 20, 30, 60 und erneut 20 gegliederte äußere Wandfläche des Baues »kollidiert« natürlich mit der Struktur der Kuppel, deren außen sichtbare Rippen auf die innere Stützenstellung Rücksicht nehmen müssen und somit das 12er-Schema von innen nach außen tragen. Auch im Inneren des Baptisteriums sind die Auswirkungen der Überschneidung der beiden nicht kompatiblen Gliederungen spürbar: Auf der Empore sind die zwanzig Fenster der äußeren dritten Ordnung teilweise von den Auflagern des Tonnengewölbes verdeckt, deren Anordnung von den 12 Pfeilern im Zentrum des Baues bestimmt ist (Abb. 4). Die 16 Fenster und 4 Portale des Erdgeschosses verteilen sich nicht gleichmäßig unter den 12 Jochen des den Umgang überdachenden Kreuzrippengewölbes (Abb. 3).



6 *Reguläres Pentagon mit eingeschriebenem Pentagramm.*

Diese Divergenzen der Symmetrien haben sich nicht zufällig oder unbeabsichtigt ergeben, sondern wurden um des formalen Zitats der Anastasisrotunde willen in Kauf genommen. Denn wäre anstelle der äußeren Zwanzigergliederung eine Blendarkatur von 24 Bögen zur Ausführung gelangt, was einer simplen Verdopplung der Stützenszahl des inneren Runds und außerdem einer gängigen Praxis bei Grundrißentwürfen von Zentralbauten entsprochen hätte,²⁷ so wären die beschriebenen Unstimmigkeiten vermieden

worden und der äußere Aspekt des Baues nahezu unverändert gewesen. Der Radius des einzelnen Bogens und somit die Höhe der unteren Ordnung wäre dann etwa einen pisanischen Fuß (48,6 cm) niedriger ausgefallen.

Neben dem bedeutenden inhaltlichen Verweis auf die Jerusalemer Grabeskirche birgt die Außengliederung von S. Giovanni eine zweite Bezugsebene, die nicht durch unmittelbare Anschauung offensichtlich wird, da sie sich erst in der Analyse der konstruktiven Entwurfsmethoden offenbart und als Antikenrezeption nicht im künstlerischen Bereich, sondern in dem der angewandten Naturwissenschaften gewertet werden kann. Als solche könnte sie nicht weniger ausschlaggebend für die Wahl des Entwurfs gewesen sein. Der eingangs zitierte Architekt Le Corbusier nahm sie unbewußt als im »menschlichen Maße« harmonisch wahr, der Physiker und Wissenschaftshistoriker David Speiser analysierte sie erstmals 1994 auf ausführliche Weise.²⁸

Solche Zwanzigersymmetrien, wie sie hier im Erdgeschoß des Baptisteriums unvermittelt auftauchen, lassen sich nur über die Konstruktion des in einem Kreis eingeschriebenen regulären Pentagons realisieren.²⁹ Dieses ist gegenüber anderen Polygonen vergleichsweise aufwendig zu konstruieren, es ist dafür jedoch diejenige geometrische Figur, die mit einem bestimmten geometrischen Teilungsprinzip in engster Verbindung steht – der Venezianer Luca Pacioli nannte es im Jahre 1509 in seinem gleichnamigen Buch »divina proportione«,³⁰ wir kennen es unter dem Namen »Goldener Schnitt«.³¹ Dessen Proportionen erscheinen dem menschlichen Auge nachgewiesen als besonders wohlgefällig und harmonisch. Je zwei Diagonalen eines Pentagons P teilen einander, wenn sie sich nicht in einer Ecke von P schneiden, im Goldenen

Schnitt. Sämtliche Diagonalen P's teilen sich nicht wie bei anderen regelmäßigen Polygonen wie Quadrate, Hexa- oder Oktogone in einem Punkt, sondern bilden eine selbständige Figur, einen fünfzackigen Stern, auch Pentagramm genannt, der seinerseits ein neues Pentagon einschließt (Abb. 6). In ein bestehendes Fünfeck können unendlich viele kleinere Pentagramme und Fünfecke eingeschrieben werden, wie sich auch durch die Verlängerung der Fünfeckseiten bis zu ihren Schnittpunkten nach außen immer neue größere Pentagramme und sie umschließende Pentagone bilden lassen. In diesen Konstruktionen kommt der Goldene Schnitt viele tausend Male vor, und die beliebige Vervielfältigung des Pentagons in beide Richtungen zeigt anschaulich die mathematische Eigenschaft der sukzessiven, bis ins Unendliche fortsetzbaren Teilbarkeit in beide Richtungen, die den Goldenen Schnitt auszeichnen:

Eine Strecke ist so zu teilen, daß der größere Abschnitt sich zur ganzen Strecke wie der kleinere zum großem Abschnitt verhält, formelhaft ausgedrückt: $a/b = b/(a+b)$.

Wendet man dieses Teilungsprinzip auf den großen Abschnitt der ersten Teilung erneut an, so ist der alte kleine Abschnitt der neue große Abschnitt bei der neuen Teilung. Es ist einfach zu erkennen, daß diese Prozedur beliebig oft nacheinander durchführbar ist. Deshalb heißt die Proportion des Goldenen Schnitts in der Mathematik auch das »Prinzip der Stetigen Teilung«. Das Verhältnis des Goldenen Schnittes ist kein Bruch aus ganzen Zahlen, sondern stets nur eine Annäherung. Die Konstante, die dieses Verhältnis darstellt, entspricht $(1 \pm \sqrt{5})/2$ oder rund 1,618, eine unendliche, irrationale Zahl, die die Mathematiker heute mit φ bezeichnen, dem Anfangsbuchstaben des griechischen Bildhauers Phidias.

Zum ersten Mal wird der Goldene Schnitt in Buch II Satz 11 der »Elemente« des griechischen Mathematikers Euklid (365–300 v. Chr.) als Lehrsatz mit Beweis definiert.³² Er nennt ihn »Teilung im mittleren und äußeren Verhältnis«. Im weiteren Verlauf der »Elemente« findet sich in Buch XIII auch die Anleitung zur Konstruktion regelmäßiger Pentagone, die auf der Grundlage der Konstruktion des Goldenen Schnittes erfolgt. In der antiken Wissenschaft besaßen Pentagon und Goldener Schnitt nicht zuletzt aufgrund ihrer mathematischen Eigenschaft der unendlichen Reproduzierbarkeit höchste Wertschätzung, denn an der Diagonale des regulären Pentagon wurde so die Irrationalität entdeckt. Das Pentagramm, der fünfzackige Stern, war bereits im 5. vorchristlichen Jahrhundert das Erkennungszeichen der Pythagoräischen

Schule, deren Philosophie Zahl und Maß als weltbildendem und weltbeherrschendem Urprinzip höchste Bedeutung beimaß.³³

Die Theorie der sogenannten Medietäten oder harmonischen Verhältnisse auf der Basis von Pentagon und Goldenem Schnitt hat sich in der antiken Kunst und Architektur in vielfältiger Weise ausgewirkt, um dann erst wieder seit der Renaissance zu einem der wichtigsten Proportionsgesetze zu werden.

Der letzte spätantike Philosoph, der die »Elemente« des Euklid rezipierte, war der Römer Boethius (um 480–524 n. Chr.), der kulturpolitischer Berater des Gotenkönigs Theoderichs war und an seinem Hof hohe Ämter bekleidete.³⁴ Er hegte den anspruchsvollen Plan, die griechische Philosophie in ihrer ganzen Breite in lateinischer Sprache zu erschließen, darunter Platon und Aristoteles in ihrem Gesamtwerk. Der Begriff »quadrivium« für die vier zahlenbezogenen Wissenschaften der Mathematik, Musik, Geometrie und Astronomie wurde von ihm neu geprägt.³⁵ Diese Vorschule der Philosophie, die das »trivium« von Grammatik, Rhetorik und Logik ergänzte, ist uns aus der Hand des Boethius nur zur Hälfte erhalten: zwei Bücher über die Arithmetik, fünf Bücher über die Musik liegen vor, der Rest fehlt. Aus zwei Zeugnissen Casiodors wissen wir jedoch, daß die verlorene Geometrie des Boethius die »Elemente« des Euklid enthalten haben muß.³⁶ Unmittelbaren Niederschlag fanden Euklids Anleitungen zur Konstruktion regelmäßiger Polygone auf der Basis der Fünzfzahl wohl im Mausoleum des Theoderich in Ravenna (erbaut vor 526), dem letzten erhaltenen antiken Bauwerk und dem einzigen antiken Grabbau überhaupt, der über dekagonalem Grundriß erbaut wurde.³⁷ Als weitere Beispiele spätantiker dekagonaler Zentralbauten können hier genannt werden: ein Pavillon in den Licinischen Gärten in Rom – der sogenannte Tempel der Minerva Medica – als Nischendekagon mit Vorhalle (310–320),³⁸ das ganz ähnlich als Nischenrotunde mit sigmaförmiger Vorhalle gestaltete Triclinium des Lausospalastes in Konstantinopel (Ende des 2. Jahrzehnts des 5. Jahrhunderts),³⁹ sowie La Daurade in Toulouse (5. Jahrhundert), ein zehneckiger Kirchenbau mit ummantelten Nischen in drei Geschossen,⁴⁰ und – mit Abstrichen – das von vorspringenden Konchen gegliederte Oval von St. Geleon in Köln (letztes Drittel des 4. Jahrhunderts).⁴¹ Über die Wahl der Zehn als konstituierende Zahl des Bauentwurfs gibt es bisher keine Untersuchungen.

Die Realisierung von Symmetrien in der Architektur, die auf der Konstruktion eines regelmäßigen Pentagons beruhen, ist in den folgenden 600 Jahren im christlichen Abendland kaum mehr erfolgt.⁴² Die geometrischen Grund-

lagen dazu, die Euklid formulierte, waren den mittelalterlichen Gelehrten selten und dann nur in Auszügen bekannt.⁴³

Diese Situation änderte sich im 12. Jahrhundert, als im Zuge von Übersetzungen aus dem Arabischen das Meisterwerk des Euklid mehr als einmal ins Lateinische übertragen wurde. Denn im Verlauf der sich in dieser Zeit intensivierenden Beziehungen der christlichen Nationen des Westens zu den islamischen im gesamten Mittelmeerraum, die keineswegs ausschließlich kriegerischer Natur waren, entstand eine große Anzahl lateinischer Übersetzungen arabischer Versionen antiker griechischer Schriften der Philosophie, Theologie und vor allem der Wissenschaften Arithmetik, Geometrie, Algebra, Astronomie/Astrologie sowie Medizin, des weiteren entsprechender Schriften arabischer Gelehrter.⁴⁴ Eine der frühesten Übersetzungen der »Elemente« aus dem Arabischen, die um 1120 datierte sogenannte Version II des Adelhard von Bath (circa 1095–1160), wurde noch im 12. Jahrhundert durch über 50 Abschriften verbreitet und ist somit als »die« Euklid Ausgabe des 12. und 13. Jahrhunderts anzusehen, ferner ist sie die Quelle für die meisten späteren Versionen der »Elemente«.⁴⁵

Neben Palermo und Toledo, wo die meisten Übersetzungen von Gelehrten wie Gerhard von Cremona entstanden, war auch Pisa, politisch wie ökonomisch stärkste Seemacht des westlichen Mittelmeeres, eine Stätte des offenen, wissenschaftlichen Interesses an den neuen »alten« Lehren. Das bestätigen die frühen, 1114 und 1127 dort vorgenommenen und erhaltenen Übersetzungen eines arabischen medizinischen Traktates.⁴⁶ Für das nachantike Studium der euklidischen Geometrie wurde Pisa in den folgenden Jahrzehnten einer der wichtigsten Standorte. An der Wende zum 12. Jahrhundert begann hier das Wirken Leonardo da Pisas, genannt Fibonacci, dessen Schriften einen Höhepunkt in der Geschichte der europäischen Mathematik und einen der bedeutendsten Beiträge der mittelalterlichen Kultur zur Entwicklung der abendländischen neuzeitlichen Gesellschaft überhaupt darstellen.⁴⁷ Fibonaccis Verdienst besteht zuerst einmal in der Einführung des indoarabischen Zahlensystems im Abendland, das das Rechnen durch die Verwendung der Null revolutionierte, und das er in seinem »Liber Abbaci«, dem Buch über die Rechenkunst von 1202 vorstellte.⁴⁸ Seine historisch betrachtet größte Leistung ist ebenfalls in diesem Werk enthalten – gemeint ist die Aufstellung der nach ihm benannten unendlichen Zahlenfolge, bei der die beiden ersten Terme 1 und 2 sind und die folgenden stets die Summe der zwei vorausgehenden bilden, also: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 etc., und die die erste rekursive Reihe in der Geschichte

der Mathematik darstellt.⁴⁹ Diese Zahlenfolge »Quod paria conicorum in uno anno ex uno paro germinentur«⁵⁰ ist in folgender Denkaufgabe formuliert:

»Wir betrachten die Nachkommenschaft eines Kaninchenpaares. Wie jedermann weiß, ist diese außerordentlich groß. Wir wollen es aber genau wissen, wie viele Nachkommen es nach einem Jahr gibt. Dazu gehen wir von folgender Annahme aus:

1. Jedes Kaninchenpaar wird ab dem 2. Monat zeugungsfähig.
2. Jedes Paar bringt von da an jeden Monat ein neues Paar zur Welt.
3. Alle Kaninchen leben ewig.«⁵¹

Die jeweiligen Zahlen der monatlich geborenen Kaninchenpaare ergeben die genannte Folge: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, etc., nach einem Jahr sind es 377. Der Stammbaum der Kaninchen stellt in dieser Form natürlich eine Abstrahierung dar, die Fibonaccifolge ist jedoch ein überall in der Natur auftretendes, ihre Rekreation bestimmendes Phänomen.⁵²

Mit dieser Zahlenfolge stellte Fibonacci Euklids geometrischer Formulierung des Goldenen Schnittes die mathematische in Algebra gegenüber. Denn die Quotienten zweier benachbarter Terme dieser Zahlenfolge (also $1/2$, $2/3$, $3/5$, $5/8$ etc.) konvergieren gegen φ , die irrationale Konstante des Goldenen Schnittes (Abb. 7). Je größer die benutzten Fibonaccizahlen sind, desto mehr Stellen hinter dem Komma an Genauigkeit werden erreicht. Wenn auch die herausragende Persönlichkeit des Fibonacci erst eine Generation nach der uns hier interessierenden Periode zu wirken begann, so vermag sie doch die Atmosphäre der intensiven Auseinandersetzung mit den mathematischen Überlieferungen der Antike zu beschreiben, die sich in Pisa ausgebildet hatte.⁵³

Die Beschäftigung mit der Euklidischen Geometrie spiegelt sich sowohl in den theoretischen Studien Fibonacci als auch in den Entwürfen der prominentesten Bauprojekte der Stadt wider. Die Vertrautheit der Pisaner Mathematiker und Architekten mit der Konstruktion des Goldenen Schnittes und der darauf aufbauenden Serie von Pentagonalen beweist in erster Linie der sogenannte »Schiefe Turm«, der im Jahre 1174 (stile pisano) inschriftlich gesicherte Campanile des Domes,⁵⁴ das dritte große Monument der »Piazza dei Miracoli«.⁵⁵ Seine Erscheinung unterliegt einem einzigen, homogenen Konzept (Abb. 8, 9). Auch sein Äußeres ist im Erdgeschoß durch eine absolut regelmäßige Blendarkatur über Halbsäulen gegliedert, deren Grundmodul das regelmäßige Pentagon darstellt. Denn hier sind es 15 Rundbögen, die sich in den folgenden Ordnungen verdoppelt als Säulengalerien von jeweils 30 Bogen-



7 *Graph: Quotienten sukzessiver Fibonaccizahlen.*

stellungen fortsetzen.⁵⁶ Die Wahl dieser Symmetrien, die weder Vorläufer noch Nachfolger besitzen, ist einzigartig. Sie sind eng verwandt mit der Gliederung der Erdgeschoßarkaden des Baptisteriums, mit der sie dasselbe, auf dem Goldenen Schnitt beruhende Konstruktionsprinzip verbindet. Der Goldene Schnitt ist darüber hinaus auch im Inneren von S. Giovanni maßgebend – der dodekagonale Stützenkranz teilt den Radius des Raumes exakt bei φ .

Während das Formenvokabular, das am Campanile in Gänze und am Baptisterium für die Außendekoration des Erdgeschosses zum Einsatz kommt, vom Dom entlehnt ist, wo die bekannten Rundarkaturen an Fassade und Ostapsis gereiht und übereinandergestaffelt sowohl in der Fläche wie im Halbrund vorkommen und so die Zusammengehörigkeit des Ensembles von Bauten auf dem Domplatz unterstreichen, so stellen die Entwürfe, auf denen die Symmetrien von Campanile und Außenwand S. Giovanni beruhen, einen Einschnitt in die bisherige Pisaner Baupraxis dar. An ihnen wird die antike Geometrie Euklids wiederbelebt, kommen die neuen mathematischen Erkenntnisse zur Wirkung, auf deren Grundlage Fibonacci wenige Jahre später forschen sollte. Sie sind vor allem aber Ausdruck eines vorher nicht dagewesenen Gefühls für in geometrische Symmetrien gegliederte Räume, bei denen das Augenmerk stärker auf ästhetische, der Natur entlehnte und sich in mathematischen Beziehungen widerspiegelnde Werte gelegt wurde als auf signifikante numerische.

In der Ausführung der Erdgeschoßwandung von S. Giovanni verbindet sich somit das Interesse an der tatsächlichen Form des Vorbildes Anastasisrotunde über seine Symbolträchtigkeit hinaus mit dem dargelegten Streben nach einem tieferen Verständnis naturwissenschaftlicher und hier besonders geometrisch-symmetrischer Grundzusammenhänge und deren ästhetischer Verarbeitung

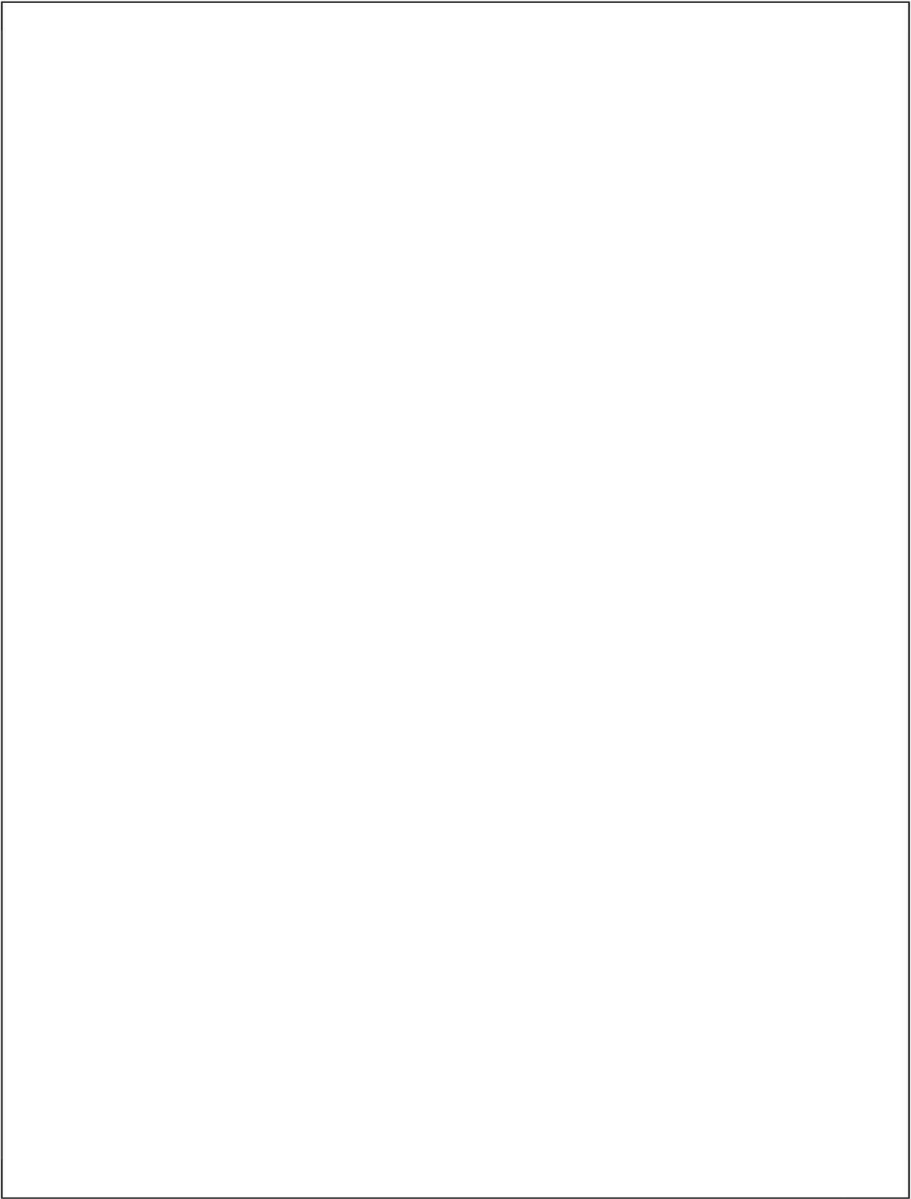
an Architektur, wie es sich in seiner reinsten Form am Campanile äußert. Der traditionellen christlichen Zahlensymbolik gesellt sich eine eher allgemein formulierte, zahlenimmanente Ästhetik hinzu.

Das Baptisterium und der Campanile in Pisa sind die prominentesten Bauten, an denen die Wahl von auf dem Pentagon aufbauenden Gliederungssystemen nachweislich auf die wiederbelebte Euklidrezeption zurückzuführen ist. Waren solche Gliederungen seit dem Ausgang der Spätantike an kirchlichen Zentralbauten praktisch nicht mehr nachweisbar, so können aus dem 12. und 13. Jahrhundert neben den Pisaner Monumenten doch immerhin vier Kirchen genannt werden, die über dekagonalem Grundriß erbaut worden sind, auch wenn hier die notwendige Forschung fehlt, um den Bezug zwischen der Wahl der Symmetrien und der Rezeption antiker Konstruktionsmethoden zu belegen.

Der interessanteste Bau ist sicherlich S. Lorenzo in Mantua, der wie S. Giovanni einen runden Umgangszentralbau mit Emporengeschoß darstellt. Sein Kernraum ist vom Umgang hingegen durch zehn Pfeiler geschieden, sein äußeres Rund, das im Osten von einer Apsis durchbrochen ist, mit 18 Halbsäulen in unregelmäßigen Abständen gegliedert, den oberen Abschluß bildet ein Rundbogenfries. Die in der Literatur überwiegende Datierung noch ins Ende des 11. Jahrhunderts stützt sich auf eine Legende, der zufolge die Kirche 1082 von Markgräfin Mathilde von Tuszien (1074–1115) gegründet worden sei, eine Inschrift des 14. Jahrhunderts trägt das Datum 1083. Im Jahre 1579 wurde sie säkularisiert, danach teilweise zerstört und überbaut und erst 1907 wiederentdeckt und in den Folgejahren neu errichtet. Dabei orientierte man sich für weite Teile des Außenbaues, den Tambour und die Kuppel an einem Bau in der Nachfolge S. Lorenzos, S. Tommaso in Limine in Almenno S. Bartolomeo, der jedoch in seinem Inneren acht Stützen aufweist. Sowohl hinsichtlich seines Erhaltungszustandes als auch seiner Datierung ist San Lorenzo also ein problematischer Bau.⁵⁷

Nicht erhalten haben sich die drei anderen zehneckigen Zentralbauten. Die Marienkirche der Abtei Senones in Lothringen wurde unter Abt Antoine kurz nach der Hauptkirche St. Pierre südlich von ihr erbaut und 1154 geweiht. Sie war eine Umgangsrotunde über zehn Stützen mit einer Krypta, erhöhtem Mittelraum und Chor.⁵⁸

Von nahezu gleicher Größe und als außen runder Zentralbau mit zehneckigem Mittelraum ähnlich gestaltet war St. Michael im unweit gelegenen Kloster Honcourt (Hugshofen), seit 1186 im Bau. Hier war die zehnfache Gliederung



8 *Pisa, Campanile der Kathedrale. Ansicht von Südwesten.*

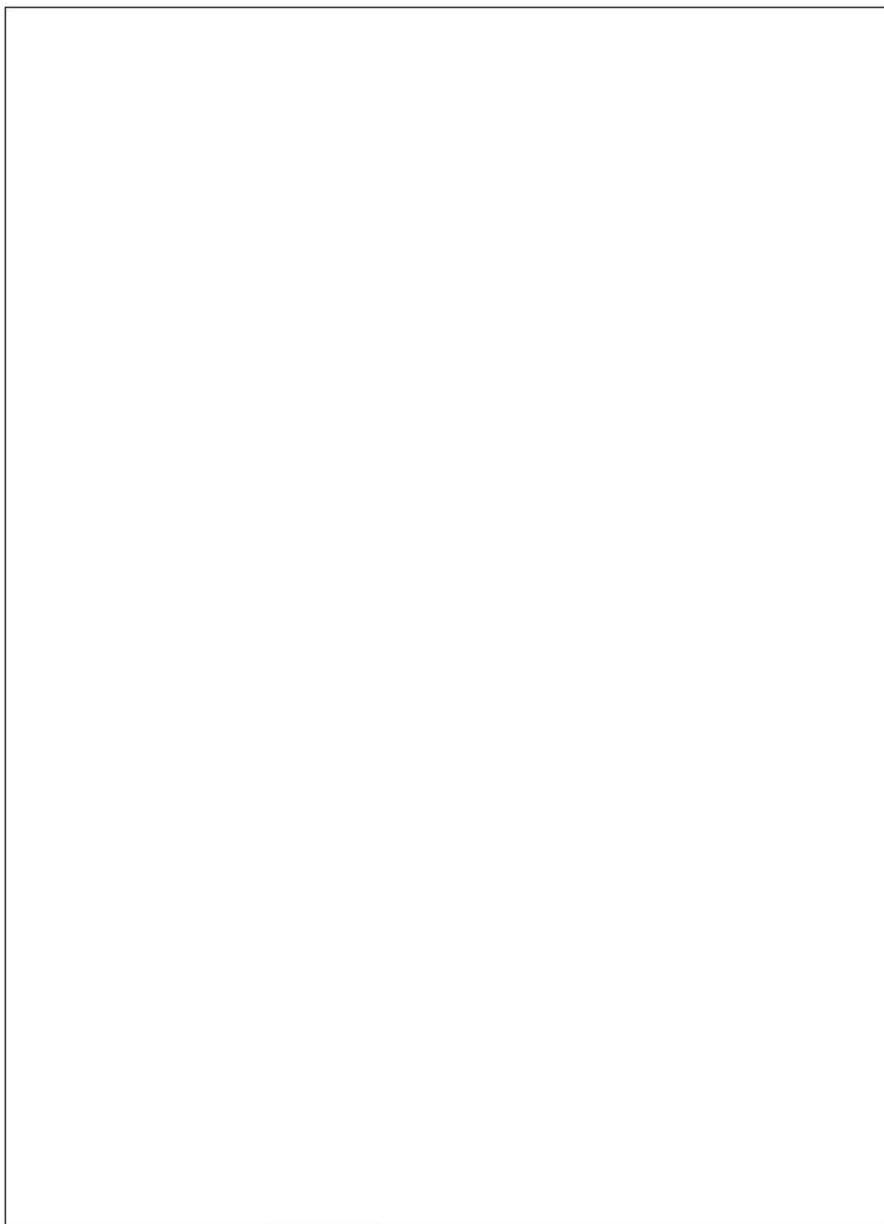
des Mittelraums auf der Außenwand verdoppelt und sowohl im Inneren durch Halbsäulen als auch auf der Außenwand mittels Lisenen anschaulich gemacht. Den oberen Abschluß der Außenwand bildete ein Rundbogenfries, in gleicher Weise war der Tambour unter der Pyramidalkuppel gestaltet. Auch die Funktion dieser Kirche ist ungeklärt.⁵⁹

Von beträchtlichen Ausmaßen, die denen des Pisaner Baptisteriums nahe kommen, war die Johanneskirche in Worms, die in den ersten zwei bis drei Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts ausgeführt und 1807/08 abgerissen wurde. Sie stand südöstlich des sich ebenfalls gleichzeitig im Bau befindlichen Domes und war wahrscheinlich ursprünglich als Baptisterium des Domes errichtet und nach der Aufhebung des alleinigen Taufrechts durch den Bischof als Pfarrkirche weitergenutzt worden. In Worms waren sowohl der Pfeilerumstandene Mittelraum als auch der Außenbau zehneckig ausgebildet, nach Osten schlossen sich drei verschieden geformte Apsiden, die südliche mit einem Glockenturm an.⁶⁰

In dieselbe Zeitspanne zu Beginn des 13. Jahrhunderts fällt die Gestaltung zahlreicher Chorabschlüsse als 5/10 Chöre, also als halbe Dekagone, so beispielsweise die Chöre von St. Paul in Worms, St. Peter in Fritzlar, St. Andreas in Hildesheim und der Dome zu Bamberg, Trier, Magdeburg und Münster.⁶¹ Die Kenntnis der Konstruktion des regelmäßigen Pentagons und der darauf aufbauenden Polygone hatte sich demnach in den europäischen Bauhütten des ausgehenden Mittelalters weit verbreitet.

Aber kehren wir zum Pisaner Baptisterium zurück und stellen die Frage nach dem Baumeister Deotisalvi, der an einem der Erdgeschoßpfeiler als »magister huius operis« firmierte.⁶² Neben der genannten Inschrift gibt es keine weitere quellenkundliche Information über seine Arbeit an S. Giovanni. Die Forschung schreibt seinem Entwurf aber mindestens das Erdgeschoß des Baues, das in einer Zeitspanne von über fünfzig Jahren errichtet wurde, vollständig zu.⁶³ Diese Zuschreibungen resultieren aus der Auswertung der Chronologie des Bauablaufes, die einen relativ stetigen Verlauf für die ersten fünf Jahrzehnte, ein erstes »Zwischenergebnis« in der Mitte des 13. Jahrhunderts und danach längere, durch Pausen unterbrochene Bauphasen bis zum Ende des 14. Jahrhunderts dokumentiert, des weiteren aus formalanalytischen Vergleichen mit dem zweiten inschriftlich gesicherten Bau Deotisalvis in Pisa, der Johanniterkirche San Sepolcro⁶⁴ (Abb. 10–12).

Die aktuelle Gestalt dieses oktogonalen Umgangszentralbaues ist in überwiegendem Maße von mehreren Umbauten und Restaurierungen beeinflusst, die im 16., 17., 19. und 20. Jahrhundert stattfanden.⁶⁵ Weder bildliche Dar-



9 *Pisa, Campanile der Kathedrale. Grundriß.*



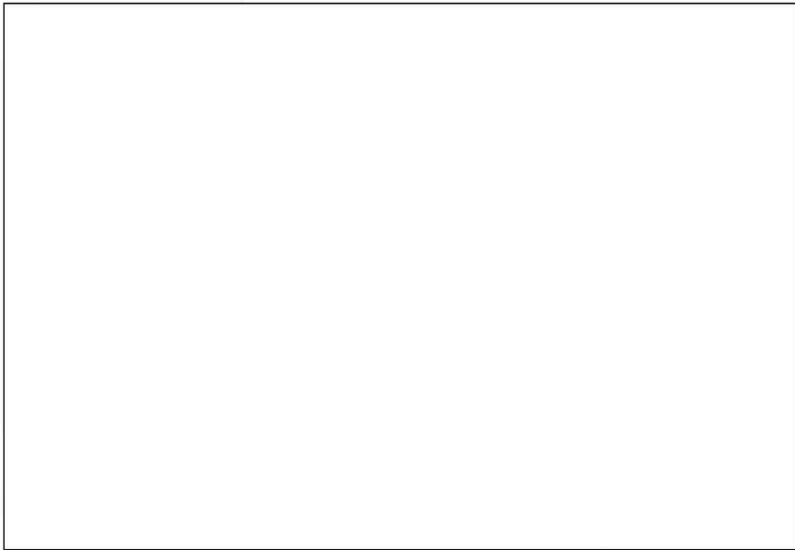
stellungen noch schriftliche Dokumente haben sich erhalten, die den vermeintlich ursprünglichen romanischen Zustand der Kirche zeigen. Dieser kann daher nur aus dem heute noch vorhandenen architektonischen Befund rekonstruiert werden. Die Kirche präsentiert sich in ihrem Inneren nahezu dekoriationslos, da im Zuge der Restaurierungen nach dem Arnohochwasser von 1966 die Wandflächen innen teilweise unverputzt geblieben sind, so daß die einzelnen Phasen der Baugeschichte an ihnen abgelesen werden können.

10 Pisa, San Sepolcro. Ansicht von Norden.

Aufgrund der Quellenlage läßt sich die Bauzeit der Kirche recht genau in die Jahre 1137/38 datieren.⁶⁶ S. Sepolcro wurde als von allen Seiten frei stehender Bau mit vier Zugängen nach den Himmelsrichtungen errichtet. Der Außenbau besteht aus Quadermauerwerk in »verruccano«, einem heimischen Kalkstein, die Kuppel ist in ansichtig gelassenem Ziegelmauerwerk ausgeführt. Zum Originalbestand gehören die aus schwarzen und weißen Marmorquadern gefügten Pfeiler des inneren Oktogons mit ihrem spitzbogigen Arkadenkranz, der Tambour und die Kuppel sowie von ihrer Anlage her die Außenwände. Sie wurden im 16. Jahrhundert, zeitgleich mit dem Anbau des äußeren Bogenganges, um ca. 1,50 m erhöht, um im inneren Umgang ein Gewölbe einzufügen. Dies hatte eine Verringerung des Neigungswinkels des Daches zur Folge. Ursprünglich waren die Proportionen des Baues also wesentlich harmonischer. Die ursprüngliche obere Begrenzung der Außenwände ist etwa am Bogenansatz der heutigen Fenster bzw. auf der Höhe der Kämpfer der das innere Oktogon umschreibenden Pfeiler anzusetzen. Da der Umgang höchstens acht nicht sonderlich große Fenster besaß, scheint die Lichtwirkung im Inneren des Baues dramatischer und der Gegensatz zwischen spärlich beleuchtetem Umgang und zentralem hellem Lichtsacht unter der Kuppel stärker gewesen zu sein als heute, so daß eine konsequenter Betonung der Mitte des Raumes gegeben war.



11 *Pisa, San Sepolcro. Aufriß (Rekonstruktion).*



12 *Pisa, San Sepolcro. Grundriß (Rekonstruktion).*

San Sepolcro hat in der Kunstgeschichtsschreibung bisher relativ wenig Beachtung gefunden. Seit Alessandro da Morronas Kompendium »Pisa Illustrata nelle Arti del Disegno« vom Ende des 18. Jahrhunderts, das sich den Bauten und Kunstwerken Pisas erstmals in umfassender Weise mit kunsthistorischem Interesse näherte, stand bei der Beschäftigung mit S. Sepolcro stets die Baumeisterinschrift am Campanile im Vordergrund.⁶⁷ Davon ausgehend wurde der Bau vor allem für Versuche herangezogen, den ursprünglichen Plan Deotisalvis für das Baptisterium zu rekonstruieren.⁶⁸

Diese Vergleiche stützen sich auf folgende Gemeinsamkeiten der beiden Bauten: die Künstlerinschriften, die architektonische Gestaltung als Umgangszentralbau, der in der pisanisch-lucchesischen Architektur sonst nicht weiter vorkommt, sowie die auffallend ähnliche Gestaltung der Pfeilergrundrisse; ferner auf die relative Chronologie beider Bauten. Auch die innere, sich nach oben konisch verengende Kuppelschale des Baptisteriums steht zu der Pyramidalkuppel San Sepolcros sowohl in formaler Sicht als auch aufgrund der gleichermaßen präzisen und aufwendigen Ziegelmauertechnik in enger Beziehung.

Alle Rekonstruktionen stimmen jedoch darüber hinaus in der Annahme überein, daß auch der äußere Ring des Baptisteriums, wie er sich uns heute darstellt, zu Deotisalvis Entwurf dazugehört, obwohl am Außenbau von San Sepolcro keine vergleichbare Halbsäulen-Blendarkadendekoration nachweisbar ist. Auch der Goldene Schnitt fand beim Bauentwurf von San Sepolcro keinerlei Anwendung. Der Durchmesser der Grundfläche der Kirche beträgt etwa 9 pisanische Ruten (1 »pertica« entspricht 2,916 m), der des von acht Pfeilern umschriebenen inneren Oktogons etwa 3 Ruten, was einem Verhältnis von 3 zu 1 entspricht. Der Umgang besitzt also etwa die gleiche Breite wie der zentrale Raum unter der Kuppel. Dessen Höhe bis zum Kuppelansatz beträgt etwa das Doppelte seines Durchmessers, wovon 1,5 Ruten für den Tambour und etwa 4,5 Ruten für die Pfeiler und die darüberliegenden Bogenstellungen zu berücksichtigen sind, was erneut ein Verhältnis von 3 zu 1 ergibt. Die Zeltkuppel besitzt wiederum eine Höhe von ungefähr 3 Ruten, so daß die Ausmaße des Baues im Aufriß wie im Grundriß von einem Quadrat von etwa 9 pisanischen Ruten Seitenlänge umschrieben werden könnten (Abb. 11, 12).

Wie bereits am Patrozinium der Kirche erkennbar, gehört auch S. Sepolcro in Pisa zu den mittelalterlichen »Kopien« der Jerusalemer Grabeskirche, die in ganz Europa, vor allem entlang der Pilgerwege, verbreitet waren. S. Sepolcro ist ein Beispiel für das oben beschriebene mittelalterliche Kopierverfahren, bei dem die Kopie den Archetypus als Memento oder Symbol wiederholt, indem

typische Elemente oder Aspekte des Vorbildes unter Aufhebung der alten in eine neue Ordnung gebracht werden. Das konstituierende Element im Grundriß S. Sepolcros stellt die Achtzahl dar. Oktogonal sind sowohl die äußere Form der Kirche, als auch die vom Umgang umgeschriebene Mitte des Baues gestaltet. Die symbolische Bedeutung der Acht war bei mittelalterlichen Heiliggrabkopien aufgrund der am achten Wochentag erfolgten Auferstehung des Erlösers besonders evident: »In jeder ›Kopie‹ der Anastasis konnte die Acht betont werden, ob durch die Anzahl der Stützen oder der Ecken eines Oktogons, und den Gläubigen die Hoffnung auf die zukünftige Auferstehung gedanklich nahelegen.«⁶⁹ Die im weitesten Sinne runde Form der Kirche sowie das Vorhandensein eines Umgangs sind weitere auf das Vorbild verweisende Elemente, ferner kann man als solches noch die Pyramidalkuppel S. Sepolcros werten, wenn angenommen wird, daß das konische, oben offene Dach der Anastasisrotunde bereits vor deren Umbau zwischen 1119 und 1149 vorhanden war. Dieses reichte gemeinsam mit dem Weihetitel an das Heilige Grab aus, um den Bau, der außer seiner Eigenschaft, ein Umgangszentralbau zu sein, keine formalen Gemeinsamkeiten mit der Anastasisrotunde hat, als Heiliggrabkirche zu charakterisieren.

Die erörterten Phänomene des Interesses an der tatsächlich realen Form des architektonischen Vorbildes sowie der Verwendung von Symmetrien auf der Grundlage der antiken Geometrie, wie sie am Wandaufriß von S. Giovanni in Erscheinung treten, lassen sich somit an Deotisalvis erstem Bauwerk, das er vollständig ausführte, nicht feststellen. Gleiches ist auch über den dodekagonalen inneren Arkadenkranz des Baptisteriums zu sagen, den Deotisalvi signierte. Zwar ist hier ein Stützenwechsel vorhanden, doch orientiert er sich nicht an der Abfolge zwei Pfeiler / drei Säulen der Anastasisrotunde, deren Arkadenkranz ja insgesamt 20 Stützen hat. Deotisalvi operiert hier ähnlich wie bei San Sepolcro mit den gewohnten Zahlen Vier, Acht und Zwölf: Zwischen die vier Pfeiler sind acht Säulen paarweise eingestellt.

In der weiteren baulichen Ausführung des Erdgeschosses des Baptisteriums erfolgte der Wechsel vom innen angelegten 12er-Schema hin zur Zwanzigersymmetrie in der Dekoration der Außenwand. Ihre Ausführung steht in engem gestalterischem Zusammenhang mit dem 1174 begonnenen Campanile, dessen Erdgeschoß die beschriebene 15fache Gliederung erfuhr, die in den folgenden Geschossen auf 30 verdoppelt wurde. Beide Gestaltungen nehmen an der Serie von Polygonen teil, die als Basisform das regelmäßige Fünfeck haben und sind somit nach den Verhältnissen des Goldenen Schnittes proportioniert. Bap-

tisterium und Campanile haben außerdem eine weitere Gemeinsamkeit: In beide Monumente sind Treppen eingefügt, die in die oberen Geschosse führen. Diese befinden sich zwischen der äußeren und inneren Schale der Außenwand und entsprechen einander auffallend in ihrer sehr aufwendigen und präzisen Ausarbeitung. Diese Übereinstimmungen legen die Schlußfolgerung nahe, daß der äußere untere Ring des Baptisteriums in zeitlicher Nähe zum Erdgeschoß des Campanile, möglicherweise auch erst als Reaktion auf ihn, entstanden ist, und daß für beide Entwürfe ein gemeinsamer Autor verantwortlich war.

Der Campanile, das ehrgeizigste aller Monumente auf dem Domplatz, ist gleichzeitig das einzige, das nicht signiert ist. Über seinen Architekten herrscht keine Einigkeit; Carlo Lodovico Ragghianti und nach ihm Piero Pierotti schrieben auch den Campanile Deotisalvi zu.⁷⁰ Die Argumentation Speisers ist gegenläufig: Der Bruch in der Symmetrie des Grundrisses an S. Giovanni, den die Abkehr von der traditionellen zwölffachen Gliederung zugunsten einer neuen auf der Basis von Zwanzig markiert, veranschauliche zwei konzeptionell verschiedene Systeme von Bauentwürfen, für die nicht Deotisalvi allein in Anspruch genommen werden kann. Er plädierte für den im Jahre 1186 eingesetzten »operarius« Guidolottus quos Ugonis als Nachfolger Deotisalvis. Das Arbeitsfeld des »operarius« lag jedoch nicht in der Projektierung des Baues, sondern war administrativer Art. Weder für Deotisalvi, noch später für Nicola oder Giovanni Pisano, die am Obergeschoß des Baptisteriums arbeiteten, ist die Bezeichnung »operarius« belegt.⁷¹

Die kunsthistorische Forschung hat sich bisher darauf beschränkt, Deotisalvi eine Pisaner oder Luccheser Herkunft zuzuschreiben und festzustellen, daß neben den genannten Inschriften keine weiteren schriftlichen Zeugnisse von ihm existieren.⁷² Pierotti argumentiert, sein Name sei die Latinisierung des griechischen Theophylaktos und vermutet eine Herkunft aus dem östlichen Mittelmeerraum.⁷³ Der Name Deotisalvi – »Gott behüte dich« ist unter den aus Inschriften namentlich bekannten mittelalterlichen Künstlern sehr selten anzutreffen.⁷⁴ In den Akten des 12. und 13. Jahrhunderts der Pisaner Archive kommt er jedoch verschiedene Male vor. In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts ist lediglich eine Person dieses Namens belegt, und das gleich in verschiedenen Dokumenten: Deotisalvi, Sohn des Brectone, erhielt im Jahre 1091 gemeinsam mit seinen zwei Brüdern von Daimbert, Bischof von Pisa, vier Grundstücke zur Pacht.⁷⁵ Es unterschrieb für sie der Vater, so daß sie noch nicht volljährig im juristischen Sinne gewesen sein können.⁷⁶ 1129 war Deotisalvi quondam Brectonis dann Zeuge bei einem Landverkauf an den Pisaner

Erzbischof Rogerius,⁷⁷ bei weiteren Grundstücksverkäufen agierte er 1130,⁷⁸ 1132⁷⁹ und 1133⁸⁰ als Zeuge und Berater. Im Jahre 1134 schließlich kaufte er selbst 17 Stücke Land in und außerhalb der Stadt.⁸¹ 1137 wirkte er für Erzbischof Ubertus als Berater bei dessen Grundstücksgeschäften, im selben Jahr trat er auch als sein Verwalter auf.⁸² Zur gleichen Zeit wurde San Sepolcro erbaut.

Der Pisaner Bürger Deotalvi, Sohn des Brectone, muß demnach beim Erzbistum Pisa hohes Ansehen genossen haben, was aus seinen Funktionen als Berater und Verwalter verschiedener Erzbischöfe zu schließen ist. Vielleicht ist er mit dem »fabricator« von San Sepolcro und dem »magister« San Giovanni zu identifizieren. Bei der Grundsteinlegung des Baptisteriums wäre er schon in fortgeschrittenem, beim Baubeginn des Campanile und der Vollendung des Erdgeschosses von S. Giovanni in sehr hohem Alter gewesen.

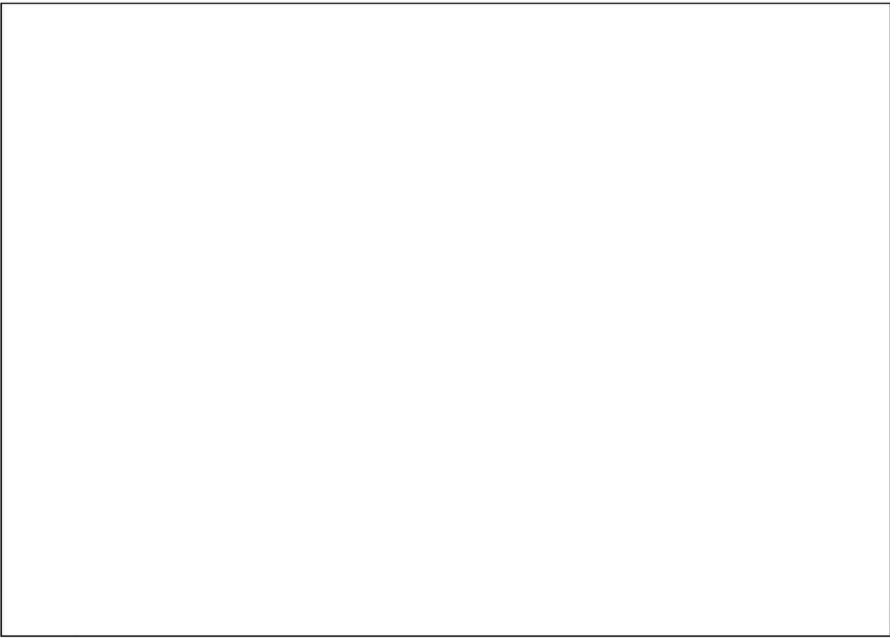
Deotalvi war in der Mitte des 12. Jahrhunderts einer der renommiertesten Baumeister seiner Stadt. Er hatte sein Können mit Bravour an S. Sepolcro bewiesen, so daß ihm die Gründung des zweiten großen Monumentes auf dem Domplatz anvertraut wurde. Deotalvi bevorzugte einfache, klare Strukturen und Proportionen, die Sicherheit in der Gestaltung von Raumdispositionen im Zentralbau verraten und von Sensibilität gegenüber der Wechselwirkung von Materie und Licht zeugen, wie sie an S. Sepolcro dokumentiert sind und auch die innere Stützenstellung des Baptisteriums charakterisieren. Ob die erst etwa 20 Jahre nach der Grundsteinlegung errichtete Außenwand des Baues ihm ebenfalls zuzuschreiben ist, läßt sich schwer entscheiden. Die rundbogigen Blendarkaturen, das verbindende Element aller Gebäude des Domplatzes (und die »Einheit im Detail«), könnten vom benachbarten Dom angeregt worden sein. Ob auf Deotalvi aber auch die Realisierungen von Proportionen und Symmetrien auf der Grundlage der wiederentdeckten antiken Geometrie zurückgehen, ist eher fraglich. Sie entsprechen völlig neuen Entwurfsmethoden, die für seinen ersten Bau, San Sepolcro, nicht nachzuweisen sind und auch auf dem Domplatz in Pisa zum ersten Mal zur Anwendung kommen.

Damit kommen wir zum Ausgangspunkt, dem Domplatz selbst, zurück. Der neue Dom, das Baptisterium, der Turm und im folgenden auch der Camposanto wachsen in enger Verknüpfung mit den Unternehmungen der Stadt, von denen sie mitfinanziert werden.⁸³ Sie waren über lange Zeit die bedeutendsten Bauvorhaben der Kommune und ihr Aushängeschild. Dem entspricht die Gestaltung der unteren, direkt einsehbaren Partien der Domfassade mit in feierlichem Ton gehaltenen Inschriftentafeln über die siegreichen Expeditionen

gegen die Ungläubigen, als »zeitgenössische Chronik« nach einem eher weltlich-politischen, die Taten und Tugenden Pisas und seiner Bürger würdigenden, als religiösen Programm.⁸⁴ Die Vermutung Giuseppe Scalias, die überall am Außenbau des Domes sichtbaren antiken Inschriftenfragmente römischer Tempel⁸⁵ seien in der historisch-dokumentativen Absicht wiederverwendet worden, an das antike Rom als Herrscher über die Welt anzuknüpfen, findet sich mit der »Fortsetzung« dieser Dokumentation durch die Inschriften der Fassade bestätigt.⁸⁶ Diese wiederum erscheinen in ihrem Nebeneinander mit den antiken römischen Spolien als Zeugen einer ungebrochenen Tradition Pisas zur Antike. Die »Romanitas Pisana« des 12. Jahrhunderts äußert sich auf dem Domplatz nicht nur in den epigraphischen Zeugnissen und in der Wiederverwendung von Spolien am und im Dom. Auf vielfältige Weise wird das Selbstverständnis Pisas als rechtmäßige Nachfolgerin des antiken »caput mundi« auf dem Domplatz in künstlerischer Form versinnbildlicht. Wie Gabriele Kopp-Schmidt in ihrer Arbeit zur Bauskulptur des Baptisteriums herausgearbeitet hat, wandeln sich die Gründe für die Antikenrezeption von einer eher politisch motivierten Absichtsbekundung der »altera Roma«, wie sie im 11. und in der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts zu beobachten ist, hin zu einer, vom künstlerischen Wert der Vorbilder angeregten Auseinandersetzung um der ästhetischen Qualität willen in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, als die Stadt längst den Höhepunkt ihrer politischen und ökonomischen Macht erreicht hatte und in fester Allianz mit dem staufischen Kaisertum die führende der toskanischen Kommunen darstellte.⁸⁷

Ganz konkret zeigt sich diese Entwicklung an der Bauskulptur von Baptisterium und Domfassade, die auf verschiedenen Ebenen Antikenrezeption enthält. Sie reicht vom singulären antiken Zitat in christlichem Bedeutungszusammenhang⁸⁸ über die Kompositionen verschiedener Einzelvorlagen zu einem neuen Thema⁸⁹ bis hin zur perfekten Antikenkopie, ja, Antikenneuschöpfung, als die die aufwendig a-jour gearbeiteten Rankensäulen des Ostportals des Baptisteriums betrachtet werden müssen, deren eines Vorbild, ein Spolienrelief vom Sturz der Porta San Ranieri am Dom, erhalten ist.⁹⁰ Die Quelle der meisten Motive und Bildvorlagen waren die etwa dreißig spätantiken römischen Sarkophage, die als Grabstätten für Persönlichkeiten von Rang rings um den Dom aufgestellt bzw. an seinen Außenwänden erhöht angebracht waren.⁹¹

Doch der Pisaner Domplatz birgt auch weniger konkret ersichtliche Phänomene der Antikenrezeption. Zu ihnen zählen die Maßzahlen der Bauten und des Platzes selbst: Wie Guglielmo de Angelis d'Ossat gezeigt hat, ist



13 Pisa, Domplatz. Grundriß mit Maßverhältnissen.

sein Grundmaß der ›actus‹, ein römisches Feldmaß, von 120 römischen Fuß (à 29,8 cm), der 35,47 m mißt.⁹² Die Gesamtbreite des Platzes entspricht mit 355 Metern 10 römischen ›actus‹ (Abb. 13). Grundmodul dabei war die Kathedrale des Buschetto über dem Grundriß eines griechischen Kreuzes vor ihrer Erweiterung gen Westen, deren Kreuzarme je zwei ›actus‹ betragen.

Zu den nur über das Raumgefühl und die Gliederungen in harmonische Proportionen perzipierbaren Phänomenen der Antikenrezeption der »Piazza dei Miracoli« zählen aber auch die Konstruktionsmethoden nach der euklidischen Geometrie auf der Basis von regulärem Pentagon und Goldenem Schnitt, die Baptisterium und Campanile, wie Le Corbusier sagen würde, »nach dem Maßstab des Menschen« gliederten.

ANMERKUNGEN

¹ Le Corbusier: *Der Modulor. Darstellung eines in Architektur und Technik allgemein anwendbaren harmonischen Maßes im menschlichen Maßstab*, 4. Auflage, Stuttgart 1980, Bd. 1, Abb. 67; Emilio Tolaini: *La città nella storia d'Italia*. Pisa, Bari 1992, Abb. 37, hier Wiedergabe der Skizze mit der Beischrift: »›unité dans le détail / Tumulte dans l'ensemble.«.

² Le Corbusier (Anm. 1), S. 168.

³ Zur urbanistischen Genese des Pisaner Domplatzes vgl. Tolaini (Anm. 1), S. 37–45; Fabio Redi: *Pisa com'era: archeologia, urbanistica e strutture materiali (sec.V–XIV)*, Neapel 1991 (Europa Mediterranea. Quaderni; 7), S. 59–77; 380–389; Mauro Ronzani: *La formazione della piazza del Duomo di Pisa (secoli XI–XIV)*, in: *Bollettino dell'Istituto Storico Artistico Orvietano* 46–47, 1990–1991 (1997), S. 19–134; Fabio Redi: *Pisa. Il Duomo e la Piazza*, Cinisello Balsamo (Milano) 1996, passim. – Zur Chronologie des Dombaues vgl. Piero Sanpaolesi: *Il Duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*, Pisa 1975 (Cultura e storia pisana; 4), passim; Urs Boeck: *Der Pisaner Dom zwischen 1089 und 1120*, in: *Architectura XI* (1981), S. 1–30; Adriano Peroni: *Architettura e decorazione*, in: *Il Duomo di Pisa = The cathedral of Pisa*, hg. von Adriano Peroni, Modena 1995 (Mirabilia Italiae; 3), Bd. 3, S. 13–147; Franco Paliaga und Stefano Renzoni: *Chiese di Pisa. Guida alla conoscenza del patrimonio artistico*, 2. Auflage, Pisa 1999 (Guide; 2), Nr. 25, S. 90–103 (mit weiterführenden Literaturangaben).

⁴ Zur Chronologie des Baptisteriums vgl.: Christine H. Smith: *The Baptistry of Pisa*, New York 1978 (Outstanding dissertations in the fine arts), passim; Antonino Caleca: *La dotta mano. Il battistero di Pisa*, Bergamo 1991, passim; Paliaga, Renzoni (Anm. 3), Nr. 23, S. 83–87 (mit weiterführenden Literaturangaben); Piero Pierotti und Laura Benassi: *Deotisalvi. L'architetto pisano del secolo d'oro* (im Druck). Ich danke an dieser Stelle Piero Pierotti für die freundliche Überlassung des Manuskriptes zur Einsichtnahme.

⁵ Danach setzten die Arbeiten erst um die Jahrhundertmitte mit der Installation des Taufbeckens von Guido Bigarelli da Como und der Kanzel des Nicola Pisano wieder verstärkt ein. Der Werkstatt Nicolas wird die Gestaltung der mittleren äußeren Ordnung des Baues ab ca. 1260 zugeschrieben, derjenigen seines Sohnes Giovanni Pisano bis zum Jahre 1295 die Ausführung der dritten äußeren Ordnung wie auch möglicherweise der korrespondierenden Teile der Galerie im Inneren. Dort kommentiert eine Inschrift an der Innenwand kurz über Fußbodenniveau die Wiederaufnahme der Arbeiten: A(nno) D(omi)NI MCCLXXVIII EDIFICHATA FUT DE NOVO. Die Einwölbung des Obergeschosses sowie die Errichtung der abschließenden Kuppelkonstruktion erfolgten von 1359 bis etwa 1386 durch verschiedene Majestranzen.

⁶ *Gli Annales Pisani di Bernardo Maragone*, hg. von Michele Lupo Gentile, Bologna o. J. (1936) (Rerum Italicarum scriptores. Raccolta degli Storici Italiani dal cinquecento al millecinqucento, ordinata da L. A. Muratori, nuova edizione riveduta, ampliata e corretta; 6,2), S. 1–74. Maragone notierte für den 15. August, dem Festtag der Himmelfahrt Mariä, des Jahres 1152: »fundatus est primus girus ecclesie Sancti Iohannis Baptiste«: ebd., S. 14. Für den August des darauffolgenden Jahres vermerkte er: »fundatus est secundus girus eiusdem ecclesie, cuius quidem operis Conettus Conetti et Henricus Cancellarius operarii fuerunt«: ebd. Im Juli und August 1158 überführte Conettus, Sohn des Conetti und »operarius« des Baptisteriums, »cum nave sancti Iohannis tres columnas magnas lapideas« von Elba in die Stadt und am 9. Juli 1161 zwei weitere Säulen aus Sardinien »cum magno triumpho«: ebd. Schließlich wurde am 29. September 1163 die erste der acht Säulen im Baptisterium errichtet und binnen 14 Tagen unter Mithilfe der Bevölkerung der einzelnen Stadtviertel die restlichen sieben Säulen. Maragone schreibt weiter, daß für den Fortgang der Arbeiten jede Familie der Stadt eine Steuer von einem Denar im Monat zu zahlen hatte: ebd., S. 30.

⁷ So auch Redi 1991 (Anm. 3), S. 365 und Redi 1996 (Anm. 3), S. 89; der entgegengesetzten Meinung ist Smith (Anm. 4), S. 54.

⁸ Smith (Anm. 4), S. 94f.

⁹ Ein Dokument vom 8. April 1185 zeugt von der Ernennung Guidolottus' quos Ugonis als »operarius« der »Opera di S. Giovanni«, die am Ostportal des Baptisteriums stattfand: »Actum

Pisis, porta pontis in ecclesie Sancti Johannis Baptiste«, Archivio di Stato di Pisa, Diplomatico Primaziale, 8.4.1186, Transkription bei Smith (Anm. 4), S. 238 f.

¹⁰ Als »terminus ante quem« gilt die Portalanlage der Pieve S. Michele degli Scalzi in Pisa, deren Tympanon 1204 datiert ist und deren Aufbau und Dekor vom Ostportal des Baptisteriums abhängt. Vgl. Gabriele Kopp: Die Skulpturen der Fassade von San Martino in Lucca, Worms 1981 (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen; N. F., 15), S. 126 ff.; Gabriele Kopp-Schmidt: Die Dekorationen des Ostportals am Pisaner Baptisterium, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 34 (1983), S. 25–58; S. 28 f.; ferner Joachim Poeschke: Die Skulptur des Mittelalters in Italien. Bd. 1: Romanik, München 1998, S. 149 ff.

¹¹ Sie folgen stilistisch und motivisch eng der Bauskulptur der Fassade von S. Martino in Lucca, weisen jedoch auch Einflüsse der Dekorationen der von lokalen Werkstätten ausgeführten Dekorationen des Ostportals und der Umgangskapitelle auf. Kopp-Schmidt geht für die Konsolen von der Autorschaft Guidetto da Comos und seiner Werkstatt aus, die nachweislich bis 1204 an der Domfassade in Lucca arbeiteten und danach nach Pisa gewechselt wären: Kopp (Anm. 10), S. 87–92; vgl. ferner Chiellini Nari (Anm. 12).

¹² Monica Chiellini Nari: Le sculture nel battistero di Pisa. Temi e immagini dal Medioevo: I rilievi del deambulatorio, Pisa, 1989, passim; Smith (Anm. 4), S. 95, datiert sie in die achtziger Jahre, Poeschke 1998 (Anm. 10), S. 151 f. datiert sie gemeinsam mit den Konsolen im Umgang erst ins 13. Jahrhundert.

¹³ Vgl. Georg Dehio und L. Gustav von Bezold: Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1887/1901, Bd. 1, S. 43, Nr. 547 a, die das Pisaner Baptisterium als »vielleicht die strikteste Nachbildung der Hl. Grabeskirche, deren Motive ... mit künstlerischer Freiheit zu einem selbständigen Ganzen umgebildet sind«, bezeichnen.

¹⁴ Zur Jerusalemer Grabeskirche vgl. Charles Couasnon: The Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem, London 1974 (The Schweich lectures of the British Academy; 1972), passim; Jürgen Krüger: Die Grabeskirche zu Jerusalem. Geschichte – Gestalt – Bedeutung, Regensburg 2000, dort finden sich im Kapitel »Schicksal und Wirkung«, Abschnitt »Nachbildungen von Kirche und Grab« die relevanten Passagen zum Pisaner Baptisterium auf den S. 192 f.

¹⁵ »Wißt ihr denn nicht, daß wir alle, die wir auf Christus Jesus getauft wurden, auf seinen Tod getauft worden sind? Wir wurden mit ihm begraben durch die Taufe in den Tod; und wie Christus durch die Herrlichkeit des Vaters von den Toten auferweckt wurde, so sollen auch wir als neue Menschen leben.«

¹⁶ Vgl. Joseph Sauer: Die Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, 2. Auflage, Freiburg i. Br. 1924, S. 61–87 (Teil 1, Abschnitt 1, Kapitel 2: Die Zahlensymbolik), hier v. a. S. 66 ff.

¹⁷ Richard Krautheimer: Einführung zu einer Ikonographie der mittelalterlichen Architektur, in: Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte, Köln 1988, S. 142–197 (dt. Übersetzung a. d. Englischen mit zwei Postskripta 1969 und 1987, erstmals veröffentlicht in: Journal of the Courtauld and Warburg Institute V (1942), S. 1–35).

¹⁸ Ebd., S. 178. Gemeint ist die mittelalterliche Gestalt der unter Kaiser Konstantin erbauten Rotunde, die zusammen mit den übrigen Gebäudeteilen der Grabeskirche im Jahre 1009 auf Geheiß des Kalifen al-Hakim zerstört worden war. Der Wiederaufbau erfolgte im Anschluß bis etwa 1040 und orientierte sich an der frühchristlichen Gestalt des Vorgängerbaues, dessen Umfassungsmauern noch standen, jedoch mit entscheidenden Änderungen wie beispielweise dem Einzug eines Emporengeschosses.

¹⁹ Er bedient sich dabei der Rekonstruktionen Rohault de Fleury, der die innere Kuppel als dem »Originalentwurf« zugehörig ansieht, vgl. M. Georges Rohault de Fleury, Les Monuments de Pise

au Moyen Age, Paris 1866, R. IX, R. XIX. Auch der Rekonstruktionsversuch Boecks enthält die oben offene Zeltkuppel, die er zweischalig analog der des Florentiner Baptisteriums annimmt, vgl. Urs Boeck: Das Baptisterium zu Pisa und die Jerusalemer Anastasis, in: Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn 164 (1964), S. 146–156, S. 150. Christine Smith datiert die heutige konische Kuppel um 1278, schlägt aber für die Bedachung des von ihr angenommenen ersten Baptisteriums, das 1246 vollendet gewesen sein muß, eine ähnliche Kuppellösung vor, vgl. Smith (Anm. 4), S. 104, 118. Pierotti und Benassi halten wie Rohault de Fleury die heutige Innenkuppel für ursprünglich und noch im 12. Jahrhundert ausgeführt. Ihr Opaion sei erst kurz vor Beendigung der Bauarbeiten im Jahre 1359 geschlossen worden. Die zweite, äußere Kuppelschale sei nach 1278 durch Giovanni Pisano um die ältere Kuppel gezogen worden, vgl. Pierotti, Benassi (Anm. 4).

²⁰ Krautheimer (Anm. 17), S. 164.

²¹ Diese Beobachtungen werden historisch gestützt von den außenpolitischen Aktivitäten Pisas im Kontext der Kreuzfahrerbewegung: am 1. Kreuzzug 1099 war die Kommune mit einer Flotte von angeblich 120 Galeeren beteiligt. Nach der Eroberung Jerusalems wurde der Anführer der Pisaner Flotte, Erzbischof Daimbert, zum neuen Patriarchen Jerusalems erhoben (zu seiner Person vgl. Franco Cardini: Profilo di un crociato. Daiberto arcivescovo di Pisa, in: ders.: Studi sulla storia e sull'idea di crociata, Rom 1993, S. 85–106). Die direkte Anschauung der Anastasisrotunde der Jerusalemer Grabeskirche »vor Ort« kann somit sicher vorausgesetzt werden. Man könnte sogar so weit gehen, die exakte Reproduktion des Vorbildes in der Heimatstadt als dauerhafte Erinnerung an die eigenen Verdienste im Heiligen Land zu interpretieren.

²² Boeck 1964 (Anm. 19), S. 154.

²³ Vgl. Gisela Schwering-Illert: Die ehemalige französische Abteikirche Saint-Sauveur in Charroux (Vienne) im 11. und 12. Jahrhundert. Ein Vorschlag zur Rekonstruktion und Deutung der romanischen Bauteile, Düsseldorf 1963, passim.

²⁴ Von Rabanus Maurus wird sie als Verdopplung des Dekalogs wie dieser als Zahl der christlichen Vollkommenheit gedeutet, vgl. Sauer (Anm. 16), S. 83

²⁵ Die Ausschmückung des Pisaner Baptisteriums am Außenbau mit einer Blendarkatur aus kostbarem weißen und schwarzen Marmor an sich ist ein »novum« in der romanischen Architektur der Toskana. Analog wurden zuvor lediglich die Außenseiten des benachbarten Doms sowie in Florenz die des Baptisteriums und der Kirche San Miniato al Monte aufwendig dekoriert, vgl. Susanne Hohmann, Blendarkaden und Rundbogenfriese der Frühromanik: Studien zur Außenwandgliederung frühromanischer Sakralbauten, Frankfurt am Main u. a. 1999 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte; 345), S. 276–287.

²⁶ In Charroux wurde die Stützenszahl vom mittleren zum äußeren Kranz praktisch auf 24 verdoppelt und in den vier Hauptachsen jeweils eine Stütze ausgespart, wodurch sich unterschiedliche Spannweiten zwischen den Bögen ergeben.

²⁷ So geschehen z. B. bei der Pfalzkapelle St. Marien in Aachen (erbaut ca. 790–800) und ihren Nachbauten St. Donation in Brügge (9./10. Jh.) und St. Nikolaus in Nimwegen (um 1030), wo das zentrale Oktogon von einem 16-seitig gebrochenen Umgang umlaufen wird, ein weiteres Beispiel ist die Templerkirche in Tomar (Portugal). Bei Zentralbauten mit mehreren Umgängen ist die Verdopplung der Stützen des inneren Runds am äußeren geläufig, als Beispiele seien hier S. Stefano Rotondo in Rom (geweiht zwischen 468 und 483, Stützenkränze von 22 und 44 Säulen) sowie St. Bénigne in Dijon (1003–1018, Stützenkränze von 8 und 16 Säulen) genannt.

²⁸ David Speiser: The Symmetries of the Battistero and the Torre pendente in Pisa. An Attempt at a chronological Reconstruction, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, 3. Serie, XXIV, 2–3 (1994), S. 511–564; ders.: The symmetries of the Baptistery

and the Leaning Tower of Pisa, in: Nexus. Architecture and Mathematics, hg. von Kim Williams, Fucecchio (Firenze) 1996 (Gli studi; 2), S. 135–146. Speisers äußerst anregende, in der Forschung kontrovers diskutierte und in manchen Aspekten problematische Arbeiten gaben den Anstoß zu der vorliegenden Untersuchung.

²⁹ Gemeint ist hier die Konstruktion ausschließlich mit Zirkel und Lineal bzw. Meßlatte und Schnurzirkel. Zur Vervielfältigung der Polygonecken muß über den Seiten des Pentagons das Lot gefällt und auf die Kreislinie abgetragen werden.

³⁰ Fra Luca Pacioli: Divina Proporzione – Die Lehre vom Goldenen Schnitt. Nach der venezianischen Ausgabe vom Jahre 1509 neu herausgegeben, übersetzt und erläutert von Constantin Winterberg, Wien 1889.

³¹ Diese Bezeichnung ist erst seit dem 19. Jahrhundert gebräuchlich: Albrecht Beutelspacher und Bernhard Petri: Der Goldene Schnitt, Mannheim, Wien, Zürich 1988, S. 10; mit umfangreichem Verzeichnis weiterführender Literatur. Vgl. ferner Ron Knott: The Golden Section in Art, Architecture and Music, in: <http://www.mcs.surrey.ac.uk/Personal/R.Knott/Fibonacci/fibInArt.html>

³² Die Elemente von Euklid. Nach Heilbergs Text aus dem Griechischen übersetzt und hg. von Clemens Thaer, Reprint der 1. Auflage 1933, Leipzig 1984 (Ostwalds Klassiker der exakten Wissenschaften; 235–243); David E. Joyce: Euclid's Elements, in: <http://aleph0.clarku.edu/~djoyce/java/elements/elements.html> (Die »Elemente« im WWW mit Java Applets als interaktive geometrische Beispielkonstruktionen); weiterführende Literatur unter <http://www-history.mcs.st-andrews.ac.uk/history/References/Euclid.html>

³³ Adolf Beising: Das Pentagramm. Kulturhistorische Studie, in: Deutsche Vierteljahrs-Schrift 31, Heft 1 (1868), S. 173–226; Siegfried Heller: Die Entdeckung der stetigen Teilung durch die Pythagoreer, in: Zur Geschichte der griechischen Mathematik, hg. von Oskar Becker, Darmstadt 1965 (Wege der Forschung; 33), S. 319–354.

³⁴ Zu Boethius vgl. C. Leonardi u. a.: s. v. Boezio, in: Dizionario biografico degli Italiani. Istituto della Enciclopedia Italiana (Roma), Bd. 11, Rom 1969, S. 142–165.

³⁵ Vgl. U. Pizzani, in: Leonardi u. a. (Anm. 34), S. 153. Zur Boethiusrezeption im Mittelalter vgl. Howard Rollin Patch: The Tradition of Boethius. A Study of His Importance in Medieval Culture, New York 1970 (Nachdruck der Ausgabe von 1935); Boethius and the Middle Ages. Latin and Vernacular Traditions of the *Consolatio Philosophiae*, hg. von Maarten J. F. M. Hoenen und Lodi Nauta, Leiden, New York, Köln 1997 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters; 58).

³⁶ Menso Folkerts: The Importance of the Pseudo-Boethian *Geometria* during the Middle Age, in: Boethius and the Liberal Arts. A Collection of Essays, hg. von Michael Masi, Bern, Frankfurt/Main, Las Vegas 1981 (Utah Studies in Literature and Linguistics; 18), S. 187–210, hier S. 187 f.

³⁷ Zum Theoderichsmausoleum vgl. Robert Heidenreich und Heinz Johannes: Das Grabmal Theoderichs zu Ravenna, unter Mitarbeit von Christian Johannes und Dieter Johannes, Wiesbaden 1971, passim; Giuseppe Bovini: Il Mausoleo di Teodorico, Ravenna 1977 (Quaderni di antichità romane, cristiane, bizantine, altomedioevali; N. S. 6), passim.

³⁸ Zur »Minerva Medica« vgl. Axel Boëthius u. a.: Etruscan and Early Roman Architecture, 3. Auflage, London u. a. 1990 (The Pelican History of Art), S. 513 f., Abb. 194; Ernest Nash: Pictorial Dictionary of Ancient Rome, London 1961–1962 (Neuaufgabe New York 1981), Bd. 2, S. 127–129, Abb. 842–845.

³⁹ Zum Lausospalast vgl. Wolfgang Müller-Wiener: Bildlexikon zur Topographie Istanbuls. Byzanzion – Konstantinupolis – Istanbul bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts, Tübingen 1977, S. 238 f.

⁴⁰ Zu La Daurade vgl. Paul Mesplé: Recherches sur l'ancienne église de la Daurade, in: Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France 31, 1965, S. 41–56; Kathryn Horste: Cloister

Design and Monastic Reform in Toulouse. The Romanesque Sculpture of La Daurade, Oxford 1992 (Clarendon Studies in the History of Art), S. 14f., 48ff.

⁴¹ Hans Erich Kubach und Albert Verbeek: Romanische Baukunst an Rhein und Maas. Katalog der vorromanischen und romanischen Denkmäler, Berlin 1976 (Denkmäler deutscher Kunst, hg. vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaften), Bd. 1, S. 533–536; Ute Versteegen: St. Gereon in Köln in römischer und frühmittelalterlicher Zeit, Ms. Diss. Köln 1998, unpubliziert.

⁴² Als einziges Beispiel aus der Zeit des frühen und hohen Mittelalters kann hier lediglich die Kirche S. Sofia in Benevent angeführt werden (geweiht vor 768), die über ungewöhnlichem Grundriß errichtet wurde. Um einen hexagonalen Kernraum führen zwei Umgänge, die durch zehn übereck gestellte Pfeiler geschieden sind; die Außenwand ist, wohl anlässlich späterer Verstrebungen, sternförmig polygonal gebrochen, vgl. Hans Belting: Studien zum beneventanischen Hof im 8. Jahrhundert, in: *Dumbarton Oaks Papers* 16, 1962, S. 141–193; S. 175–193.

⁴³ Thomas L. Heath: Principal Translations and Editions of the Elements, in: *The Thirteen Books of Euclid's Elements translated from the Text of Heiberg with Introduction and Commentary* by Sir Thomas L. Heath, Cambridge 1956, Bd. 1, S. 91–113, S. 91 ff.

⁴⁴ Vgl. Oskar Becker und Jos. E. Hofmann: *Geschichte der Mathematik*, Bonn 1951, S. 147 ff. (Abschnitt: Einfluß der Araber und Griechen).

⁴⁵ Folkerts (Anm. 36), S. 205 f.

⁴⁶ Vgl. Carlo Maccagni: Leonardo Fibonacci e il rinnovamento delle matematiche, in: *L'Italia ed i Paesi Mediterranei. Vie di comunicazione e scambi commerciali e culturali al tempo delle Repubbliche Marinare*, Pisa 1988, *Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Pisa, 6–7 giugno 1987, S. 91–115; S. 94.

⁴⁷ Zu Fibonacci vgl. A. F. Horadam: *Eight Hundred Years Young*, in: *The Australian Mathematics Teacher* 31 (1975), S. 123–134; M. Muccillo: s. v. Fibonacci, in: *Dizionario biografico degli Italiani. Istituto della Enciclopedia Italiana* (Roma), Bd. 47, Rom 1997, S. 359–363.

⁴⁸ Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale: *Cod. Magliabechiano Conventi Soppressi C. 1. no. 2616*, ediert in: Baldassare Buoncompagni: *Scritti di Leonardo Pisano*, Bd. 1: *Il liber abbaci*, Rom 1857, Bd. 2: *Practica Geometria ed Opuscoli*, Rom 1862. Das »Liber abbaci« ist für Kaufleute und Bankiers geschrieben. Neben der Einführung in die natürlichen Zahlen, die vier Grundrechenarten und die Fingerzahlen enthält es praktische Anleitungen für die verschiedensten Bereiche des wirtschaftlichen Alltags, beginnend mit dem Dreisatz. Zum »Liber Abbaci« vgl. Heinz Lüneburg: *Leonardi Pisani Liber Abbaci oder Lesevergnügen eines Mathematikers*, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 1992, *passim*.

⁴⁹ Nikolaj N. Worobjow: *Die Fibonaccischen Zahlen*, 2. Auflage Berlin 1971 (Kleine Ergänzungsreihe zu den Hochschulbüchern für Mathematik; 1); Richard A. Dunlap: *The Golden Ratio and Fibonacci Numbers*, Singapore, New Jersey, London, Hong Kong 1997.

⁵⁰ Buoncompagni (Anm. 48), S. 283 f.

⁵¹ Beutelsbacher, Petri (Anm. 31), S. 83.

⁵² Sei es beispielsweise bei der Phyllotaxis, der Blattanordnung von Pflanzen, oder der Anordnung der Samen in Sonnenblumen und Pinienzapfen, oder aber bei der Vermehrung der Drohnen, der männlichen Bienen, deren Abfolge exakt den Fibonaccizahlen entspricht. Ausführliche Informationen zum Phänomen der Fibonaccizahlen finden sich im Internet auf der vorzüglich gestalteten Seite von Ron Knott: *Fibonacci Numbers and the Golden Section*: <http://www.mcs.surrey.ac.uk/Personal/R.Knott/Fibonacci/fib.html>, darin die Abschnitte: *Fibonacci Numbers and Nature*: <http://www.mcs.surrey.ac.uk/Personal/R.Knott/Fibonacci/fibnat.html> sowie: *Fibonacci Numbers and Nature – Part 2. Why is the Golden section the »best« arrangement?*: www.mcs.surrey.ac.uk/Personal/R.Knott/Fibonacci/fibnat2.html

⁵³ Eine weitere Schrift Fibonaccis, die leider nicht erhalten ist, wäre in diesem Zusammenhang ebenfalls von großem Interesse. Es handelt sich um seinen Kommentar zu Buch X der »Elemente« Euklids, der einen mathematischen Traktat über irrationale Zahlen enthielt, für die Euklid auf geometrischem Wege Näherungswerte ermittelt hatte, vgl. Maccagni (Anm. 46), S. 106.

⁵⁴ + AN(no) D(omi)NI MCLXXIII CA(m)PANILE HOC FVIT FV(n)DATV(m) M(en)SE AVG(usti)

Die Inschrift verläuft im ersten Blendbogenfeld rechts neben dem Hauptportal in der Höhe des Architravgebälks unmittelbar unterhalb eines zoomorphen Relieffrieses über drei Marmorquader hinweg.

⁵⁵ Zum Campanile vgl. Carlo Lodovico Ragghianti: *La Torre pendente: nuove indagini e interpretazioni*, in: *Il Duomo e la civiltà pisana del suo tempo*, Pisa 1986, S. 73–82; *Il Campanile di Pisa. Una città e la sua torre*, bearb. von Ottavio Banti, Pisa 1997, passim.

⁵⁶ Einen Überblick zum Zusammenhang von Fibonaccizahlen, Goldenem Schnitt und regelmäßigem Pentagon und deren Erscheinungsformen in der nachantiken westlichen Architektur gibt Paul von Naredi-Rainer, jedoch ohne die Pisaner Monumente aufzuführen: *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, 4. Auflage, Köln 1989, S. 185–200.

⁵⁷ Auch der ursprüngliche Zweck S. Lorenzos ist ungeklärt, weder ist für ihn die Funktion eines Baptisteriums noch die einer Heiliggrabkirche nachgewiesen. Direkte Verbindungen zwischen den Bauentwürfen von S. Lorenzo in Mantua und S. Giovanni in Pisa sind nicht zu belegen, nicht zuletzt, weil die politischen Beziehungen zwischen Pisa und dem Markgrafen tum nach dem Tode der Mathilde zum Erliegen kamen, vgl. Mantova. *Le Arti*, Bd. 1: *Il Medioevo*, hg. von Giovanni Paccagnini, Mantua 1960, S. 86–90; Hohmann (Anm. 25), S. 261 f.; Arturo Calzona: *La rotonda e il palatium di Matilde*, Parma 1991 (*Civiltà medievale*; 7).

⁵⁸ *Histoire de l'abbaye de Senones*, hg. von F. Dinago, Saint-Dié 1881 (*Publication des œuvres inédites de Dom A. Calmet*, 3^e série), S. 76–79.

⁵⁹ Robert Will: *La Rotonde de Honcourt*, in: *Archives de l'église d'Alsace. Organe de la société d'histoire de l'église d'Alsace* N. S. 6, 1955, S. 1–21.

⁶⁰ Fritz Arens und Otto Böcher: *Studien zur Bauplastik und Kunstgeschichte der Johanneskirche zu Worms*, in: *Der Wormsgau. Zeitschrift der Kulturinstitute der Stadt Worms und des Altertumsvereins Worms* 5, 1961/1962, S. 85–107, S. 86–91; Franz Jacob Schmitt: *Die ehemalige gewölbte Zehnecks-Pfeilerbasilika Sanct Johannes des Täufers in Worms am Rhein*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 25, 1902, S. 321–330.

⁶¹ Diese Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit; vgl. Schmitt (Anm. 60), S. 323 f.

⁶² In der Forschung heißt er zumeist auf italienisch Diotalvi, vgl. G. S.: s. v. Diotalvi, in: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 9, Leipzig 1913 S. 321; C. Guglielmi: s. v. Diotalvi (Deotalvi), in: *Dizionario biografico degli Italiani. Istituto della Enciclopedia Italiana* (Roma), Bd. 40, Rom 1991, S. 228 ff.; V. Ascani: s. v. Diotalvi (o Deotalvi), in: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Bd. 5, Rom 1994, S. 663 f., ders.: s. v. Diotalvi (o Deotalvi), in: *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 27, München, Leipzig 2000, S. 526 ff. – Caleca 1991 (Anm. 4) benennt ihn lateinisch Deustesalvet entsprechend der Inschrift an S. Sepolcro (vgl. Anm. 64). In der vorliegenden Arbeit wird der erste Baumeister des Baptisteriums gemäß seiner Signatur an eben diesem Bau Deotalvi genannt (ebenso u. a. Carlo Lodovico Ragghianti: *Deotalvi*, in: *L'Arte in Italia* Bd. 3, hg. von Carlo Lodovico Ragghianti, Rom 1969, Sp. 71–80; Smith (Anm. 4); Maria Laura Testi Cristiani: *Il Battistero di Pisa da Deotalvi a Nicola Pisano*, in: *Critica d'Arte*, 6. Serie Bd. 56/8 (1991), S. 73–80; Pierotti, Benassi (Anm. 4)).

⁶³ Igino Benvenuto Supino: Pisa, Bergamo 1905, S. 32; Mario Salmi: *Architettura romanica in Toscana*, Milano, Roma 1927, S. 46; Ragghianti 1969 (Anm. 62), Sp. 71–74; Smith (Anm. 4), S. 234; Maria Laura Testi Cristiani: *Nicola Pisano, architetto scultore: dalle origini al pulpito del battistero di Pisa*, Pisa 1987, S. 99; Caleca 1991 (Anm. 4), S. 7–10; Guglielmi (Anm. 62), S. 228f.; Redi 1991 (Anm. 3), S. 365ff.; Testi Cristiani 1991 (Anm. 62), S. 73f.; Ascani (Anm. 62), S. 663; Redi 1996 (Anm. 3), S. 89f. – Urs Boeck erkannte in seinem Aufsatz von 1964 darüber hinaus den gesamten zweigeschossigen Innenraum, maßstabsgetreu die »horizontale Schichtung des Außenbaues« sowie die Zweischaligkeit der Kuppel als nach Deotisalvis Projekt errichtet an, vgl. Boeck 1964 (Anm. 19), S. 149. Dieser Auffassung folgen Pierotti, Benassi (Anm. 4). Christine Smith argumentierte in ihrer Dissertation von 1978 für einen ersten, nach Deotisalvis Plänen bis 1246 fertiggestellten Bau, der nach der Wiederaufnahme der Arbeiten im Jahre 1278 im oberen Bereich der Galerie und des Daches komplett neu gestaltet wurde, vgl. Smith (Anm. 4), S. 116.

⁶⁴ An der Basis des Campanile dieser Kirche ist eine Marmorplatte eingelassen, auf der in zweifacher Ausführung folgende Inschrift zu lesen ist: + HUIUS OPERIS FABRICATOR/D(eu) STESALVET NOMINAT(ur). Der heutige Standort dieser Inschrift ist nicht der ursprüngliche, wahrscheinlich befand sie sich an prominenter Stelle an oder in der Kirche selbst und ist erst in späterer Zeit anlässlich einer der zahlreichen Baumaßnahmen an ihren jetzigen Platz versetzt worden. – Zu San Sepolcro vgl. Maria Antonietta Zohar und Adriano Soleno Zanelli: *La Chiesa di S. Sepolcro in Pisa. Relazione sui lavori di restauri*, Pisa 1974, passim; Antonino Caleca, in: *Atti della tavola rotonda »Due monumenti, una devozione: il culto del Santo Sepolcro in Emilia e in Toscana«*, hg. von Rotary International Distretto 207 Comitato Distrettuale Consorti, Pisa 1991, S. 31–39; Maria Antonietta Di Paco Triglia: *La chiesa del Santo Sepolcro di Pisa*, Pisa 1986, passim; Valerio Ascani: *L'architettura religiosa degli ordini militari in Toscana*, in: *Monaci in armi. L'architettura sacra dei Templari attraverso il Mediterraneo*, hg. von Goffredo Viti, O. Cist. u. a., Certosa di Firenze 1995, S. 187–245; S. 191–209; Tatjana Bartsch: *S. Sepolcro in Pisa. Prioratskirche des Johanniterordens und »Heiliggrabkopie«*, Magisterarbeit, Berlin 1997, unpubliziert, passim; Paliaga, Renzoni (Anm. 3), S. 165–168 (mit älterer Literatur).

⁶⁵ Wohl seit der Mitte des 16. Jahrhunderts umfließ die freistehenden Außenseiten der Kirche ein Arkadengang über Säulen mit profilierten Basen und Kompositkapitellen. In diesem Zusammenhang wurden die Außenwände S. Sepolcros erhöht und mit neuen Fenstern versehen. Im inneren Umgang wurde ein Stichkappengewölbe eingefügt. Der Bogengang wurde in der Mitte des 19. Jahrhunderts abgerissen; zeitgleich entfernte man im Inneren der Kirche das Gewölbe sowie sämtliche zu Beginn des 18. Jahrhunderts erfolgten barocken Einbauten und Ausgestaltungen. Die früheren Zustände dokumentieren: Paolo Tronci: *Descrizione delle Chiese, Monasteri et Oratori della città di Pisa*, 1643, S. 154, unpubliziert, Archivio Capitolare di Pisa, C 152; *Inventarium, seu Cabreru omnium bonorum spectantium ad Prioratu Sancti Sepulchri Pisarum factum ad Instantiam Illustriss. Domini Fratris Thomae del Bene nobilis florentini magni prioris coram reverendiss. Domino Camillo de Curinis nobile pisano canonico Primatialis Ecclesiae dictae civitatis et Conservatore Illustriss. et Eminentiss. Religionis S. Joannis in Jerusalem*, 1717, unpubliziert, Archivio di Stato di Firenze, Corporazioni soppressi dal Governo francese 132, Nr. 263.

⁶⁶ Ausführlicher Nachweis bei Bartsch (Anm. 64). Valerio Ascani plädiert aufgrund nicht nachvollziehbarer stilistischer Vergleiche der Bauplastik an S. Sepolcro für eine Spätdatierung ins 3. Viertel des 12. Jahrhundert und für einen Vorgängerbau, vgl. Ascani 1995 (Anm. 64), S. 196f., Anm. 11; Ascani 2000 (Anm. 62). Dessen angebliche Fundamente sind jedoch als das Ringfundament des inneren Oktogons des aktuellen Baues zu identifizieren und stellen keinen Nachweis für eine Vorgängerkirche dar, die mit einem Durchmesser von nur etwa 8 Metern auch unwahrscheinlich klein ausgefallen wäre.

⁶⁷ Pisa Illustrata nelle Arti del Disegno da Alessandro Da Morrone Patrizio Pisano, Pisa 1787, 1792, 1793, Bd. 3, Teil 1, Kap. 13, § 2, S. 278.

⁶⁸ Redi 1996 (Anm. 3), S. 89. Im Rekonstruktionsentwurf von Urs Boeck 1964 (s. Anm. 19) erscheint die Kuppel von S. Giovanni als zweischalige Zeltkuppel von 18 Meter Durchmesser über dem im Grundriß runden, am Außenbau dreizonigen Gebäude. Für deren konstruktiv-technische Bewältigung sei Erfahrung vonnöten gewesen, die Deotalvi als Architekt der älteren und kleineren Kirche S. Sepolcro sammeln konnte. Die Schließung des inneren Oktogons mit einer achtseitigen Zeltkuppel enthielte bereits »im Ansatz den Gedanken des Baptisteriums. ... Auch ist das durch die Fenster des Tambour stark aufgehellte, steile Raumkompartiment im Zentrum eine erste Annäherung an den »Lichtschacht« von S. Giovanni.«, ebenda S. 155. Piero Sanpaolesi nannte die Pyramidalkuppel S. Sepolcros »quasi un modellino della grande cupola piramidale del Battistero«, vgl. Sanpaolesi (Anm. 3), S. 234, wortwörtlich bereits in Piero Sanpaolesi: Il restauro delle strutture della cupola della Cattedrale di Pisa, in: Bollettino d'Arte, Jg. 44, Serie 4, Heft 3 (1959), S. 199–229, S. 229. Weiterhin stellte er stilistische Vergleiche der spärlich vorhandenen Bauplastik mit einzelnen, Rainaldo zugeschriebenen Fassadenskulpturen des Domes an, um Deotalvis Herkunft aus Rainaldos Werkstatt vorzuschlagen und dessen Tätigkeit an der Domfassade letztlich vor 1150 zu datieren, ebenda S. 262. Christine Smith nahm einen ausführlichen formalanalytischen Vergleich beider Kirchen vor, vgl. Smith (Anm. 4), S. 220–226. Die im Gegensatz zum Baptisterium, das von Anfang an als Bestandteil des Domplatzes ein viel prestigeträchtigeres und kostspieligeres Projekt war, an Schmuck und Dekor ausgesprochen sparsame Ausgestaltung S. Sepolcro's »may more accurately reveal the architect's personal preference«, ebd. S. 221. Sie stellte die Gemeinsamkeiten vor allem in der in beiden Bauten erfahrbaren Bestrebung Deotalvis nach harmonischem Einklang von Architektur und Raum, nach einer durchdachten Beleuchtung des Innenraumes sowie nach Präzision und Eleganz im Detail fest.

⁶⁹ Krautheimer (Anm. 17), S. 154.

⁷⁰ Raghianti 1969 (Anm. 62), Sp. 77; Raghianti 1986 (Anm. 55), passim; Pierotti/Benassi (Anm. 4).

⁷¹ Vgl. Smith (Anm. 4), S. 77.

⁷² Vgl. Guglielmi (Anm. 62), S. 228.

⁷³ Pierotti, Benassi (Anm. 4).

⁷⁴ An dieser Stelle muß eine weitere Inschrift genannt werden, die sich an der Nordwand im Inneren der Kirche S. Cristoforo in Lucca befindet. Sie wird von Vannucci ins 12. Jahrhundert datiert und lautet: GAUDET D(e)OTISALVI MAG(iste)R / NEC COMPAREAT EI LOCUS / SINISTER NA(m) IP(s)E ME P(e)RFECIT, vgl. Monica Vannucci: La firma dell'artista nel medioevo: Testimonianze significative nei monumenti religiosi toscani dei secoli XI–XIII, in: Bollettino Storico Pisano 56 (1987), S. 119–138; S. 126. Offensichtlich handelt es sich auch hier um einen Meister Deotalvi. Jedoch wird diese Inschrift von der Forschung nur zögerlich kommentiert, da S. Cristoforo, eine dreischiffige Basilika, im 13. Jahrhundert gründlich umgebaut wurde (die heutige Fassade stammt komplett aus dieser Zeit) und eventuelle frühere Strukturen kaum mehr zu verifizieren sind, vgl. G. S. (Anm. 62), S. 321; Salmi (Anm. 63), Anm. 40; Caleca 1991 (Anm. 4), S. 9; Ascani (Anm. 62), S. 664. So ist diese Luccheser Inschrift mit keinem erhaltenen Bauwerk zu identifizieren, da sie selbst auch keine genaueren Hinweise gibt. Pierotti, Benassi interpretieren sie als Grabinschrift des Magisters des Baptisteriums, können aber den Standort der Inschrift an einer Luccheser Kirche nicht begründen, vgl. Pierotti, Benassi (Anm. 4).

⁷⁵ Archivio Capitolare di Pisa, Nr. 233 (154) [A]: Regesta Chartarum Italiae. Regesto della Chiesa di Pisa, hg. von Natale Caturegli, Rom 1938, Nr. 206; Thesaurus Ecclesiarum Italiae. Carte dell'Archivio Capitolare di Pisa, Ricerche e sussidi eruditi, testi e documenti per la storia delle Comu-

nita cristiane in Italia a cura di Eugenio Massa e di un gruppo di studiosi, Bd. 3 u. 4, Rom 1969/77, Bd. 3, Nr. 46. – Archivio Capitolare di Pisa, Nr. 234 (814) [A]: Thesaurus Ecclesiarum Italiae. Carte dell'Archivio Capitolare di Pisa, a.a.O., Bd. 3, Nr. 47.

⁷⁶ Herlihy führt ein Genueser Beispiel eines Kaufvertrages von 1156 an, wo der Verkäufer ankündigt, bei Erreichen der Volljährigkeit von 25 Jahren nachträglich zu unterschreiben. Das Alter von 25 Jahren wird wahrscheinlich auch in diesem Falle das der Volljährigkeit im juristischen Sinne sein, vgl. David Herlihy: *The Social History of Italy and Western Europe, 700–1500*, London 1978, S. XIV [16].

⁷⁷ Archivio Arcivescovile di Pisa: *Regesta Chartarum Italiae. Regesto della Chiesa di Pisa* (Anm. 75), Nr. 309.

⁷⁸ Ebd., Nr. 315.

⁷⁹ Ebd., Nr. 317.

⁸⁰ Ebd., Nr. 318.

⁸¹ Ebd., Nr. 334.

⁸² Ebd., Nr. 362.

⁸³ Pisa führte siegreiche kriegerische Expeditionen gegen Messina (1005), Sardinien (1015), die nordafrikanische Stadt Bona (1034) sowie gegen Palermo (1064). Die Beute des »Sacco di Palermo« finanzierte zu großen Teilen den Neubau der Kathedrale mit. Zu nennen sind außerdem die Einnahme der nordafrikanischen Städte Al-Mahdiya und Zawila im Jahr 1086 sowie die Teilnahme der pisanischen Flotte am Balearenkrieg (1113–1115), deren Ausbeute ebenfalls in den Dombau einfloß, vgl. Max Seidel: *Dombau, Kreuzzugs-idee und Expansionspolitik*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 11 (1977), S. 340–369.

⁸⁴ »Dem Denkmal des lokalen Sarazenenkampfes, an den die Inschriften der Domfassade erinnern, stünde als Symbol der universalen Kreuzzugsbewegung die Nachbildung der Grabeskirche gegenüber«: Seidel 1977 (Anm. 83), S. 349; zu den Inschriften vgl. Ottavio Banti: *Note di epigrafia medievale. A proposito di due iscrizioni del secolo XI–XII situate sulla facciata del duomo di Pisa*, in: *Studi Medievali*, 3. Serie, XXII, 1981, S. 267–282, S. 273; Francesco Gabrieli: *Pisa e i saraceni nell'XI–XII secolo*, in: *Il Duomo e la civiltà pisana del suo tempo*, Pisa 1986, S. 9–16.

⁸⁵ Aus der umfangreichen Literatur zu den antiken Spolien am Dom sei hier verwiesen auf: Salvatore Settis: *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin 1986, Bd. 3, S. 371–486; S. 395–398; Giovanna Tedeschi Grisanti: *Il reimpiego di materiali di età classica*, in: *Il Duomo di Pisa = The cathedral of Pisa*, hg. v. Adriano Peroni, Modena 1995 (*Mirabilia Italiae*; 3), Bd. 3, S. 153–164; Adriano Peroni: *Spolia e architettura nel Duomo di Pisa*, in: *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, hg. von Joachim Poeschke, München 1996, S. 205–224.

⁸⁶ Giuseppe Scalia: »Romanitas« pisana tra XI e XII secolo. Le iscrizioni romane del duomo e la statua del console Rodolfo, in: *Studi Medievali*, 3. Serie, XIII, 2 (1972), S. 791–843, S. 801. »»Pise«, inquit, »nominor orbe toto clare./Ego Roma altera iam solebam dici, / que sum privilegiis dives Federici, / propter gentes barbaras quas ubique vici.« (ebd. S. 805). Diese Verse finden sich in einem Manuskript des 12. Jahrhunderts aus der Universitätsbibliothek Pisa (MS 723), es ist die älteste überlieferte Handschrift, die den »Liber Maiorichinus« enthält, einen epischen Text, der von den Taten der Pisaner bei der Eroberung Mallorcas während des Balearenfeldzuges berichtet.

⁸⁷ Kopp-Schmidt (Anm. 10), S. 32 ff.

⁸⁸ z. B. die Figur Johannes' des Täufers auf den drei rechten Szenen des Johannes-Sturzes am Ostportal, dessen formale Vorlage sich in der Darstellung eines Verstorbenen als Philosoph auf einem Striegelsarkophag im Camposanto findet, vgl. ebd., S. 44, Abb. 21 f.

⁸⁹ z. B. die kleine Lyraspielerin der linken Rankensäule des Ostportals des Baptisteriums, deren antike Vorbilder drei verschiedene figürliche Details eines Meerwesensarkophages des Camposanto bilden, vgl. ebd., S. 34f., Abb. 9f.

⁹⁰ Ebd., S. 32 f. Zur Antikenrezeption der romanischen Skulptur am Baptisterium vgl. außerdem: Max Seidel: Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 19 (1975), S. 307–392; S. 372–379.

⁹¹ Camposanto Monumentale di Pisa. Le Antichità: sarcofagi romani, iscrizioni romane e medioevali, 2 Bde., Bd. 1 hg. von Paolo Enrico Arias, Pisa 1977, Bd. 2 hg. von Salvatore Settis, Modena 1984.

⁹² Guglielmo De Angelis d'Ossat: Geometrismo e visualità nell'impianto dell'intero complesso episcopale, in: Il Duomo e la civiltà pisana del suo tempo, Pisa 1986, S. 17–42.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 3, 4, 5, 9: *Architecture of the Middle Age in Italy: illustrated by Views, Plans, Elevations, Sections, and Details, of the Cathedral, Baptistery, Leaning Tower or Campanile, and Campo Santo, at Pisa: From Drawings and Measurements taken in the Year 1817. Accompanied by Descriptive Accounts of their History and Construction.* By Edward Cresy and G.L. Taylor, architects and F.S.A., London 1829, Plates 12, 14, 16, 22. – Abb. 10, 11, 12: Archiv der Verfasserin. – Abb. 2, 8: *Diathek des Kunstgeschichtlichen Seminars der Humboldt-Universität zu Berlin.* – Abb. 1: Emilio Tolaini: *La città nella storia d'Italia.* Pisa, Bari 1992, Abb. 37. – Abb. 6: Albrecht Beutelspacher und Bernhard Petri: *Der Goldene Schnitt,* Mannheim, Wien, Zürich 1988, Bild 2.1. – Abb. 7: <http://www.mcs.surrey.ac.uk/Personal/R.Knott/Fibonacci/fibnat.html> – Abb. 13: Fabio Redi: *Pisa. Il Duomo e la Piazza,* Cinisello Balsamo (Milano) 1996, S. 142.

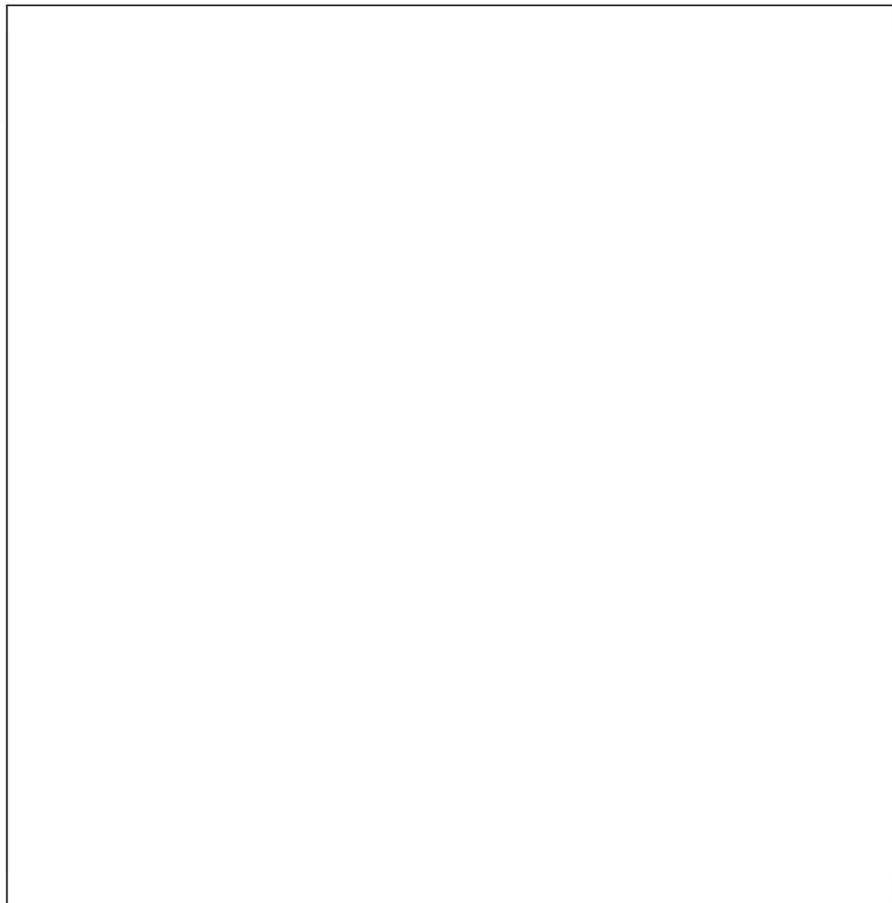
DUCCIOS TEMPELGÖTZEN. ANTIJÜDISCHE KRITIK
ODER MITTELALTERLICHES WISSEN ÜBER RÖMISCHE GÖTTER-
UND KAISERSTATUEN IM BIBLISCHEN JERUSALEM?

PETER SEILER

DER TEMPEL IN JERUSALEM UND DIE HEIDNISCHEN SAKRALBAUTEN
DER »REGNA MUNDI«

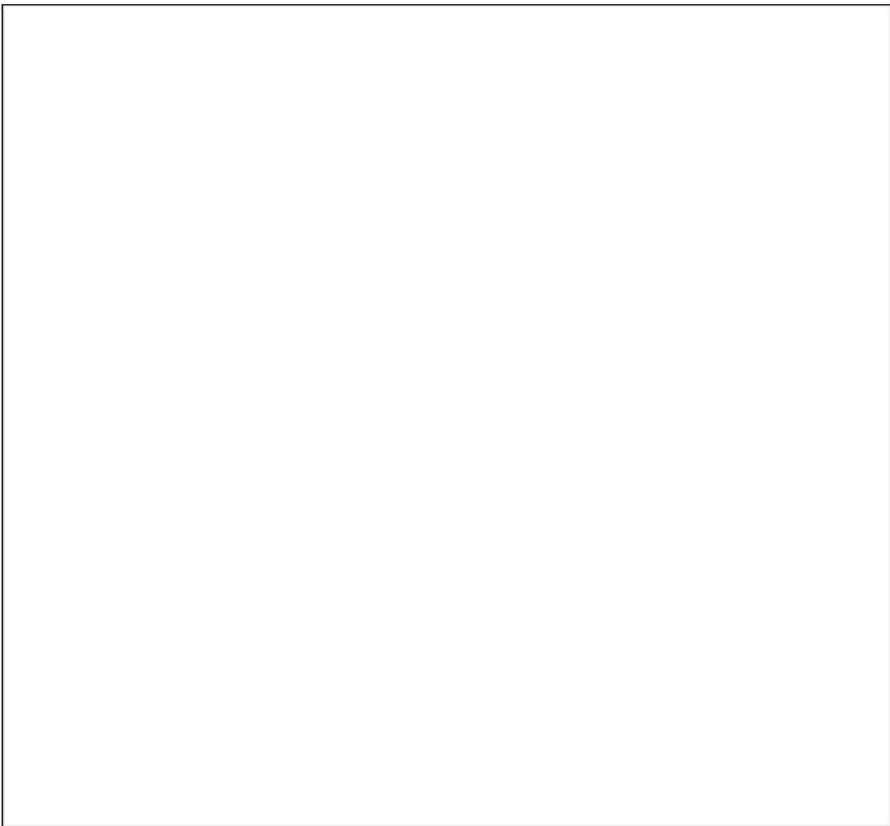
Duccios Darstellungen des Tempels von Jerusalem gehören zum Bedeutendsten, was die italienische Malerei des frühen Trecento an Bildarchitektur zu bieten hat. Bereits das Konzept, das Gebäude in mehreren aufeinanderfolgenden Szenen in verschiedenen ausschnitthaften Ansichten zu vergegenwärtigen, ist bemerkenswert.¹ Trotz einiger Darstellungslücken und kleinerer Unstimmigkeiten im Detail erhält man eine deutliche Vorstellung des Bauwerks: Es handelt sich um einen zweigeschossigen, oktogonalen Zentralbau mit eingeschossigem Umgang.² Die einzelnen Bauelemente sind überwiegend der gotischen Baukunst entlehnt, häufig jedoch zu Phantasieformen umgebildet. Ein Strebewerk mit Fialen, Biforen und eine Zwerggalerie gliedern den Außenbau. Der Hauptraum wird von einem Zeltdach überfangen, auf dem eine nischenbesetzte, aber fensterlose Laterne aufragt. Über dem Umgang sind Pultdächer steil emporgeführt. Weit prächtiger als das Äußere ist das Innere gestaltet (Abb. 1). Zwei Arkadenfolgen umschließen Mittelraum und Umgang. Ein von zierlichen Konsolen getragenes Gesims schließt das Untergeschoß nach oben ab. Feingliedrige, schlanke Pfeiler sind mit gewirbelten Dienstvorlagen und zweireihigen Blattkapitellen reich dekoriert. Polychrome Dekorationselemente wie die farbliche Fassung der Arkadenbögen³ und Gewölberippen sowie der fingierte Buntmarmor des Fußbodens steigern die prunkvolle Wirkung.⁴

Die Distanz zu früheren Malern, die den Tempel nur durch ein Altarziborium andeuteten, ist offensichtlich.⁵ Von einem allmählichen »Übergehen« des Baldachintypus' in den Zentralbautypus kann demnach nicht die Rede sein.⁶ Duccio hat nicht einfach eine offene Stützenarchitektur durch Wände in ein geschlossenes Gehäuse umgestaltet. Sein elaborierter Kultbau ist weit stärker, als dies bei anderen Bildarchitekturen der Zeit der Fall ist, gebauter Architektur angenähert. Beziehungen zum Sieneser Dom hat man vielfach erkennen wollen, obwohl sie im Detail alles andere als deutlich sind.⁷



1 Duccio: *La Maestà*, *Predella: Der Zwölfjährige Jesus im Tempel*, 1308–11 (Siena, Museo dell'Opera del Duomo)

Die Wahl des Zentralbautypus' für den Jerusalemer Tempel verdient besondere Beachtung.⁸ Assoziationen zu Baptisterien stellen sich ein, aber diese sind von begrenztem Erklärungswert. Im Spekulativen bleibt auch die Annahme, der Felsendom in Jerusalem habe als Modell gedient, da man ihn mit dem Salomonischen Tempel identifizierte.⁹ Dagegen ist in stärkerem Maße zu berücksichtigen, daß Duccio weitere Vertreter des Zentralbautypus' innerhalb des Bildzyklus' der »Maestà« gemalt hat. Man findet sie innerhalb der Städte, die in der Szene der dritten Versuchung Jesu die »regna mundi« repräsentieren¹⁰ (Abb. 2). Es handelt sich um heidnische Kultbauten. Der hohe Stellen-



2 Duccio: *La Maestà*, *Predella: Die Versuchung Christi*, 1308–11 (New York, Frick Collection)

wert, den Rundbauten im mittelalterlichen Bildungswissen über antike Tempel besaßen, beruhte im wesentlichen auf der römischen Mirabilientradition. An erster Stelle ist das Pantheon zu nennen, dessen heidnische Ursprünge in legendärer Form tradiert wurden,¹¹ aber auch das Kolosseum spielte als Soltempel in der mittelalterlichen Antikenimagination eine Rolle.¹² In der Toskana war zudem im frühen 14. Jahrhundert möglicherweise bereits bekannt, daß die Florentiner ihr Baptisterium aufgrund seiner »Pantheonähnlichkeit« als einen unter Konstantin christianisierten antiken Marstempel identifizierten.¹³ Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang auch, daß eine der frühen italienischen Darstellungen, die den Jerusalemer Tempel als antiken Zentralbau zeigen, von einem Florentiner Maler stammt, dessen Romkenntnisse gut bezeugt sind:¹⁴ Cimabue hat in der Unterkirche von San Francesco in

Assisi innerhalb des Petrus-Paulus-Zyklus das Jerusalemer Heiligtum in Anlehnung an das römische Pantheon als Zentralbau mit Säulenvorhalle vergegenwärtigt.¹⁵

GÖTZEN IM TEMPEL VON JERUSALEM?

Das einzigartige Auftreten antikisierender Figuren im Tempelinnern der Szene »Jesus unter den Schriftgelehrten« wird in der Literatur häufig nur beiläufig konstatiert (Abb. 3, 4). Duccio präsentiert dem Betrachter in den Arkadenzwickeln eine Serie kleiner, nackter, geflügelter Wesen, die er mit Schild und Lanze ausstattete. Es handelt sich um eine malerische Fiktion steinerner, statuarischer Bildwerke, die mit Versatzstücken antiker Architektur kombiniert sind. Jede Figur steht auf einer Halbsäule mit kanneliertem Schaft und dreiteiligem Wulstkapitell und wird von einer kleinen dunklen Rundbogennische hinterfangen, die mit gestuften Archivolten und Kassetten in der Kalotte dekoriert ist.¹⁶

Aus der älteren Sieneser Malerei ist nichts Vergleichbares überliefert. Aber ähnliche gemalte Skulpturen findet man bereits in den Wandbildern der Franzlegende in Assisi.¹⁷ Mit diesem Hinweis allein kann man Duccios Kreaturen aber kaum erklären. Es sei denn, man wäre bereit anzunehmen, er habe lediglich aus einer künstlerischen Laune heraus die figürlichen Antikenelemente übernommen und variiert. Eine nähere Betrachtung der Merkmale dieser kleinen gemalten Statuen liefert zusätzliche Gründe für weitere Nachforschungen.

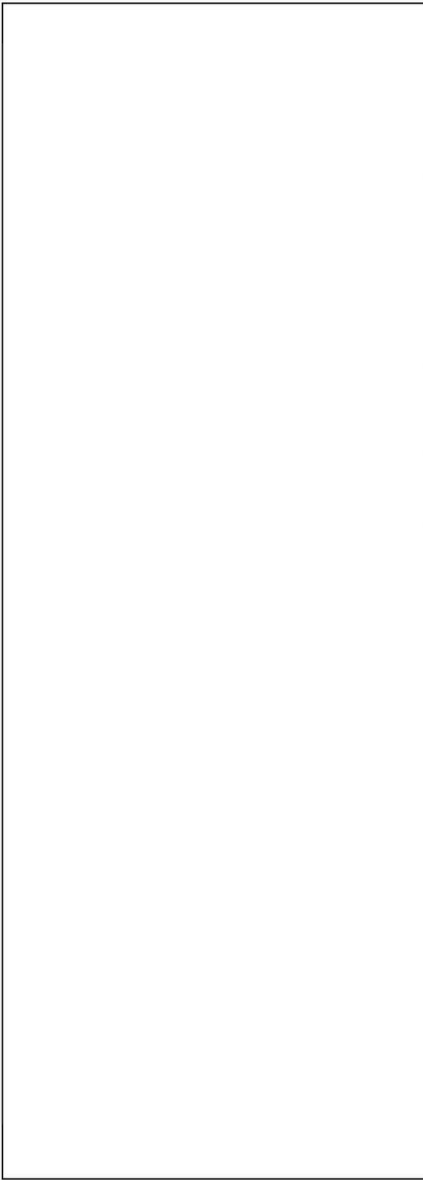
In der Literatur ist überwiegend von paganen Putti, antiken Genien und Viktorien die Rede, obwohl man deutlich ausgewachsene, hagere Kriegergestalten erkennen kann.¹⁸ Von den petrifizierten Putti, die in einigen Szenen der Franzlegende in Assisi auftreten, unterscheiden sie sich deutlich.¹⁹ Angesichts ihrer gleichförmigen körperlichen Merkmale macht sich die Variation ihrer Haltung deutlich bemerkbar. Ihre unterschiedlichen Kopfwendungen und Blickrichtungen wie auch ihre leicht angewinkelten Beine vermitteln den Eindruck von Bewegung und Lebendigkeit. Als inneres Wesen ist freilich nicht Gleichklang und Harmonie angedeutet. Ihre Bewegung ist unkoordiniert und disharmonisch. Keinesfalls hat man es mit der Darstellung von Engeln zu tun.²⁰ Die Statuen verkörpern unruhige Geister: Dämonen. Die augenfälligsten Merkmale ihrer Gestalt findet man in größerem Format in der

Figur des Teufels in der Szene der dritten Versuchung Christi wieder. Beachtenswert ist neben den Fledermausflügeln vor allem das erneut vorhandene Motiv der angewinkelten Beine, hier jedoch in Kombination mit zoomorphen Formen. Aufrechtes Stehen und Gehen ist in Duccios Bildwelt mit teuflischer Natur nicht vereinbar. Duccio variiert mit dämonologischen Attributen einen geläufigen Götzentypus: das auf einer Säule stehende, mit Lanze und Schild bewaffnete (Krieger-)Idol,²¹ das in der mittelalterlichen Kunst zur Darstellung verschiedener Gottheiten verwendet wurde.

Die Evangelisten berichten nichts über Götzenbilder im Tempel von Jerusalem. Die apokryphe Überlieferung tradierte hingegen eine Begebenheit aus der Kindheit Jesu: Als Maria und Josef mit dem kleinen Messias vor der Verfolgung durch Herodes nach Ägypten fliehen, stürzen bei ihrer Ankunft heidnische Götzen von ihren Säulen.²² Pseudo-Matthäus, der ältere Quellen aufgreift, lokalisiert das Ereignis in der Stadt Sotinen bei Heliopolis: Beim Eintritt der Heiligen Familie in den heidnischen Tempel seien alle Götzenbilder von den Altären gestürzt, worauf der Stadthalter Aphrodisius mit großem Gefolge gekommen sei, um den zu begrüßen und anzubeten, der solche Macht über die Götter habe. Der Götzensturz wird in diesem Zusammenhang als Erfüllung von Jes 19,1 gedeutet und dabei wohl vor allem als Offenbarung des Messias vor den Heiden verstanden.²³ Duccio hat die Flucht nach Ägypten zusammen mit dem Traum Josefs dargestellt, jedoch ohne Hinweis auf die Götzenzerstörung in Ägypten, obwohl er durch einen am Weg stehenden Palmenbaum auf das im Evangelium des Pseudo-Matthäus unmittelbar zuvor geschilderte Palmenwunder hinweist.²⁴

Die ältere Bildtradition hilft auch nicht recht weiter. Bekannt sind Götzen im Tempel von Jerusalem nur als eine im Bereich der süddeutschen Buchmalerei des 11. Jahrhunderts vorübergehend auftretende ikonographische Besonderheit des »Tempelgangs Marias«.²⁵ Die Wahl des Götzenbildtypus – es handelt sich um zwei nackte Dornauszieher – und ihre Bedeutung ist nicht geklärt.²⁶ Weitere Schlußfolgerungen scheinen daher wenig sinnvoll. Panofsky war hier jedoch anderer Meinung. Er glaubte, mit diesem isolierten ikonographischen Phänomen eine weitreichende Feststellung absichern zu können: Die Gleichsetzung heidnischen und jüdischen Unglaubens mittels »klassischer Idole« sei im Mittelalter alles andere als ungewöhnlich gewesen.²⁷ Duccios Idole würden auf das unheilvolle Ambiente des jüdischen Tempels hinweisen.²⁸

Panofskys Deutung fand Zustimmung. Als Henk van Os vor einigen Jahren darauf aufmerksam machte, daß Idole in Verbindung mit Stadtdarstellungen



3 Duccio: *La Maestà*, Predella: *Der Zwölfjährige Jesus im Tempel*, Detail: *Idol*

Jerusalems über einen größeren Zeitraum hinweg in Italien vereinzelt belegt sind,²⁹ vermutete er hinter diesem Phänomen – Panofsky folgend – anti-jüdische Auffassungen.³⁰ Als Sieneser Beispiele erwähnte er neben dem heidnischen Relief, das in Pietro Lorenzettis »Einzug Jesu in Jerusalem« am Stadttor dargestellt ist, auch Duccios Tempelidole. Zuletzt betonte Dietmar Popp, daß diese in Zusammenhang mit der mittelalterlichen »Bildpropaganda gegen die Juden« gesehen werden müßten.³¹ Darüber hinaus rechnete er mit einem »direkten Bezug« zu König Salomo und dessen idolatrischen Verstrickungen, insbesondere aufgrund der legendären Überlieferung, derzufolge dieser sich durch einen Ringzauber teuflische Mächte für den Tempelbau dienstbar machte.³²

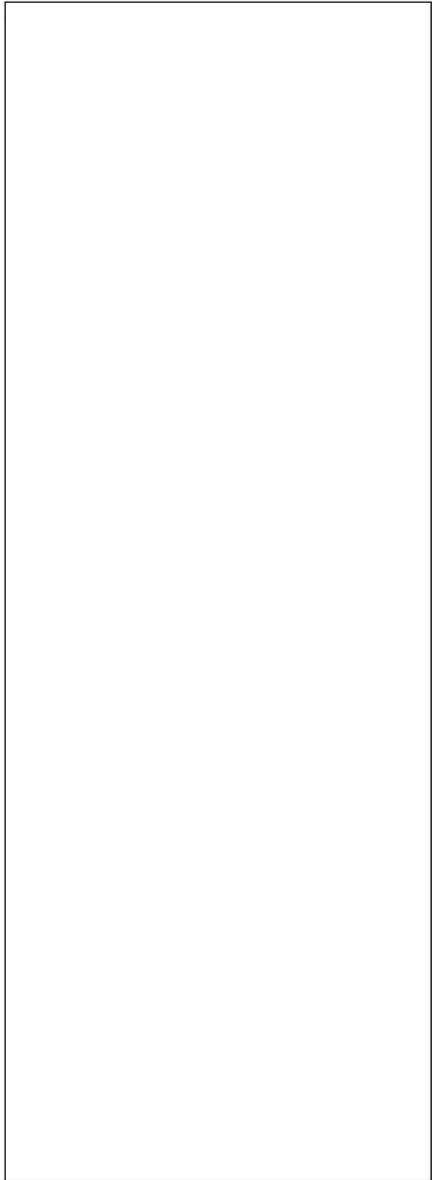
DER »ZWÖLFJÄHRIGE JESUS IM TEMPEL«

Der Tempel von Jerusalem tritt in der Bildfolge der »Maestà« wiederholt in Erscheinung. Idole kommen jedoch nur in der Darstellung des Zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten vor. Warum plazierte Duccio sie gerade in das Tempelinnere dieser Szene? Worum geht es bei dem dargestellten Ereignis? Ergeben sich aus dem Evangelientext des Lukas oder

aus der exegetischen Literatur Anhaltspunkte für eine Deutung der Götzenbilder? Welche inhaltlichen Akzente setzten mittelalterliche Maler in der Inszenierung des Geschehens? Wurden die Auffassungen jüdischer Schriftgelehrter in die Nähe heidnischer Irrlehren gerückt?

Die Perikope Lk 2,41–52 enthält zwei Hauptpunkte, die nicht gleichrangig sind: V. 47 und V. 49. Die Weisheit des »in medio doctorum« sitzenden Jesusknaben (V. 47) ist thematisch nicht im Verlauf der Erzählung verankert, sondern im weiteren Kontext der lukanischen Kindheitsgeschichte. Den eigentlichen Höhepunkt der Erzählung bildet das Jesuswort (V. 49): Es ist der Augenblick, in dem Jesus, noch als Knabe, sich zum ersten Mal in der Öffentlichkeit als Sohn Gottes offenbart. Hinweise oder Anspielungen auf idolatrische Phänomene sind nicht vorhanden.³³

Die vielfältigen Gedanken der Exegese zu Lk 2,41–52 müssen hier nicht rekapituliert werden. Argumente für die Darstellung von Götzen im Jerusalemer Tempel sind auch in ausführlichen Kommentaren nicht zu finden. Zwar hat man die dreitägige elterliche Suche nach dem Jesusknaben (V. 46) gelegentlich mit der ebenso langen Frist zwischen Kreuzestod und Auferstehung assoziiert, aber die lokalen Angaben »im Tempel«



4 Duccio: *La Maestà*, Predella: *Der Zwölfjährige Jesus im Tempel*, Detail: *Idol*

und ›Jerusalem‹ wurden im Einklang mit den inhaltlichen Hauptaussagen der Perikope nicht als Orte des Unglaubens oder Verbrechens aufgefaßt. Schließlich legte nicht nur der vielbeachtete Sachverhalt, daß die Heilige Familie jedes Jahr zum Paschafest nach Jerusalem zog (V. 41), sondern auch die Tatsache, daß der Knabe innerhalb des jüdischen Heiligtums seine göttliche Weisheit und Herkunft erstmals öffentlich offenbarte, ekklesiologische Deutungen nahe.³⁴

DIE BILDLICHE ÜBERLIEFERUNG

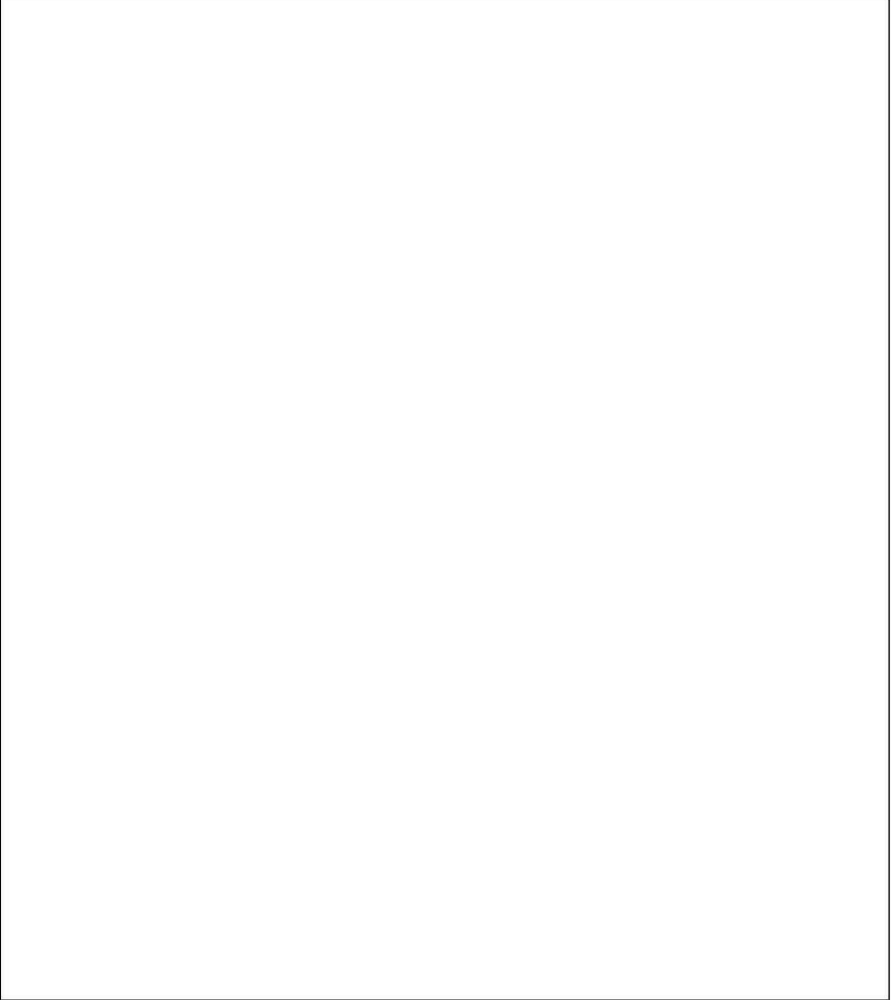
In der bildlichen Tradition trat das Motiv der Weisheit in den Vordergrund,³⁵ obwohl die lukanische Erzählung im Dialog zwischen Mutter und Sohn in der Offenbarung der Gottessohnschaft Jesu gipfelt. Ausgehend von der antiken Gelehrtenikonographie stellte man vorrangig eine symmetrische Lehrszene dar: Jesus frontal und erhöht zwischen Schriftgelehrten sitzend, mit erhobener rechter Hand lehrend und gelegentlich mit einem Buch bzw. einer Schriftrolle in der Linken.³⁶ Dabei wurde die Phase des Zuhörens und Fragens (V. 46) zugunsten des Staunen erregenden Antwortens (V. 47) ausgeblendet.³⁷

Maria und Josef wurden, sofern man sie darstellte, dieser Zentralkompositionen zumeist auf der linken Seite zugeordnet.³⁸ Ihre Präsenz führte zu einer inhaltlichen Erweiterung des Geschehens, zu einer Verknüpfung der beiden Hauptpunkte des Evangelienberichts. Vergegenwärtigt wurde nicht nur die Lehrszene, sondern es wurde auch der Dialog zwischen Mutter und Sohn evokiert und damit das Argument der Gottessohnschaft, das bei Lukas Vorrang hat. Zudem konnte das Elternpaar zur Veranschaulichung weiterer Momente des Evangelientextes genutzt werden. Aufgegriffen wurden insbesondere ihr emotionaler Zustand, den Lukas mit seinen Hinweisen auf ihren Schmerz und ihr Erstaunen schildert.³⁹

Der die beiden Hauptpunkte des Lukasevangeliums kombinierende ikonographische Typus zeichnete sich gegenüber der monoszenischen Lehrdarstellung nicht nur durch eine größere inhaltliche Komplexität aus, sondern er bot auch vielfältigere Möglichkeiten zu variierender Bildregie. Sie wurden in der italienischen Malerei seit dem späten Duecento verstärkt genutzt. Die Bandbreite eigenständiger Kompositionen und ihre inhaltlichen Akzente lassen sich anhand einiger prominenter Beispiele zumindest in groben Zügen verdeutlichen.

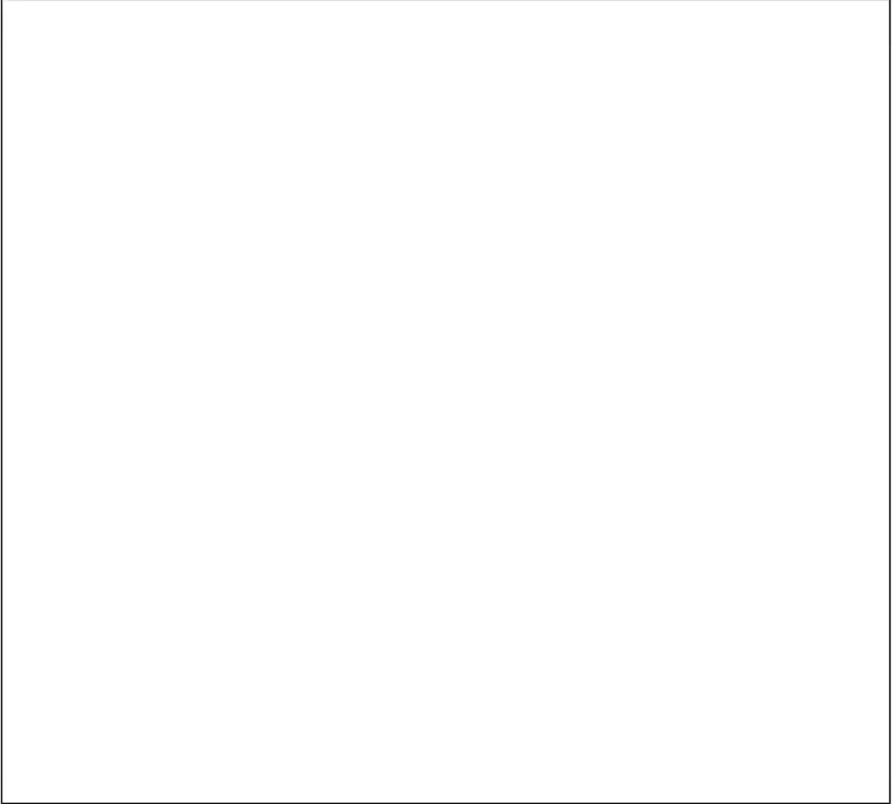
Ein wichtiger Faktor der Neuinszenierung des lukanischen Themas ist die Verwendung innovativer Bildarchitekturen, die nicht mehr als architektonische Hintergrundkulisse fungieren, sondern als dreidimensionales Gehäuse einen Aktionsraum für das Bildpersonal bilden. Die Wandbilder des Isaakmeisters in der Oberkirche von San Francesco in Assisi sind als revolutionäre Zeugnisse einer solchen Neukonstituierung der Wechselbeziehung zwischen Bildarchitektur und Figurenanordnung bekannt und häufig analysiert worden.⁴⁰ In den sich anschließenden Bildern der Hochwand sind die Neuerungen der Kompositionsweise zunächst weniger konsequent fortgeführt. Das bezeugt auch die Szene des zwölfjährigen Jesus im Tempel, die uns hier interessiert⁴¹ (Abb. 5). In ihr ist die zentrale Figurengruppe wie in spätbyzantinischen Darstellungen des Themas⁴² in eine halbrunde Sitzbank plaziert. Hinter dieser ragt der Querschnitt einer dreischiffigen Basilika zur Bezeichnung des Bildorts und als Hoheitsmotiv Christi auf.⁴³ Rechts neben der Bank und außerhalb des Bereichs der Bildarchitektur stehen Maria und Josef. Christus hat die Hand im Lehrgestus erhoben. Dennoch ist durch die Drehung des Kopfes ins Halbprofil eine Verbindung zwischen ihm und seinen Eltern hergestellt: Christus hat eben noch zu den Priestern gesprochen. Das Auftreten seiner Eltern veranlaßt ihn jedoch unverzüglich zum Innehalten. Die Hand noch erhoben, wendet er sich ihnen zu. Dabei bleibt aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes des Wandbildes unklar, ob der Dialog bereits durch Maria eröffnet wurde, ob ihre vorwurfsvolle, erregte Anrede oder ihre Sehnsucht nach dem endlich Wiedergefundenen gebärdensprachlich angedeutet war.

In der Arenakapelle in Padua ist die als Tempelkulisse fungierende Basilika-Abbreviatur zu einem Gehäuse erweitert worden, in welchem die zuvor halbrunde Sitzbank einen dreiseitigen Grundriß erhalten hat⁴⁴ (Abb. 6). Giotto hat Lehrszene und Dialog offenbar erstmals mit dem gesamten Bildpersonal in einem Innenraum vereint.⁴⁵ Es ist eines der ambitioniertesten Bilder der Arenakapelle, denn die vorausgehenden Tempelszenen weisen noch die im Querschnitt geöffnete, basilikale Kulissenarchitektur oder nur ein umschranktes Altarziborium auf. Giotto stellt dem Betrachter eindringlich den dozierenden Knaben vor Augen: Frontal sitzt dieser zwischen den Schriftgelehrten. Dabei ist bemerkenswert, daß er deren Kopfhöhe abweichend von der bisherigen Bildtradition nicht überragt, sondern sogar nicht einmal ganz erreicht. Es wird nicht durch erhöhtes Thronen die Erhabenheit des Gottessohns betont, son-



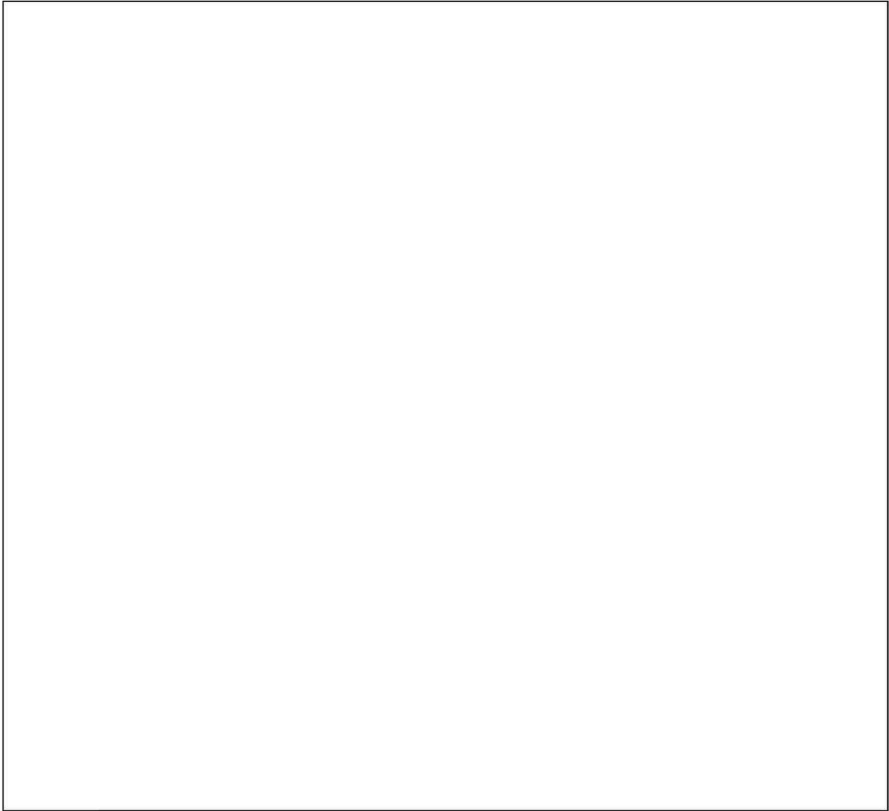
5 *Der Zwölfjährige Jesus im Tempel, um 1290/95 (Assisi, San Francesco, Oberkirche)*

dern durch niedrige Platzierung dessen Demut. Erkennbar ist hier ein Topos der Exegese. Mit Nachdruck wurde immer wieder darauf hingewiesen, daß der Jesusknabe nicht nur dozierte, sondern sich trotz seiner göttlichen Weisheit auf eine Stufe mit den »doctores Judaeorum« stellte, ihnen wie ein Mensch zuhörte und Fragen an sie richtete.⁴⁶ Giotto hat die Erhabenheit des Gottessohns jedoch keineswegs völlig ausgeblendet. Sie wird auf subtile Weise durch die Hauptapsis vermittelt, die dem Knaben eine ausstrahlende, hoheitliche



6 Giotto: *Der Zwölfjährige Jesus im Tempel, um 1305 (Padua, Arenakapelle)*

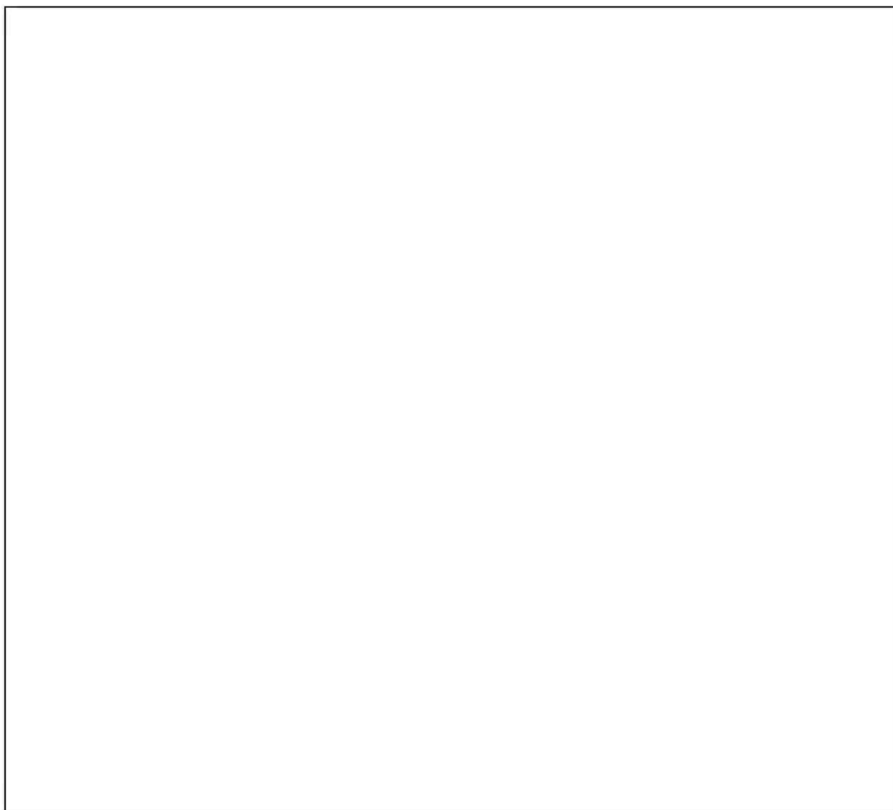
Wirkung verleiht. Die beiden zuinnerst sitzenden Schriftgelehrten sind von den seitlichen Sitzreihen leicht abgerückt und bilden mit dem Jesusknaben eine Dreiergruppe, die in der hierarchischen Bogentrias von Haupt- und Nebenapsiden ein architektonisches Echo findet. Jesus ist auf seine Rede konzentriert, ohne die hinter den Schriftgelehrten aus dem Seitenschiff hinzutretenden Eltern wahrzunehmen. Obwohl sie sich innerhalb des Kirchenraums befinden, sind sie durch ihre Position im Seitenschiff und durch die Figurenschranke der linken Sitzreihe in ihrer Präsenz zurückgenommen. Nur Marias in das räumliche Zentrum auf den Knaben zielende Gebärde verschafft ihnen Geltung. Im Kreis der Gesprächsteilnehmer sind Maria und Josef nicht unbemerkt geblieben. Aber die Resonanz ist begrenzt. Nur einer der linken Sitzreihe wendet sich ihnen mit energischer Kopfwendung zu. In dem geradezu ostentativen Ausbleiben einer unmittelbaren Reaktion des Knaben kündigt



7 *Giottowerkstatt: Der Zwölfjährige Jesus im Tempel, um 1315/20 (Assisi, San Francesco, Unterkirche)*

sich seine übermenschliche Distanziertheit gegenüber dem Kummer seiner Eltern bereits an.⁴⁷

Die ruhige und unaggressive Atmosphäre der Lehrszene ist eindringlich betont.⁴⁸ Die Schriftgelehrten hören gespannt zu. Diejenigen der rechten Sitzreihe schauen in regloser Konzentration auf den Knaben. Die der Sitzreihe links sind in Bewegung. Die beiden äußeren Schriftgelehrten tuscheln miteinander. Der dritte ist durch das Erscheinen des besorgten Elternpaares gänzlich abgelenkt. Der vierte hört als einziger ohne Reaktion ›wie gebannt‹ zu. Nur der dem Knaben am nächsten Sitzende hat die Rechte erhoben und scheint diesem entgegen zu wollen. Es wird nicht Verstocktheit und Ignoranz vorgeführt, sondern würdevolle Zurückhaltung und nachdenklicher Ernst angesichts der erörterten Glaubenswahrheiten.



8 *Giottowerkstatt: Die Heimkehr nach Nazareth, um 1315/20 (Assisi, San Francesco, Unterkirche)*

Ein der Giotto-Werkstatt angehörender oder entstammender Maler widmete der lukanischen Perikope in der Unterkirche von San Francesco in Assisi zwei Szenen: zusätzlich zum »Zwölfjährigen Jesus im Tempel« ist die »Heimkehr nach Nazareth« dargestellt⁴⁹ (Abb. 7, 8):

Der pseudobasilikale Tempelbau wurde aufgegeben zugunsten einer dreischiffigen Hallenarchitektur. Diese ist nicht im Quer-, sondern im Längsschnitt geöffnet, so daß ein Einblick in das mit einer Kassettendecke geschlossene Mittelschiff⁵⁰ und das dahinterliegende kreuzrippengewölbte Seitenschiff gewährt wird. Mit dem dreifach geteilten Raum ist das Innere des Tempels gemeint. Ein Vergleich mit der »Darbringung im Tempel« läßt dies deutlich werden, da man in dieser Szene denselben Bau vorfindet, allerdings dort noch im Querschnitt geöffnet.⁵¹

Wie bei Giotto in Padua ist die Darstellung auf das Thema der Weisheit des Gottessohns konzentriert. Das Zentrum unter dem mittleren Bogen nimmt in frontaler Haltung Christus ein. Eine Hand hat er zum Sprechen erhoben, die andere umfaßt eine Schriftrolle. Um ihn herum sind in gleichmäßiger Verteilung und in sich abgeschlossener Runde die Schriftgelehrten gruppiert. Aber es gibt Akzentverschiebungen. Das Unisono des Erstaunens, wie es V. 47 erwähnt (*»stupebant autem omnes«*), ist zwar auch hier nicht gleichförmig dargestellt, sondern in unterschiedliche Reaktionen aufgefächert. Einige Schriftgelehrte erscheinen – ähnlich wie bei Giotto in Padua – in Posen intensiven und nachdenklichen Zuhörens. Andere sind dagegen affektiv bewegt. Ihr erregtes Gebaren ist auffälliger und prägt nachhaltig den Gesamteindruck. Heftiges Erstaunen mit erhobenen Händen scheint durch körperliches Zurückweichen bis zu ängstlichem Erschrecken gesteigert. Anhaltspunkte für eine abwertende Charakterisierung der jüdischen Gelehrten sind jedoch nicht vorhanden. Der Maler orientierte sich an der Schilderung des Lukas. Das zeigen insbesondere auch Maria und Joseph, die am äußersten linken Rand des Zuhörerkreises hinzugetreten sind. In selten erreichter Nähe zum Evangelientext (V. 48) ist ihre Ankunft inszeniert: Beide blicken auf den Knaben (*»et videntes admirati sunt«*). Josef scheint überrascht und irritiert. Den rechten Arm in schwacher, körpernaher Geste angehoben, zeigt er erschöpft und sprachlos auf den tagelang Gesuchten. Maria dagegen (räumlich und gedanklich etwas weiter vorne) hat ihre Fassung bereits wiedergefunden und spricht (*»et dixit mater eius ad illum«*). Ihre linke Hand hat sie in vorwurfsvoller Erregung energisch nach ihrem Sohn ausgestreckt (*»fili quid fecisti nobis sic«*), während sie mit dem Daumen ihrer Rechten auf den hinter ihr stehenden Josef hinweist (*»ecce pater tuus et ego dolentes quaerebamus te«*).⁵²

Die Nachdrücklichkeit, mit der die beiden Gesten den Inhalt von V. 48 aufgreifen und Maria als sprechend vergegenwärtigen, ist forciert in ein Spannungsverhältnis zum Verhalten des Knaben gesetzt. Er scheint auf die Ankunft seiner Eltern mit geradezu ostentativer Unwilligkeit zu reagieren: Sein Blick ist noch von diesen abgewandt,⁵³ obwohl er bereits angesprochen wird. Die göttliche Natur Jesu steht im Vordergrund.

Beachtenswert im Hinblick auf Duccios Idole ist insbesondere auch der Bauschmuck der Architektur. Die Zwickel der Arkaden wurden mit Prophetenmedaillons dekoriert.⁵⁴ Im Unterschied zu den Kreaturen des Sienenser Malers sind sie zweifellos ein inhaltlich passender Bauschmuck für den Tempel des Alten Bundes. Zudem könnten sie auch auf die Lehrszene bezogen sein.

Was bei der Lektüre des Lukasevangeliums auffällt, ist das Fehlen jeglicher Angaben zu den abgehandelten Themen. Diese bei Lukas merkwürdige Informationslücke wurde durch das apokryphe Evangelium des Thomas geschlossen. Anders als bei Lukas bildet bei Thomas die Lehrscene den Höhepunkt der Geschichte.⁵⁵ Seiner Schilderung zufolge brachte der Zwölfjährige zum Erstaunen aller Beteiligten die Ältesten und Schriftgelehrten zum Verstummen, »indem er ihnen die Hauptstücke des Gesetzes und die Sprüche der Propheten auslegte.«⁵⁶ Der Knabe stößt nach der Schilderung des Thomas nicht auf feindliche Kontrahenten. Im Gegenteil: Er löst eine Seligpreisung Marias aus:

Die Schriftgelehrten und Pharisäer aber sagten: »Bist du die Mutter dieses Knaben?« Sie sagte: »Ich bin's.« Da sagten sie zu ihr: »Selig bist du unter den Frauen, denn Gott hat die Frucht deines Leibes gesegnet. Denn eine solche Herrlichkeit, solche Tüchtigkeit und Weisheit haben wir niemals gesehen noch gehört.«⁵⁷

Die zweite Szene, die »Rückkehr nach Nazareth«, ist als Auszug aus Jerusalem inszeniert. Begleitet von drei Frauen hat die heilige Familie die Stadt verlassen. Der Knabe geht zwischen seinen Eltern. Durch kindgemäßes Verhalten wird demonstriert, daß er ihnen nach dem Geschehen im Tempel untertan war (V. 51: »et descendit cum eis et venit Nazareth et erat subditus illis«). Während er sich in der Szene zuvor inmitten von Schriftgelehrten als unnahbarer Weisheitslehrer gebärdete, woran die Schriftrolle in seiner rechten Hand noch erinnert, faßt er jetzt mit der linken in das Gewand seines irdischen Vaters und blickt gehorsam zu ihm auf. Josef scheint durch das ambivalente Wesens des ihm anvertrauten Knaben irritiert. Nicht ohne Sorge blickt er zu Maria zurück, die ihrerseits in Gedanken versunken auf jenen herabschaut. Die Nachdenklichkeit der Eltern weist auf die Äußerung ihres Sohns im Tempel zurück (V. 50: »et ipsi non intellexerunt verbum quod locutus est ad illos«).⁵⁸

Das der Kombination der beiden Szenen zugrundeliegende inhaltliche Konzept ist offensichtlich. Das Tempelbild zielt inhaltlich auf die Göttlichkeit des Jesusknaben, die Darstellung der Rückkehr nach Nazareth veranschaulicht sein Menschsein. Der rasche Wechsel konträr erscheinender Verhaltensweisen wurde in der Exegese seit jeher mit der Doppelnatur des menschengewordenen Gottessohns erklärt.⁵⁹

Auch Duccio hat den ikonographischen Typus gewählt, der beide Szenen der lukianischen Ereignisschilderung zusammenzieht (Abb. 1). Aber die Bildregie fokussiert nicht die Lehrszene, sondern die Verbindung zwischen dem Knaben und seinen Eltern. Auf ähnliche Weise wie bei dem Wandbild der Oberkirche von San Francesco in Assisi ist die Verbindung zwischen dem Knaben und seinen Eltern betont, aber sie ist neuartig intensiviert. Für die Übereinstimmungen kann man die beiden Künstlern gemeinsame Kenntnis byzantinischer Darstellungen verantwortlich machen. Duccios Veränderungen des symmetrischen spätbyzantinischen Bildformulars lassen die spezifischen Akzente seiner Komposition deutlich werden. Er verzichtete auf die halbrunde Sitzbank und stauchte die rechte Seite des Halbkreises der Sitzgruppe, indem er den auf der rechten Außenposition sitzenden Schriftgelehrten unter die mittlere Sitzfigur plazierte. Der Grund dieser Umgestaltung ist unschwer zu erkennen. Maria und Josef sollten auf der linken Seite mehr Aktionsraum erhalten, als dies üblich war. Welch besonderen Wert Duccio darauf legte, dem Elternpaar eine stärkere visuelle Präsenz zu verschaffen, zeigt sich auch daran, daß er den Knaben nicht ins Zentrum einer achsialsymmetrischen Komposition plazierte. Dieser sitzt nicht unter der mittleren Arkade der Architektur, sondern unter der rechten. Er und seine Eltern befinden sich unter »gleichwertigen Bögen«. Eulers tadelnde Feststellung, anders als bei Giotto sei bei Duccio die Architektur nicht auf den »Kern der Handlung« abgestimmt, verkennt die inhaltliche Pointe der Komposition.⁶⁰ Für den Sieneser Maler ist nicht die Lehrszene oder die Selbstoffenbarung des Gottessohns die Hauptsache.⁶¹ Er hat das Geschehen mit einem besonderen, mariologischen Schwerpunkt neu inszeniert:⁶² Die Lehrszene wird durch die Ankunft von Maria und Josef unverzüglich unterbrochen. Marias erregtes Auftreten veranlaßt Christus ohne Zögern, in seiner Rede innezuhalten. Die Hand noch erhoben, wendet er sich ihr zu, um zu antworten. Die Schriftgelehrten der linken Sitzreihe haben die Unterbrechung noch nicht wahrgenommen. In ihren lebhaften Gesten klingt das gelehrte Gespräch und ihr erregtes Erstaunen über des Knaben Weisheit noch ungebrochen nach. Die stummen Zuhörerposen der ihnen gegenüber Sitzenden sind nicht auf diesen gerichtet. Sie scheinen angesichts der hinzugetretenen Eltern bereits in abwartendes Schweigen versunken. Die Selbstoffenbarung des Gottessohns, der eigentliche Höhepunkt der lukianischen Geschehensschilderung, hat noch nicht stattgefunden. Maria erhebt auch

noch nicht ihre schmerz erfüllten Vorwürfe. Duccio fixiert einen imaginären, transitorischen Handlungsmoment von großer Dramatik: angesichts des tagelang vergeblich Gesuchten entlädt sich die Sehnsucht der Mutter in einer Gebärde heftigen Verlangens. Der Betrachter wußte, was weiterhin geschah: Nach apokrypher Überlieferung fielen sich Maria und ihr Sohn wenig später in die Arme.⁶³

Das durch die ausgestreckten Arme dargestellte intensive Verlangen hat mehr emotionale Prägnanz und Gewicht als in anderen Darstellungen. Es ist auch stärker als bei Giotto, der es in der Arenakapelle möglicherweise erstmals für dieses Thema adaptierte. Dieser räumt Maria und Josef nur eine begrenzte halbfigurige Präsenz ein,⁶⁴ und er gibt der Gebärde der ausgestreckten Arme keine Resonanz, da er den frontal lehrenden Jesus dominieren läßt. Bei Duccio kommen die Affekte von Maria und Josef nachdrücklicher zur Geltung, da die Sehnsucht der jungen Gottesmutter als Steigerung der freudigen Überraschung des alten Josef vorgeführt wird und von ihrer Gebärde ein die Lehrszene übergreifender Bewegungszug ausgeht, der den gesamten Bildraum beherrscht.⁶⁵

Duccios mariologisch orientierte Inszenierung des Geschehens ist nicht völlig isoliert. In den »Meditationes vitae Christi« wird ausführlich die Verzweiflung und Sorge Marias geschildert und zum Gegenstand der Meditation empfohlen.⁶⁶ Die Akzente und imaginierten Episoden sind andere als bei Duccio.⁶⁷ Nach einer ausführlichen Schilderung der Suche des Knaben wird das Gespräch mit den Schriftgelehrten nur in aller Kürze erwähnt. Nicht die Staunen erregende Gelehrsamkeit und Weisheit des Knaben wird hervorgehoben, sondern dessen demütige, Unwissenheit simulierende Zurückhaltung.⁶⁸ Ausführlich schildert der Erzähler das Wiedersehen zwischen Maria und Jesus. Es gipfelt in der Umarmung von Mutter und Sohn.⁶⁹ Im Vergleich zu den »Meditationes vitae Christi« läßt sich anhand der Unterschiede vor allem feststellen, daß Duccio sich weit weniger vom Lukas-Evangelium entfernt.

Antijüdisches ist auch in Duccios mariologisch akzentuierter mise-en-scène nicht zu erkennen. Der Jesusknabe sitzt nicht im Zentrum einer feindlichen Gruppe. Die Schriftgelehrten sind physiognomisch nicht als böse charakterisiert, wie das bei Judas andeutungsweise der Fall ist, ihr Erstaunen und intensives Zuhören hat keine negativen Konnotationen und sie formieren sich auch nicht zu einer finsternen Verschwörergruppe wie die Ratgeber des Kaiphas in der Szene der »Verspottung Christi«.⁷⁰

Was es mit den Tempelgötzen auf sich hat, läßt sich mit der schriftlichen und bildlichen Überlieferung zum »Zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten« nicht klären.⁷¹ Man muß daher in erweiterter Perspektive erkunden, welche Kenntnisse über die Geschichte des Tempels und die Einstellung der Juden zum Bilderverbot verfügbar waren.

VERSTÖßE GEGEN DAS JÜDISCHE BILDERVERBOT IN BIBLISCHER ZEIT

Die Frage, was man über Verstöße gegen das jüdische Bilderverbot in biblischer Zeit im Mittelalter wußte, gehört in den Bereich mnemohistorischer Forschungen.⁷² Die Ergebnisse der historisch-kritischen Bibelwissenschaft treten hierbei in den Hintergrund. Es gilt einige Überlieferungsstränge des kulturellen Gedächtnisses zu erkunden. Da das hier nur in kleinen Ausschnitten getan werden kann, scheint es sinnvoll, zunächst anhand der wichtigsten Quellen einen kurzen Überblick über den Fundus der vorhandenen Informationen zu geben.

Das Neue Testament enthält nur wenige Aussagen zum Problem der Idolatrie. In den vier Evangelien findet man keine Hinweise auf jüdische Verstöße gegen das Bilderverbot, und in den übrigen Texten spielt Götzendienst in erster Linie innerhalb der generellen Auseinandersetzung mit heidnischen Kulte und der Kritik der mit diesen assoziierten lasterhaften Verhaltenweisen eine Rolle.⁷³ In der Apostelgeschichte jedoch erinnert Stephanus in der vor seiner Steinigung gehaltenen apologetischen Rede nachdrücklich an die Anbetung des Goldenen Kalbs:

»³⁷Dies ist Moses (...). ³⁹Welchem nicht wollten gehorsam werden Eure Väter, sondern stießen ihn von sich, wandten sich um mit ihren Herzen gen Ägypten (Nm 14,2–4) ⁴⁰Und sprachen zu Aaron: »Mache uns Götter, die vor uns hingehen; denn wir wissen nicht, was diesem Moses, der uns aus dem Lande Egypten geführet hat, widerfahren ist (Ex 32,1).« ⁴¹Und machten ein Kalb zu der Zeit, und opferten den Götzen Opfer, und freuten sich der Werke ihrer Hände (Ex 32,6). ⁴²Aber Gott wandte sich, und gab sie dahin, dass sie dienten des Himmels Heer; wie denn geschrieben stehet in dem Buch der Propheten: »Habt ihr vom Hause Israel die vierzig Jahr in der Wüsten mir auch je Opfer und Vieh geopfert? ⁴³Und ihr nahmet die Hütte Molochs an, und das Gestirn eures Gottes

Remphan, die Bilder, die ihr gemacht hattet, sie anzubeten; und ich will euch wegwerfen jenseits Babylonien (Am 5,25–27).«⁷⁴

Innerhalb der Rede, die eine kurze Rekapitulation jüdischer Geschichte gibt, steht die Sünde des mit dem Goldenen Kalb getriebenen Kults nicht nur am Anfang weiterer Idolatrie-Vergehen, für die das ganze Volk der Israeliten durch die babylonische Gefangenschaft bestraft wird, sondern sie markiert darüberhinaus den Beginn aller Vergehen der Juden, die schließlich in der Ermordung des Messias ihren Höhepunkt fanden.⁷⁵ Ähnlich faßten dann auch die Kirchenväter das Goldene Kalb auf, und auch sie verknüpften es in verschiedenen Zusammenhängen mit der Idee des göttlichen Strafgerichts über Israel.⁷⁶

Die mittelalterlichen Kenntnisse darüber, wie sich die Juden biblischer Zeit zu Bildwerken verhalten hatten, gingen weit über die in der Rede des Stephanus enthaltenen Angaben hinaus. Der größte Teil der Informationen, die in dem weit verzweigten Überlieferungsstrom der theologischen und historiographischen Literatur tradiert wurden, stammte direkt oder indirekt aus zwei Quellen: aus den Büchern des Alten Testaments und aus den Geschichtswerken des Flavius Josephus.⁷⁷

Dem Alten Testament, vor allem aber auch den Werken des Josephus konnte man nicht nur entnehmen, daß das Bilderverbot nicht immer und überall beachtet worden war, sondern daß es im Laufe der Zeit auch unterschiedlich formuliert und ausgelegt wurde. Außer der Auffassung, es seien nur die Herstellung und Verehrung religiöser Kultbilder untersagt, gab es insbesondere nach dem babylonischen Exil unter Juden auch die konsequente Ablehnung jeglicher bildlicher Darstellung.⁷⁸ Vor allem bei Josephus konnte man Äußerungen finden, die dieser radikalen Position entsprechen.⁷⁹

Unter den – aus mittelalterlicher Sicht – frühen Verstößen gegen das Bilderverbot,⁸⁰ bei denen es sich aus der Sicht der heutigen Forschung vermutlich um Versuche handelte, den Jahwekult der Bilderverehrung der heidnischen Umwelt anzupassen, dominiert die Geschichte des Goldenen Kalbes. In Ex 32 ist von solchen Zusammenhängen freilich nicht die Rede, und bereits in der Spätantike wurde von Kirchenvätern wie Laktanz und Hieronymus der ägyptische Apis-Stierkult als Voraussetzung dieser »Urszene der Idolatrie« aufgefaßt.⁸¹ Auch die von Jerobeam I. im Anschluß an die politische Spaltung Israels in Dan und Bethel eingeführten goldenen Stierbilder⁸² werden in der deuteronomistischen Geschichtsschreibung ohne irgendeinen Hinweis auf ihr Funktion im Jahwekult⁸³ radikal abgelehnt.⁸⁴

In Jerusalem wurde das Bilderverbot im Jahwekult konsequent befolgt. Die Bedrohung des jüdischen Glaubens erfolgte hauptsächlich von außen. Für den mittelalterlichen Leser zeichnen sich in der Zeit nach der Errichtung des Tempels durch die Überlieferung des Alten Testaments zwei Zeiträume ab, in denen die Einstellung der Juden zu heidnischen Götzen deutliche Unterschiede aufwies. Die Zeit der Königsherrschaft erscheint als eine Epoche der Hochkonjunktur jüdischer Idolatrie.⁸⁵ Sie wurde von einer heftigen, von Propheten lancierten Polemik gegen Götterbilder begleitet⁸⁶ und endete mit der Zerstörung des Tempels und der Babylonischen Gefangenschaft. Es war kein Zufall, daß in der Rede des Stephanus gerade an diesen Zeitraum erinnert wurde. In den Darstellungen der nachexilischen Zeit werden religiöse Abweichungen in der jüdischen Bevölkerung zwar wiederholt erwähnt, aber es stehen die Befolgung der mosaischen Gesetze und die Ablehnung heidnischer Götzenkulte im Vordergrund.⁸⁷ Die unterschiedliche Dichte der Informationen über Idolatrie innerhalb der beiden Zeitabschnitte ergab sich im Mittelalter nicht zuletzt daraus, daß man einige der wortreichsten Polemiken gegen fremde Kulte und deren Bilder in die vorexilische Zeit datierte.⁸⁸ Eine im Verlauf der jüdischen Geschichte und insbesondere zur Zeit der nachexilischen Orthodoxie immer stärker werdende Idolatriekritik, wie sie die moderne Forschung konstatiert,⁸⁹ war innerhalb des Rahmens der kanonischen Chronologie der Texte des Alten Testaments nicht erkennbar.

Fremde Gottheiten, vor allem Baal und Aschera, wurden zur Zeit der Könige nicht im salomonischen Tempel, sondern in separaten Kultanlagen in und außerhalb Jerusalems verehrt. Nur zwei Könige von Juda, Ahas und Manasse, wagten es, auch innerhalb des Jerusalemer Heiligtums heidnische Altäre und Bildwerke aufzustellen: Ahas ließ zur Zeit der Vorherrschaft des assyrischen Großkönigs Tiglatpileсар im Vorhof des Tempels einen heidnischen Altar aufstellen, der den Göttern von Damaskus geweiht wurde⁹⁰ und unter Manasse wurden Altäre für »das ganze Heer des Himmels« in den beiden Vorhöfen des Tempels errichtet (in duobus atriis templi Domini) sowie ein Götterbild der Aschera (idolum luci, sculptile quoque et conflatile signum) im Innern des Heiligtums (in templo, in domo Domini).⁹¹ Zu erwähnen ist auch die Tempelvision des Hesekiel. Der Prophet bezeugt in seiner Vision in der Nähe des nördlichen Tors ein Götzenbild der Eifersucht, in den Vorhöfen zwei Altäre und im Innern eines Gebäudes »allerlei Bilder von Reptilien und Tieren, Abscheuliches und alle Götzen des Hauses Israel ringsherum auf der Wand dargestellt.«⁹² Die heidnischen Altäre und Bildwerke wurden von gesetzes-

treuen Königen im Zusammenhang religiöser Reformen zerstört. Wer allein von dem Wortlaut der Überlieferung des Alten Testaments ausgeht, muß annehmen, daß das Kultzentrum in Jerusalem von der Rückkehr aus dem Exil (538 v. Chr.) bis zur Herrschaft des Seleukiden Antiochus IV Epiphanes (175–164 v. Chr.) alle Gefährdungen durch heidnische Einflüsse ohne nennenswerte Schäden überstand.⁹³

Jüdisches Widerstandspotential gegen fremden Götterkult bezeugen auch die beiden Makkabäerbücher, in denen die schwerwiegendste Krise des Jerusalemer Kults seit der ersten Zerstörung des Tempels geschildert wird. In beiden Darstellungen des Sieges über Antiochus IV. Epiphanes, der die Unterdrückung der jüdischen Religion anordnete und das Jerusalemer Heiligtum entweihte, indem er es in einen Tempel des olympischen Zeus umwandeln ließ, wird nicht nur göttlicher Beistand, sondern auch das Heldentum derjenigen, die »pro Iudaeis« tapfer kämpften, nachdrücklich gewürdigt.⁹⁴ Der von Mattathias und dann von Judas Makkabäus geführte Aufstand der gesetzestreuen Juden gegen das »abominandum idolum desolationis super altare dei« findet zudem in weiteren Aktionen gegen heidnische Kulte eine kompromißlose Fortsetzung.⁹⁵

Für die römische Zeit bezeugt Josephus Beispiele radikaler Ablehnung fremder Bildwerke. Die Eingliederung Palästinas in das römische Weltreich brachte für das religiöse Leben der Juden zwar keine existenzielle Bedrohung, da durch Privilegien der Jahwekult respektiert wurde. Das Land blieb jedoch nicht völlig frei von Kaiserstatuen und Götterbildern. Der von Rom zum König ernannte Herodes der Große (37 bis 4 v. Chr.) ließ nach hellenistisch-römischem Vorbild zu Ehren des Augustus Bauten und Bildwerke errichten: In Caesarea entstanden Statuen an der Hafeneinfahrt und ein Heiligtum für Augustus mit zwei Statuen, einer Kolossalstatue des Kaisers und einer der Göttin Roma,⁹⁶ und in Samaria, das er als Augustusstadt (Sebaste) neu aufbaute, stiftete er einen Augustustempel.⁹⁷ Während Josephus diese Dinge erwähnt, ohne ihre Brisanz kritisch zu kommentieren, versäumt er bei anderer Gelegenheit nicht, ausführlich Begebenheiten zu überliefern, welche die ablehnende Einstellung gesetzestreuer Juden zu solchen Bildwerken deutlich werden lassen. Es handelt sich um mehrere Konflikte, die durch Verstöße gegen das Bilderverbot ausgelöst wurden. Schauplatz ist in allen Fällen Jerusalem. Herodes, der durch die Wiederherstellung der heiligen Stätten versuchte, die Gunst der gesetzestreuen Kultgemeinde zu gewinnen, ließ über dem Portal des Tempels einen Adler anbringen, der wenig später von frommen Juden heruntergerissen

und zerstört wurde.⁹⁸ Als der von Tiberius als Präfekt eingesetzte Pilatus mit Truppen nach Jerusalem kam, an deren Feldzeichen Kaiserbildnisse angebracht waren, kam es zu Unruhen, die deren sofortigen Abtransport erzwangen.⁹⁹ Caligula löste einen Aufruhr aus, weil er seine eigene Kolossalstatue im Tempel in Jerusalem aufstellen wollte. Sein Nachfolger zog es vor, die Arbeiten an dem Projekt nicht fortzuführen.¹⁰⁰ Auf Widerstand stieß auch noch Hadrian. Dessen Plan, an der Stelle der von Titus zerstörten Stadt Jerusalem eine neue römische Stadt zu gründen (130 n. Chr.), provozierte einen dreijährigen Krieg (132–135 n. Chr.). Nach der jüdischen Niederlage wurde Aelia Capitolina erbaut, und am Standort des jüdischen Heiligtums errichtete man einen Tempel für Jupiter Capitolinus sowie eine Reiterstatue Hadrians.¹⁰¹

Die im Alten Testament und in den Geschichtswerken des Josephus enthaltenen Informationen sind auf vielfältigen Wegen in die theologische und vor allem in die universalgeschichtliche Literatur eingeflossen. Weitgehend vollständig findet man sie z. B. in der weitverbreiteten »Historia scholastica« des Petrus Comestor verzeichnet.¹⁰² Aber sie waren nicht in einem konzisen Überblick verfügbar, und zudem wurden sie nicht immer sachlich korrekt tradiert. Mehr oder weniger sinnentstellende terminologische Veränderungen, Umformulierungen und Verkürzungen kann man immer wieder feststellen. Gelegentlich ergeben sich aus den hierdurch entstandenen Varianten Anhaltspunkte dafür, wie man sich die jeweiligen Bildwerke vorstellte.

Besonders aufschlußreich sind die mit Kaiserbildern ausgestatteten römischen Feldzeichen, die Pilatus nach Jerusalem bringen ließ. In der von Rufinus verfaßten lateinischen Version der Kirchengeschichte des Eusebius fehlt der Hinweis, daß es sich um Feldzeichen handelte.¹⁰³ Dafür findet man in dem auf Eusebius basierenden »Chronicon« des Hieronymus die zusätzliche Angabe, Pilatus habe die Kaiserbilder im Jerusalemer Tempel aufstellen lassen.¹⁰⁴ In der späteren Überlieferung sind aus den »imagines« vereinzelt regelrechte »statuae« geworden.¹⁰⁵ Andere Autoren berichten nur von einer »imago caesaris« bzw. einer »statua« im Tempel.¹⁰⁶ Die »Historia scholastica« des Petrus Comestor überliefert an verschiedenen Stellen zwei Varianten. In einem Kapitel, das vom Haß der Juden gegen Pilatus berichtet, ist von Kaiserstatuen die Rede.¹⁰⁷ An späterer Stelle wird in Zusammenhang mit der Auslegung von Matthäus 24,15 dagegen vermerkt, bereits unter Pilatus sei eine Kaiserstatue im Tempel aufgestellt worden.¹⁰⁸

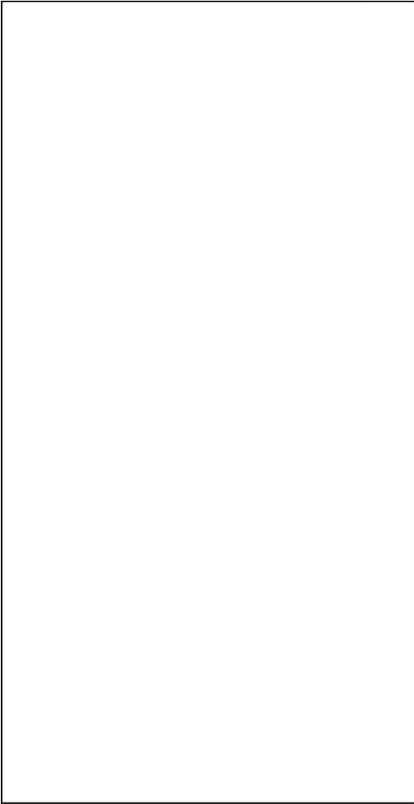
Die Auslegungstradition von Matthäus 24,15 ist wichtig. Sie läßt deutlich werden, daß sich mittelalterliche Theologen für die Aufstellung heidnischer

Bildwerke im Tempel von Jerusalem interessierten. Die Daniel 9,27 aufgreifende Textstelle, die zur Endzeitrede Jesu gehört, ist inhaltlich mit der Ankündigung der Zerstörung Jerusalems verknüpft. Die Vorhersage, daß das Ende der Stadt eintreten werde, wenn »am heiligen Ort« der »unheilvolle Greuel« stehe, beinhaltete ein Deutungsproblem, bei dessen Erörterung es nahe lag, die überlieferten Kaiserbilder zu beachten. Man begnügte sich jedoch mit knappen Hinweisen, da die Sachlage keine eindeutige Klärung zuließ.¹⁰⁹

Eine vergleichbar unsichere Problemlage muß man nun auch heute konstatieren, wenn man versucht, die in mittelalterlichen Darstellungen Jerusalems bzw. des Jerusalemer Tempels auftretenden heidnischen Bildwerke zu deuten. Einiges mag für die Annahme sprechen, daß sie auf den bevorstehenden Untergang Jerusalems vorausweisen sollten. Schließlich hatten sich nach der Überlieferung des Alten Testaments heidnische Götzenkulte in Jerusalem und im Tempel ja nicht nur dann etabliert, wenn sie von den Israeliten anerkannt wurden, sondern auch dann, wenn sie aufgrund der Mißachtung der göttlichen Gebote von Gott mit politischen Katastrophen bestraft wurden. Aber man wird einräumen müssen, daß exegetische Topoi über Götzenkult nur zu Mutmaßungen führen und kaum ausreichen, um zu klären, warum man sich gerade in diesem oder jenem Einzelfall zur Darstellung heidnischer Bildwerke entschloß.

DUCCIOS GÖTZEN

Bei Duccios Götzen im Tempel von Jerusalem ist die Quellenlage etwas günstiger. Von den zahlreichen im Alten Testament und in den Geschichtswerken des Josephus erwähnten Götzenbildern befanden sich nur wenige im Innern des Tempels, und bei diesen handelte es sich zudem um einzelne Götter- und Kaiserbilder. Mit der Götzenreihe des Sieneser Malers kann man nur die unter Pilatus nach Jerusalem gebrachten »imagines Caesaris« in Verbindung bringen. Sie wurden zwar noch nicht von Josephus, aber in der späteren Überlieferung im Tempel lokalisiert. Es scheint sich sogar die für Duccio relevante Quelle bestimmen zu lassen. Als Anhaltspunkt ist wichtig, daß den gemalten Idolen etwas fehlt, was zunächst zu erwarten wäre: Sie weisen keine spezifisch kaiserlichen Merkmale auf. Es liegt daher nahe, die »Legenda aurea« als Quelle für Duccios Tempelgötzen anzunehmen, denn in ihrer kurzen Erwähnung des Sachverhalts findet man anstelle »imagines Caesaris« die allgemeinere Bezeichnung »imagines gentilium«:



9 Cimabue: Petrus heilt den Lahmen, Detail: Tempel von Jerusalem (Ausschnitt aus einer Umzeichnung von D. von Winterfeld)

»Doch sollen wir merken, was man in der *Historia Scholastica* findet. Da lesen wir, daß Pilatus von den Juden bei Tiberius angeklagt ward, weil er mit Unrecht und Gewalt etliche Unschuldige hatte getötet, und weil er wider der Juden Willen die heidnischen Abgötter (*ymagines gentilium*) in ihren Tempel hatte gesetzt; auch hatte er Geld aus dem Gotteskasten genommen und es für sich genützt und hatte davon einen Wassergang in sein Haus gebaut. Für dieses alles ward er nach Lugdunum in die Verbannung gesandt, daher er gebürtig war, daß er daselbst zur Schmach seines Volkes sein Leben beschließe.«¹¹⁰

Die »*Legenda aurea*« gehört zu den Texten, denen die Forschung bereits seit längerem eine Rolle bei der Konzeption der »*Maestà*« zuschreibt. Es wurde darauf hingewiesen, daß die auf der Vorderseite des Altarbildes im Bereich des »*coronamento*« vorhandene Folge von Marienszenen weitgehend mit der von Jakobus von Voragine geschilderten Version des Marienlebens übereinstimmt. Der zitierte Abschnitt über Pilatus gehört zu einem weiteren prominenten Kapitel: Er findet sich innerhalb der Passionsschilderung, und zudem wird nachdrücklich darauf hingewiesen, daß man die geschilderten Sachverhalte zur Kenntnis nehmen und im Gedächtnis behalten soll.

Jakobus von Voragine erwähnt die Aufstellung heidnischer Götterbilder im Tempel von Jerusalem als ein Verbrechen des Pilatus. Dabei hält er gemäß der historiographischen Überlieferung ausdrücklich fest, daß der römische Präfekt gegen den Willen der Juden handelte. Die seit Panofsky in der kunsthisto-

rischen Literatur favorisierte Annahme, die steinernen Götzen seien dazu da, den Juden heidnischen Unglauben zu unterstellen, ist daher wenig wahrscheinlich.

Mehr scheint die »Legenda aurea« jedoch nicht zum Verständnis der Tempelgötzen beizutragen. Schließlich erwähnt Jacobus von Voragine

deren Aufstellung nicht in Verbindung mit dem Zwölfjährigen Jesus unter den Schriftgelehrten, sondern als eins von mehreren Verbrechen, die den üblen Charakter des Pilatus dokumentieren sollen. Eine Szene, in der Pilatus nicht in Erscheinung tritt, kann kaum dafür bestimmt gewesen sein, diesen biographischen Argumentationszusammenhang zu verdeutlichen. Allem Anschein nach fand allein die Nachricht über das Vorhandensein heidnischer Bildwerke im Jerusalemer Tempel Duccios Aufmerksamkeit. Die Gründe hierfür dürften künstlerischer Natur gewesen sein.

Die Reichweite theologischer Belange war begrenzt. Freiräume künstlerischer Gestaltung wurden Malern gerade auch bei der Darstellung biblischer Historien zugestanden.¹¹¹ Zudem steht außer Frage, daß Elemente historisch-antiquarischen Wissens in Duccios künstlerischer Imagination eine Rolle spielten. Der Maler hat sich über die Form von Tempeln Gedanken gemacht. Auf seine heidnischen Zentralbauten wurde bereits hingewiesen. Impulse zu diesem Interesse gingen, wie oben erwähnt, nicht zuletzt von Cimabue aus. Zu ihm ist jetzt noch einmal zurückzukommen. Cimabue orientierte sich bei seinem in der Unterkirche von San Francesco in Assisi ausgeführten Tempelrundbau am Pantheon (Abb. 9). Aber er bot dem Betrachter noch mehr, indem er weitere Antikenkenntnisse aktivierte. Der Florentiner Maler interessierte sich in Rom für antike Bauskulptur, was der Bukranien-Fries des Hadrian-Mausoleums in seiner Rom-Vedute dokumentiert. Dieses Interesse fand auch in seiner Darstellung des Tempels von Jerusalem einen Niederschlag: Er malte in den Giebel des Rundbaus eine Adler-Skulptur (Abb. 10). Es mag sein, daß zeitgenössische (imperiale) Adlerskulpturen, die in Italien vor allem seit Friedrich II. an öffentlichen Gebäuden bezeugt sind, als Anregung mitspielten, aber treffender scheint doch die Annahme, daß Cimabue von dem goldenen Adler Kenntnis erlangt hatte, den Herodes über dem Tempeleingang hatte anbringen lassen. Tradiert wurde diese Information nicht zuletzt durch Petrus Co-



10 Cimabue: Petrus heilt den Lahmen, Detail: Adler, um 1280 (Assisi, San Francesco, Unterkirche)

mestor. Interessanterweise berichtet er in der »Historia scholastica« über Josephus hinausgehend, der Adler sei zu Ehren der Römer angebracht worden.¹¹² Der skulpturale Adler im Giebel von Cimabues Jerusalemer Tempel dürfte wohl auch als römisches Hoheitszeichen verstanden worden sein.

Spuren historisch-antiquarischen Wissens sind sowohl bei Cimabue wie auch bei Duccio nicht auf Kultbauten beschränkt. Der Passionszyklus der Rückseite der »Maestà« enthält eine ungewöhnlich ausführliche Folge von Jesus-Prozeß-Szenen, an denen deutlich wird, daß es Duccio ein besonderes Anliegen war, Pilatus als Repräsentanten des römischen Reichs darzustellen.¹¹³ Nicht nur der in der ikonographischen Tradition ungewöhnliche Lorbeerkranz des Präfekten, sondern auch einzelne Elemente seines als offene Loggia veranschaulichten Amtssitzes weisen auf antike Münzen als Inspirationsquelle hin. Die Götzen im Tempel von Jerusalem sind ebenso mit historisch-antiquarischen Kenntnissen und Interessen verknüpft, aber es kommt ihnen ein besonderer Zeugniswert zu. Sie dokumentieren auch den starken Einfluß der kirchlichen Tradition. Deren Überlieferungskanäle waren dafür verantwortlich, daß aus Kaiserbildern mit dämonologischen Vorstellungen belastete heidnische Götzen wurden.

ANMERKUNGEN

¹ Zu Duccios Errungenschaften auf dem Gebiet der Raum- und Architekturdarstellung vgl. John White: *Art and Architecture in Italy 1250 to 1400*, Harmondsworth 1987 (*The Pelican History of Art*), S. 81.

² Die hier vorgeschlagene Identifizierung des Bautypus und der einzelnen Gebäudeteile stützt sich auf folgende Szenen der »Maestà«: »Darbringung Christi im Tempel«, »Der Zwölfjährige Jesus im Tempel«, »Versuchung Christi auf dem Tempel«, »Einzug Christi in Jerusalem«, »Judas verhandelt mit den Schriftgelehrten«, »Grabtragung Mariens«. In der Literatur findet man neben unspezifischen Hinweisen immer wieder m. E. nicht zutreffende Annahmen, denen zufolge es sich um einen dreischiffigen Bau oder – im Fall der Darstellung »Der zwölfjährige Jesus im Tempel« – um einen Vorhof handelt. Vgl. Curt H. Weigelt: *Duccio di Buoninsegna. Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei*, Leipzig 1911, S. 92 (»Tempelhalle«); Felix Horb: *Das Innenraumbild des späten Mittelalters. Seine Entstehungsgeschichte*, Zürich/Leipzig 1938, S. 68 (»dreischiffige Kirchenarchitektur«); John White: *Duccio. Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, S. 121 und S. 166 (»temple« und »courtyard«); Bettina Erche: *Architekturdarstellung in der Florentiner und Sieneser Malerei des Trecento*, Frankfurt a. M. 1992, S. 56 (»dreischiffiger Sakralbau«); Dietmar Popp: *Duccio und die Antike. Studien zur Antikenvorstellung und zur Antikenrezeption in der Sieneser Malerei am Anfang des 14. Jahrhunderts*, München 1996, S. 139–146 (»antiker Zentralbau in der Gestalt des Sieneser Doms« mit »Tempelvorhof«); Luciano Bellosi: *Duccio. La Maestà*, Mailand 1998, S. 18: »La storia è ambientata nello stesso edificio

della Presentazione, ma come se ne fosse una navata adiacente.« Eine völlig andere Auffassung vertritt Florens Deuchler. Er hält den in den beiden Jerusalem-Stadtbildern vorhandenen Zentralbau für eine Darstellung des von Flavius Josephus im »Jüdischen Krieg« beschriebenen Psephinos-Turms: Siena und Jerusalem. *Imagination und Realität in Duccios neuem Stadtbild*, in: *Europäische Sachkultur des Mittelalters*, Wien 1980 (Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs; 4), S. 13–20, S. 18.

³ Popp (Anm. 2), S. 147–148 hält die Kombination von schlanken Pfeilern, »gewirbelten Säulen« und Blattkapitellen für singular und erinnert an eine von Plinius (nat. hist. 56,179) »columna quaternis angulis« genannte antike Pfeilerform. Duccio hat diese Pfeilerform jedoch sicherlich aus dem Bereich der romanischen Malerei übernommen. Eine aus dem 12. Jahrhundert stammende »Croce dipinta« im Museo Nazionale von Lucca zeigt in der »Grablegung Christi« einen Grabdachstein mit denselben Merkmalen. Vgl. Miklós Boskovits: *The Origins of Florentine Painting*, Florenz 1993 (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting; 1,1), S. 30, Fig. 15.

⁴ Die von Florens Deuchler vertretene Auffassung, einige Dekorationselemente des Tempels lieferten Indizien für eine Flavius Josephus-Lektüre Duccios, ist nicht stichhaltig: Duccio Doctus. *New Readings for the Maestà*, in: *The Art Bulletin* 61, 1979, S. 541–549, S. 548, und ders.: *Duccio*, Mailand 1984, S. 171; vgl. hierzu auch die kritischen Bemerkungen von Erche (Anm. 2), S. 61 und Popp (Anm. 2), S. 140–141.

⁵ Guido da Siena, der wohl wichtigste Sieneser Maler vor Duccio, verwendete zur Darstellung des Tempels von Jerusalem ein polygonales Altarzuborium (»Darstellung im Tempel«, Paris, Louvre); vgl. Barbara John: *Die Geschichte des Sieneser Hauptaltarbildes nach 1260 und seiner Rekonstruktion*, in: *Claritas. Das Hauptaltarbild im Dom zu Siena nach 1260. Die Rekonstruktion*, hg. von Lindenau-Museum Altenburg, Altenburg 2001, S. 89–119, S. 94, Farbtaf. VII.

⁶ Horb (Anm. 2), S. 69.

⁷ Popp (Anm. 2), S. 139–146. Als Darstellungsanliegen ist die symbolische Gleichsetzung von Templum Salomonis und Sieneser Dom erst bei den nachfolgenden Sieneser Malern gelegentlich nachweisbar. So hat z. B. Bartolo di Fredi den Tempel explizit dem Erscheinungsbild des Sieneser Doms angeglichen (»Anbetung der Könige«, Siena, Pinacoteca Nazionale); vgl. Pietro Torriti: *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo*, Genua 1980, S. 164–165, Nr. 104; Enzo Carli: *La Pittura senese del Trecento*, Venedig 1981, S. 240, Fig. 276. Die Bezüge der früheren Tempeldarstellungen zum Sieneser Dom werden überbewertet. Das gilt insbesondere auch für Ambrogio Lorenzetti's »Darstellung im Tempel« (Florenz, Uffizien). Vgl. Hayden B. J. Maginnis: *Ambrogio Lorenzetti's Presentation in the Temple*, in: *Studi di storia dell'arte* 2, 1991, hg. von Filippo Todini, S. 33–50; S. 37–38. Anders als in der Stadtdarstellung des »Buon Governo« (Siena, Palazzo Pubblico), in der man den Sieneser Dom aufgrund des schwarz-weiß gestreiften Mauerwerks eindeutig identifizieren kann, verzichtete Ambrogio bei der Tempeldarstellung in der »Darbringung Jesu« auf dieses eindeutige Kennzeichen.

⁸ Carol Herselle Krinsky: *Representations of the Temple of Jerusalem before 1500*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 33, 1970, S. 1–19.

⁹ Maginnis (Anm. 7), S. 34 und ders.: *Places beyond the Seas: Trecento images of Jerusalem*, in: *Source. Notes in the History of Art* 13/2, 1994, S. 1–8, S. 7 Anm. 9. Zur Gleichsetzung von Salomonischem Tempel und Felsendom vgl. Paul von Naredi-Rainer: *Salomos Tempel. Monumentale Folgen historischer Irrtümer*, Köln 1994, S. 58–90.

¹⁰ Mt 4,8–9; Lc 4,5–7; vgl. Popp (Anm. 2), S. 139.

¹¹ *Codice topografico della città di Roma*, hg. von Roberto Valentini und Giuseppe Zucchetti, Bd. 3, Rom 1946, S. 34–35 (*Mirabilia urbis Romae*, Cap. 16). Vgl. Tilmann Buddensieg: *Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and in the Renaissance*, in: *Classical Influences on*

European Culture. A.D. 500–1500, hg. von R. R. Bolgar, Cambridge 1971 (Proceedings of an International Conference held at King's College, Cambridge, April 1969), S. 259–267.

¹² Codice topografico della città di Roma (Anm. 11), S. 58 (Mirabilia urbis Romae, Cap. 25); S. 90 (Graphia aureae urbis, Cap. 33); S. 149–150 (Magister Gregorius, Narracio de mirabilibus urbis Romae, Cap. 6). Vgl. Cristina Nardella: Il fascino di Roma nel Medioevo. Le »Meraviglie di Roma« di maestro Gregorio, Rom 1998 (La corte dei Papi. Collana diretta da Agostino Paravicini Bagliani), S. 90–91. Der gemalte Stadtplan einer Handschrift von Fazio degli Ubertis »Dittamondo« (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. ital. 81, fol. 18 r) zeigt das Kolosseum als überdachten Zentralbau, siehe Jörg Garms: Vedute di Roma dal Medioevo all'Ottocento. Atlante iconografico, topografico, architettonico, Neapel 1995, Bd. 1, Abb. 5.

¹³ Peter Seiler: Mittelalterliche Reitermonumente in Italien. Studien zu personalen Monumentsetzungen in den italienischen Kommunen und Signorien des 13. und 14. Jahrhunderts, Phil. Diss. Heidelberg 1989 (Microfiche, Heidelberg 1995), Bd. 2, Anhang I, S. 1–10.

¹⁴ Maria Andaloro: Ancora una volta sull'Ytalia di Cimabue, in: Arte medievale 2, 1985, S. 143–182.

¹⁵ Es handelt sich um die Szene »Petrus heilt den Lahmen« (Act 3,1–8); vgl. Joachim Poeschke: Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalerei, München 1985, S. 74, Abb. 83. Die Ortsangabe in der Apostelgeschichte lautet: »ad portam templi quae dicitur Speciosa« (Act 3,2). Giotto hat sich diesen Darstellungstypus nicht zu eigen gemacht. Zu Giottos Tempelarchitektur vgl. Naredi-Rainer (Anm. 9), S. 96–97.

¹⁶ Das Nischenmotiv ist vermutlich in Zusammenhang mit der Position in den Arkadenzwickeln zu sehen. Vor dem dunklen Nischengrund heben sich die hellen Figuren deutlich ab. In der französischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts werden Idole gelegentlich innerhalb dunkler Rundbogenöffnungen von säulengestützten Tabernakeln dargestellt, vgl. Michael Camille: The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art, Cambridge 1989, S. 104. Popp (Anm. 2), S. 148, 152–158, S. 161 vermutet dagegen, daß der sog. »Große Musensarkophag« in Pisa, der über gewirbelten Säulchen in Zwickeln nackte Genien mit ausgebreiteten Flügeln aufweist, Anregungen lieferte.

¹⁷ Vgl. Erche (Anm. 2), S. 56.

¹⁸ Weigelt (Anm. 2), S. 92 (»Putten«); James H. Stubblebine: Duccio di Buoninsegna and his School, Princeton, 1979, Bd. 1, S. 39 (»spritely putti«); Janetta Rebold Benton: Influences of ancient Roman Wall-Painting on Late Thirteenth-Century Italian Painting. A New Interpretation of the Upper Church of S. Francesco in Assisi, Ann Arbor Michigan 1983, S. 102 (»pagan putti«); Deuchler 1984 (Anm. 4), S. 172 Anm. 176: »figure alate (...) di ispirazione antica«; Erche (Anm. 2), S. 56 (»nackte geflügelte Wesen, die wahrscheinlich auf antike Genien zurückzuführen sind«); Popp (Anm. 2), S. 147 (»Genien«).

¹⁹ Verwandt erscheinen sie eher den nur mit Manteluhängen ausgestatteten, nackten Gestalten, die auf dem Kerker der Szene »Die Befreiung des Petrus von Alife« auftreten. Diese weisen jedoch keine gerippten Fledermausflügel, sondern gefiederte Flügel auf. Ihre Bedeutung ist unsicher. Gerhard Ruf: Das Säulenmonument, die Engel- und Prophetendarstellungen im letzten Bild der Franzlegende: »Die Befreiung des Häretikers Petrus von Alife« in der Oberkirche San Francesco von Assisi, in: Wissenschaft und Weisheit. Franziskanische Studien zu Theologie, Philosophie und Geschichte 59/2, 1996, S. 243–259, bes. S. 253–254, deutet sie trotz ihres athletischen Körperbaus und ihrer Nacktheit als Engel.

²⁰ Erche (Anm. 2), S. 56: »In Verbindung mit dem christlichen Inhalt sind sie als Engel zu interpretieren.«

²¹ Gute, wenn auch frühe Vergleichsbeispiele finden sich in: Brüssel, Bibl. royale Ms 10066–77, fol. 115r sowie Ms. No. 9968–72 (B³), fol. 78b und Bern, Staatsbibliothek Ms. No. 264 (Be),

fol. 34b, 35a. Siehe Richard Stettiner: Die illustrierten Prudentiushandschriften, Berlin 1895 (Tafelband 1905), Taf. 135, 136, 173/6, 183/2; Jörg Feldkamp: Die Entwicklung der Statuendarstellung in der Malerei im Hinblick auf die besondere Bewertung des Standbildes in der Malerei des 15. Jahrhunderts, Phil. Diss. Mainz 1981, Goch 1983. Als Beispiele genannt seien hier auch die Idole der hagiographischen Zyklen von San Marco in Venedig (Otto Demus: *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago/London 1984, Bd. 1, Pl. 365: Philippus-Martyrium; ders.: *The Mosaic Decoration of San Marco, Venice*, Chicago/London 1988, Fig. 46: Bartholomäus-Martyrium), die Darstellung des Götzen Dagon in einer maasländischen Handschrift der *Antiquitates Judaicae* des Flavius Josephus (Oxford, Merton College ms. 317, fol. 31 r); vgl. Ulrike Liebl: Die illustrierten Flavius-Josephus-Handschriften des Hochmittelalters, Frankfurt a.M. 1997, S. 227, Abb. 80; sowie das Marsidol von Guariento von Philippus-Vita (Padua, Chiesa degli Eremitani); vgl. Francesca Flores D'Arcais: Guariento, Vendig o. J., Fig. 91. Siehe auch Camille (Anm. 16), S. 103.

²² Liber de ortu Beatae Mariae et infantia Salvatoris, in: Apokryphe Kindheitsevangelien, übersetzt und eingeleitet von Gerhard Schneider, Freiburg (u.a.) 1995 (Fontes Christiani. Zweisprachige Neuausgabe christlicher Quellentexte aus Altertum und Mittelalter; 18), S. 242 (Cap. 22–23); Iohannis de Caulibus *Meditaciones vite Christi*, hg. von M. Stallings-Taney, Turnhout 1997 (Corpus Christianorum continuatio Mediaevalis; 153), S. 51 (Cap. 12,83–85).

²³ Vgl. Gertrud Schiller: *Ikonographie der christlichen Kunst*, 3. Auflage, Gütersloh 1983, Bd. 1, S. 127–128.

²⁴ Liber de ortu Beatae Mariae et infantia Salvatoris (Anm. 22), S. 240 (Cap. 21). In den »Meditaciones vite Christi« kommt das Palmenwunder nicht vor. Vgl. Iohannis de Caulibus *Meditaciones vite Christi* (Anm. 22), Cap. 12.

²⁵ Lektionar Heinrichs II. (München, Staatsbibliothek, Clm 15713, fol. 1 v); Perikopenbuch des Prager Piaristenkollegs und Lektionar aus der Salzburger Abtei St. Peter (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. Glazier 44, fol. 2 r); vgl. Erwin Panofsky: *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character* (1953), New York 1971, Bd. 1, S. 141 Anm. 5; Camille (Anm. 16), S. 86; Popp (Anm. 2), S. 158, Anm. 568.

²⁶ Nach dem Zeugnis des Magister Gregorius wurde die im Mittelalter beim Lateranspalast aufgestellte Bronzefigur des Dornausziehers als Priapus identifiziert, siehe Codice topografico della città di Roma (Anm. 11), S. 150 (Narracio de mirabilibus urbis Romae, Cap. 7). Ein »simulacrum Priapi« wird auch im Alten Testament zweimal erwähnt (3 Rg 15,13; 2 Par 15,16). Ein Zusammenhang mit dem »Tempelgang Marias« scheint jedoch zweifelhaft.

²⁷ Panofsky (Anm. 25), Bd. 1, S. 141 Anm. 5: »A near-identification of jewish and pagan infidelity (so that both could be symbolized by classical ›idols‹) is not unusual.«

²⁸ Panofsky (Anm. 25), Bd. 1, S. 141: »In Giotto's ›Dance of Salome‹ on Santa Croce the roof of Herod's palace is topped with statues of pagan divinities interconnected by classical garlands. Similarly the evil, anti-Christian implications of the locale in Duccio's ›Christ among the Doctors‹ are indicated by four armed and winged idols.«

²⁹ Henk W. van Os: *Idolatry on the gate: antique sources for an Assisi fresco*, in: *Simiolos* 15, 1985, S. 171–175; vgl. auch die bei Popp (Anm. 2), S. 158, Anm. 567 genannten Beispiele.

³⁰ van Os (Anm. 29), S. 171.

³¹ Popp (Anm. 2), S. 160. Zum »subject of anti-Jewish imagery« vgl. auch Camille (Anm. 16), S. 165–194.

³² Popp (Anm. 2), S. 159f. erinnert in diesem Zusammenhang daran, daß Duccio 1302 für verbotene magische Praktiken gerichtlich zur Verantwortung gezogen wurde.

³³ Zur formalen und inhaltlichen Konzeption der Perikope vgl. Günther Schmah: Lk 2,41–52 und die Kindheitszählung des Thomas 19,1–5. Ein Vergleich, in: *Bibel und Leben* 15, 1974,

S. 249–258; Gerhard Ruf: Giotto in Assisi. Die heilsgeschichtliche Deutung der Fresken im Langhaus der Oberkirche von San Francesco in Assisi aus der Theologie des heiligen Bonaventura, Assisi 1974, S. 92–94.

³⁴ Hieronymus: *Homilia XVIII*, PL 26, Sp. 277–279; Ambrosius: *Expositio Evangelii secundam Lucam*, PL 15, Sp. 1657–1658; Beda Venerabilis: In *Lucae Evangelium*, PL 92, Sp. 348–350; ders.: *Homilia XII*, PL 94, Sp. 63–68; Walafrid Strabo: *Glossa ordinaria* PL 114, Sp. 251–252; Smaragdus: In *Evangelia et epistolas quae circuitum anni in templis leguntur cum primis docta et pia explicatio*, PL 102, Sp. 77–80; Radulphus Ardens: *Homilia XIX*, PL 155, Sp. 1737–1740; Isaac de Stella: *Sermo VII*, PL 194, Sp. 1713–1716; Bruno von Segni: *Commentaria in Lucam*, PL 165, Sp. 362–365; Vinzenz von Beauvais, s. Vincentius Bellovacensis: *Speculum quadruplex sive speculum maius*, Douai 1624 (Neudruck Graz 1965), Bd. 4: *Speculum historiale*, S. 209 (Lib. 6, Cap. 104); Bonaventura: *Opera omnia*, hg. von David Fleming, Quaracchi 1901, Bd. 9, S. 171–174.

³⁵ Eine zusammenfassende Darstellung der Ikonographie des »Zwölfjährigen Jesus im Tempel« wurde bisher nicht geschrieben. Man findet zumeist nur kurze Materialzusammenstellungen, vgl. Josef Wilpert: *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV.–XIII. Jahrhundert*, Freiburg i. Br. 1926, Bd. 2, S. 774–777; Karl Künstle: *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg i. Br. 1928, S. 373–375; Louis Réau: *Iconographie de l'art chrétien*, Bd. 2,2: *Iconographie de la Bible – Nouveau Testament*, Paris 1957, S. 289–294; Otto Demus: *The Mosaics of Norman Sicily*, London 1949, S. 113 und S. 275; Victor H. Elbern: *Das Essener Evangelienfragment aus dem Umkreis des Utrechtsalters. Ein Beitrag zur Ikonographie des »Zwölfjährigen Jesus im Tempel«*, in: *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, hg. von Victor H. Elbern, Düsseldorf 1962, Bd. 2, S. 992–1006, bes. S. 999–1003; Don Denny: *Simone Martini's »The Holy Family«*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 30, 1967, S. 138–149 (mit Berücksichtigung exegetischer Literatur); Schiller (Anm. 23), Bd. 1, S. 134–135; V. Osteneck: s.v. *Zwölfjähriger Jesus im Tempel*, in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. von Engelbert Kirschbaum, Freiburg 1974, Bd. 4, S. 583–590, Sp. 589.

³⁶ Zur Tradition des antiken Schola-Darstellungsschemas vgl. Millard Meiss: *Masaccio and the Early Renaissance*, in: *Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton 1963, Bd. 2, S. 123–145, wieder abgedruckt in: ders.: *The Painters Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York 1976, S. 63–81; S. 66–68.

³⁷ Eine sich auf Lc 2,47 beziehende Inschrift zur Darstellung des »Zwölfjährigen Jesus im Tempel« in S. Giovanni in Porta Latina in Rom bringt dies auch verbal explizit zum Ausdruck: »VBI DOCTORES AMIRANTur pRVIDENTIA XPI«, zitiert nach: Wilpert (Anm. 35), Bd. 2, S. 775.

³⁸ Schiller (Anm. 23), Bd. 1, S. 134–135.

³⁹ In dem ottonischen Codex Egberti (Trier, Stadtbibliothek Ms. 24, fol. 18 v) treten Maria und Josef mit Gesten des Sprechens und der Trauer hinzu, vgl. Codex Egberti. Teilfaksimile-Ausgabe des MS. 24 der Stadtbibliothek Trier, hg. von Gunther Franz und Franz J. Ronig, Wiesbaden 1983, Textband S. 71–72.

⁴⁰ Hans Belting: *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlin 1977, S. 139–140, S. 146.

⁴¹ Ruf 1974 (Anm. 33), S. 92–94; Poeschke (Anm. 15), S. 81–82, Abb. 124–125.

⁴² Belting (Anm. 40), S. 149. Dasselbe byzantinische Schema zeigt auch die Darstellung des »Zwölfjährigen Jesus im Tempel«, die zu dem Marienlebenszyklus einer Florentiner Marien-Tafel in Moskau gehört (Puschkin Museum, Nr. 2700, 2. H. 13. Jh.). Siehe Boskovits (Anm. 3), S. 748, ADD. PLS III¹⁴.

⁴³ Vgl. Meiss (Anm. 36), S. 68.

⁴⁴ Friedrich Rintelen: *Giotto und die Giotto-Apokryphen*, München/Leipzig 1912, S. 24–25;

Theodor Hetzer: Giotto. Grundlegung der neuzeitlichen Kunst, Stuttgart 1981 (Schriften Theodor Hetzers, hg. von Gertrude Berthold; 1), S. 168–169; John White: The Birth and Rebirth of Pictorial Space (1957), London 1972, S. 63–64; Walter Euler: Die Architekturdarstellung in der Arena-Kapelle. Ihre Bedeutung für das Bild Giottos, Bern 1967, S. 56–58; Bruce Cole: Giotto. The Scrovegni Chapel, Padua, New York 1993, S. 81.

⁴⁵ Ähnlich wie bei Duccio wird auch Giottos Szenarium der Darstellung des »Zwölfjährigen Jesus im Tempel« in der Literatur gelegentlich irrtümlich Tempelvorhof bezeichnet; vgl. z. B. Schiller (Anm. 23), Bd. 1, S. 135: »Giotto und seine Nachfolger verlegen den Vorgang in die Tempelvorhalle.«

⁴⁶ Beda Venerabilis, In Lucae Evangelium, PL 92, Sp. 349.

⁴⁷ Die Vorstellung einer verzögerten Kontaktaufnahme zwischen Jesusknaben und Maria ist auch durch den Augustinereremiten Fra Simone Fidati da Cascia belegt. Nach der Schilderung dieses Predigers hält sich jedoch die Gottesmutter zurück, um die göttliche Botschaft ihres Sohns nicht zu stören: »Dappoi che la madre ebbe ritrovato il suo figliolo Giesù tra li dottori e maestri de la legge nel tempio, non subitamente andò a lui non volendo impedire le parole di Dio.« Gli Evangelii del B. Simone da Cascia in volgare dal suo discepolo Fra Giovanni da Salerno, hg. von N. Mattioli, Rom 1902 (Antologia Agostiniana; 4), S. 48 ff. (lib. I, 13), zitiert nach August Rave: Christiformitas. Studien zur franziskanischen Ikonographie des Florentiner Trecento am Beispiel des ehemaligen Sakristeischranke von Taddeo Gaddi in Santa Croce, Worms 1984, S. 77.

⁴⁸ Vgl. Rintelen (Anm. 44), S. 24–25; Hetzer (Anm. 44), S. 168–169.

⁴⁹ Poeschke (Anm. 15), S. 101, schreibt die Szenen der Jugendgeschichte Christi im nördlichen Querarm der Unterkirche der Giottowerksatt zu. Sie ließen aber »– trotz ihrer Ausführung durch Mitarbeiter – im Bildentwurf immer auch einen Anteil Giottos erkennen«; Datierung: »um 1315/20«.

⁵⁰ Die Kassettendecke wurde nach dem bifokalen System perspektivisch konstruiert, vgl. Robert Klein: Pomponius Gauricus on Perspective, in: The Art Bulletin 43, 1961, S. 211–230, S. 221; Martin Kemp: The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat, New Haven/London 1990, S. 9–10.

⁵¹ Vgl. Poeschke (Anm. 15), S. 103, Abb. 234.

⁵² Im sogenannten Evangeliar St. Augustins im Corpus Christi College zu Cambridge, Ms. 286, fol. 129 v, ist die Szene mit einem Randtitulus versehen: »Fili quid fecisti nobis sic« (Kind, warum hast du uns das getan?), vgl. Wilpert (Anm. 35), Bd. 2, S. 777; Francis Wormald: The Miniatures in the Gospel of St. Augustine, Cambridge 1954, Taf. VIII/IX. Maria tritt hier mit erhobener rechter Hand von links heran.

⁵³ Die Stellung seiner Pupillen in den linken Augenwinkeln läßt daran keinen Zweifel.

⁵⁴ Popp (Anm. 2), S. 158 Anm. 565: »Prophetenbüsten in Tondi«. Gemalte Bauskulptur ist in Verbindung mit dem Thema des Zwölfjährigen Jesus im Tempel nur in wenigen Beispielen belegt. Zu ihnen gehört ein Wandbild Taddeo Gaddis an der südlichen Querhauswand links neben dem Eingang zur Barocelli-Kapelle in S. Croce, Florenz. Hier befindet sich ein Medaillon mit der Halbfigur Gottvaters am Giebel des kastenförmigen Tempelgehäuses. Es weist, wie Rave (Anm. 47), S. 76, treffend feststellte, darauf hin, daß der Jesusknabe »sich in dem befindet, was seines Vaters ist« (Lc 2,49). In einem Wandbild in S. Chiara in Assisi stehen zwei Propheten-Figuren auf der Tempelarchitektur, vgl. Elvio Lunghi: La decorazione pittorica della chiesa, in: Marino Bigaroni, Hans-Rudolf Meier, Elvi Lunghi: La basilica di S. Chiara in Assisi, Perugia 1994, S. 137–282, Abb. S. 208–209 (S. 199 mit der Datierung: »tra la cappella dell’Arena (ante 1305) e la ripresa decorativa della basilica inferiore, cioè nella seconda metà del primo decennio del Trecento«).

⁵⁵ Schmahl (Anm. 33), S. 257.

⁵⁶ Evangelium Thomae de infantia Salvatoris, in: Apokryphe Kindheitsevangelien (Anm. 22), S. 169 (Cap. 19,1–5). Gelegentlich weisen in Darstellungen des »Zwölfjährigen Jesus im Tempel« auf dem Boden liegende Bücher bzw. Rotuli auf schriftlich überlieferte Texte hin: Pacino da Buonaguida: »Kreuzigung mit Leben Jesu-Szenen« (Tucson, Arizona, Museum of Art, University of Arizona); vgl. Richard Offner: *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, New York 1956, Bd. 3.6, S. 149–152, pl. XLVIII; Richard Fremantle: *Florentine Gothic painters from Giotto to Masaccio. A Guide to Painting in and near Florence*, London, 1975, fig. 43; sowie Mariotto di Nardo (1394–1424): »Sechs Szenen aus dem Leben Christi« (Privatsammlung); vgl. »A Poet in Paradise«. Lord Lindsay and Christian Art, hg. von Aidan Weston-Lewis, Ausstellungskatalog Edinburgh 2000, S. 48–49, Nr. 7.

⁵⁷ Evangelium Thomae de infantia Salvatoris, in: Apokryphe Kindheitsevangelien (Anm. 22), S. 169 (Cap. 19,4).

⁵⁸ Vgl. Poeschke (Anm. 51), S. 103, Abb. 235.

⁵⁹ Beda Venerabilis: In Lucae Evangelium, PL 92, Sp. 350: »Quasi Dei Filius in templo Dei comoratur, et quasi filius hominis cum parentibus quo iubent regreditur.«

⁶⁰ Euler (Anm. 44), S. 58.

⁶¹ Vgl. dagegen Pseudo-Barna da Siena, der in seiner Darstellung »Jesus unter den Schriftgelehrten« (San Gimignano, Colleggiata, 2. Viertel 14. Jh.) durch die Geste des Himmelzeigens explizit den Moment der Selbstoffenbarung des Gottessohns fixiert, vgl. Wolfram Prinz und Iris Marzik: *Die Storia oder die Kunst des Erzählens in der italienischen Malerei und Plastik des späten Mittelalters und der Frührenaissance 1260–1460*, Mainz 2000, S. 161, Abb. 189 und 194.

⁶² Ein Hinweis auf die mariologische Akzentuierung von Duccios Darstellung findet sich bereits bei Weigelt (Anm. 2), S. 92.

⁶³ Belegt ist das Motiv bereits in einer Miniatur einer byzantinischen Handschrift der Homilien des Gregor von Nazianz (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. gr. 510, fol. 165, um 880), siehe Henri Omont: *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du 6^e au 14^e siècle*, Paris 1929, Taf. 35; man findet es auch in einer Handschrift der »Meditationes vitae Christi« (Paris, Bibl. Nat. ms. ital. 115, fol. 52 r.2), vgl. *Meditations on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. Ital. 115, hg. von Isa Ragusa und Louis Green, Princeton 1977, S. 91, S. 422.

⁶⁴ Die zurückgenommene Präsenz von Maria und Josef findet man auch noch in späteren Darstellungen des Themas; so z. B. bei Dürer (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. Nr. 1878), vgl. Fedja Anzelewsky: *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, 2. neu bearbeitete Ausgabe, Berlin 1991, Bd. 1, S. 132–139, Nr. 23; Bd. 2, Taf. 27, Abb. 33.

⁶⁵ Vgl. hierzu Dagobert Frey: *Giotto und die maniera greca. Bildgesetzlichkeit und psychologische Deutung*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 14, 1952, S. 87.

⁶⁶ *Iohannis de Caulibus Meditationes vite Christi* (Anm. 22), Cap. 14,18–65.

⁶⁷ Deuchlers nachdrücklicher Hinweis (Anm. 4, S. 168) auf Analogien zwischen Duccios Bild und der themengleichen Miniatur einer Handschrift der »Meditationes vitae Christi« (Paris, Bibl. Nat. ms. ital. 115, fol. 52 r.1) berücksichtigt nicht die vorhandenen inhaltlichen Unterschiede, vgl. *Meditations on the Life of Christ* (Anm. 63), S. 91, S. 422.

⁶⁸ *Iohannis de Caulibus Meditationes vite Christi* (Anm. 22), Cap 14,82–85.

⁶⁹ Ebd. Cap 14,68–71.

⁷⁰ Als unbelehrbare, böse, alte Männer wurden die Schriftgelehrten normalerweise nicht dargestellt. Ein »quasi-scientific interest« an einer physiognomischen Charakterisierung, wie es, angeregt von Leonardo, z. B. durch Dürer (»Jesus unter den Schriftgelehrten«, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) bezeugt ist, war noch nicht virulent. Vgl. hierzu Erwin Panofsky: *Das*

Leben und die Kunst Albrecht Dürers (engl. 1943), München 1977, S. 152–155, S. 358; Jan Bialostocki: »Opus quinque dierum«: Dürer's »Christ among the doctors« and its sources, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22, 1959, S. 17–34, S. 26.

⁷¹ Andere apokryphe Begebenheiten aus der Kindheit Jesu liefern ebenfalls keine Aufschlüsse. Sie wurden von Theologen ohnehin häufig übergangen. Vgl. Petrus Comestor: *Historia scholastica – In Evangelia*, PL 198, Sp. 1549 (Cap. 23): »Porro de infantia Salvatoris, et operibus ejus usque ad baptismum, non legitur in Evangelio nisi quod Lucas dicit duodennem remansisse in Jerusalem, et post triduum inventum a parentibus in medio doctorum audientem, et interrogantem eos.«

⁷² Zum Begriff und zum methodischen Ansatz der »Gedächtnisgeschichte« siehe Jan Assmann: *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*, Frankfurt a. M. 2000, bes. S. 26–34.

⁷³ Act 17,16; 17,29; 21,25; Rm 1,23; 2,22; 1 Cor 5,9–11; 6,9–10; 8,1–13; 10,14; 10,19–21; 2 Cor 6,14–16; Gal 5,19; Eph 5,5; 1 Pt 4,3; Apc 21,8; 22,15; vgl. auch Apc 13,14; 14,11; 15,2; 16,2; 19,20; 20,4. Im Neuen Testament wird gelegentlich auch noch an anderer Stelle an die im Alten Testament überlieferten Fälle jüdischer Idolatrie erinnert 1 Cor 10,7; Apc 2,20; 21,8,27.

⁷⁴ Apg 7,39–43, zitiert nach: *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des alten und neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung von Martin Luther*, Berlin 1824.

⁷⁵ Act 7,52–53.

⁷⁶ Joachim Hahn: *Das »Goldene Kalb«*. Die Jahwe-Verehrung bei Stierbildern in der Geschichte Israels, 2. erg. Auflage, Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1987, S. 366–370.

⁷⁷ Vgl. Franz Brunhölzl: s.v. Josephus im Mittelalter, in: *Lexikon des Mittelalters*, Stuttgart/Weimar 1999, Bd. 5, Sp. 634–635.

⁷⁸ Ex 20,2–5; 34,17; Lv 19,4; Dt 4,15–19; 4,23; 5,8–9; 16,22; 27,15; siehe auch zur Tempelausstattung 3 Rg 6,14–36; 2 Chr 3,5–14; vgl. Peter Welten: s.v. Bilder II. Altes Testament, in: TRE 6, 1980, S. 517–521; Johann Maier: s.v. Bilder III. Judentum, in: TRE 6, 1980, S. 521–525; Christoph Dohmen: *Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament*, 2. Auflage, Frankfurt a. M. 1987. Zu den im Mittelalter zwischen Christen und Juden zur Bilderfrage geführten Debatten vgl. Jean-Claude Schmitt: Vom Nutzen Max Webers für den Historiker und die Bilderfrage, in: *Max Webers Sicht des okzidentalen Christentums. Interpretation und Kritik*, hg. von Wolfgang Schluchter, Frankfurt a. M. 1988, S. 184–228, bes. S. 210–213.

⁷⁹ Ios.ant.Iud. 3,5,4; 3,6,2; 3,6,4; 8,7,5; 15,8,1; 16,6,4; 17,6,2–3; 18,3,1–2; 18,8,1–9; 19,6,3; Ios.bell.Iud. 1,33,1–3; 2,1,2; 2,9,2–3; 2,10,1–5.

⁸⁰ Gn 31,19,32,34; Idc 3,6–7; 10,6–16; 8,24–27 und 17,1–18,31.

⁸¹ Assmann (Anm. 72), S. 107 und S. 269 (Zitat).

⁸² 3 Rg 12,26–33.

⁸³ Religionsgeschichtliche Parallelen lassen darauf schließen, daß die Figuren als Thronsitze des unsichtbar gegenwärtigen Gottes fungierten, vgl. Dohmen (Anm. 78), S. 250.

⁸⁴ Auch der Verfasser des Buchs Tobit beklagt, daß in dem vor der Deportierung durch den assyrischen König Salmanassar liegenden Zeitraum im Nordreich Israel »alle« zu den von Jerobeam aufgestellten Stierbildern liefen (Tb 1,5: »denique cum irent omnes ad vitulos aureos quos Hieroboam fecerat rex Israel«). Vgl. auch die Vision des Tobias Senior, der zufolge nach dem Wiederaufbau des Tempels die Idole der Heiden aufgegeben würden. Tb 14,6: »et relinquent gentes idola sua«.

⁸⁵ Der erste und prominenteste Fall königlicher Mißachtung der mosaischen Gebote war Salomo. Nach der Darstellung des Buchs der Könige geriet er, als er älter wurde, unter den Einfluß seiner ausländischen Frauen und ließ sich von diesen dazu verführen, nicht mehr Jahwe allein, sondern auch fremden Göttern zu dienen (3 Rg 11,1–13). Um die religiöse Haltung der späteren Herrscher war es nach der Überlieferung vielfach noch schlechter bestellt. In den Büchern »Könige« und »Chronik« überwiegt scharfe Kritik. Die Könige Israels werden schon allein wegen der Existenz

der Heiligtümer in Bethel und Dan verurteilt. Bei vielen kommt der Vorwurf der Verehrung fremder Götter zusätzlich hinzu (Jerobeam I., 3 Rg 12,28–33; 13,33–34; 14,9; 14,14–15; 14,23; 2 Par 11,15; 13,8; Ios.ant.Iud 8,8,4; 8,11,1; Bascha, 3 Rg 16,13; Ela, 3 Rg 16,13; Omris, 3 Rg 16,26; Ahab, 3 Rg 16,30–32; 18,18–19; 19,18; 21,25–26; Ios.ant.Iud 8,13,1; Ahasja, 3 Rg 22,53; Joahas, 4 Rg 13,6; Jerobeam II., Ios.ant.Iud 9,10,1). Von den Königen von Juda finden nur Hiskija (4 Rg 18,3; 2 Par 30,14; 31,1; Ios.ant.Iud 9,13,1) und Joschija (4 Rg 22,2; 23,4–25; 2 Par 34,2–7; Ios.ant.Iud 10,4,1; 10,4,3–4) uneingeschränkte Anerkennung. Einige werden zwar für ihre Befolgung der Gebote Gottes und die Zerstörung von fremden Götterbildern gelobt, aber es wird tadelnd eingeschränkt, daß unter ihrer Herrschaft die im Volk verehrten »Kulthöhen« nicht beseitigt wurden (Asa, 3 Rg 15,12–14; 2 Par 14,2–4; 15,8; 15,16; Joschafat, 3 Rg 22,43–44; 2 Par 17,3; 19,3; 20,33; Joasch, 4 Rg 12,3; 2 Par 24,18; Ios.ant.Iud 8,7,4; Amazja, 4 Rg,4; 2 Par 25,14–15; Usija, 4 Rg 15,4; Jotam, 4 Rg 15,35; 2 Par 27,2). Bei allen anderen wird schonungslos berichtet, daß sie vom wahren Glauben abwichen und zu Götzendienern wurden (Joram, 4 Rg 8,18; 2 Par 21,6; 21,11; Ios.ant.Iud 9,5,1; Ahas, 4 Rg 16,3–4; 2 Par 28,2–3; 28,23–25; Ios.ant.Iud 9,12,1–3; Manasse, 4 Rg 21,2–11; 2 Par 33,2–7; 33,15–17; Ios.ant.Iud 10,4,1; Amon, 4 Rg 21,20–22; 2 Par 33,22; Ios.ant.Iud 10,4,1; Joahas, 4 Rg 23,32; Jojakin 4 Rg 23,37; 2 Par 36,5; Jojachin 4 Rg 24,9; 2 Par 36,9; Zedija 4 Rg 24,19). Wiederholt wird dabei der Einfluß ausländischer Frauen erwähnt (Ahab/Isebel (3 Rg 16,31; 18,19; 21,25); Joram/Athalja (4 Rg 8,18; 11,18; 21,6–7; 2 Par 23,17); Ahasjas (2 Par 22,3); zu Frauen und Idolatrie vgl. auch Ios.ant.Iud. 1,19,8; 1,22,2; 4,6,9; 8,7,5; 8,13,1; 9,5,1; 11,8,2; 18,9,5).

⁸⁶ Kritik an der Duldung und Initiierung heidnischer Kulte findet sie vor allem bei Jesaja und Jeremias (Is 1,29–30; 2,8,18–20; 10,10–11; 31,7; 40,18–21; 41,6–7,29; 44,6–20; 46,1,–9; 48,5; 65,3–7; 66,3–4; Ier 2,5–13,27–28; 5,7; 10,1–15; 16,20; 32,34–35; 44,23; 50,2; vgl. auch den Brief des Jeremias Bar 6), aber ebenso bei Amos, Hosea, Micha (Os 2,7–15,18–19; 4,17; 8,4; 10,8; 12,12; 13,2; 14,9; Am 2,4; 5,25–26; 7,9; Mi 1,7). Scharfe Attacken liefert auch noch Ezechiel, der bereits zur Zeit des babylonischen Exil lebte (Ez 6,1–14; 8,3–18; 14,3–7; 16,36; 18,5,15; 20,4–18,24,28–39; 21,26; 22,2–4,9; 23,14,30,36–39; 30,13; 36,18,25,31; 37,23; 44,6–7,10–13). Zu Elia als Initiator einer »intoleranten Monolatrie« vgl. Dohmen (Anm. 78), S. 253–258.

⁸⁷ Die mit der Babylonischen Bedrohung und Gefangenschaft einsetzende Wende ist bereits in den Büchern greifbar, deren Schilderungen diese Zeit betrifft. Die Resistenz der Juden gegen das heidnische Umfeld scheint nach der Katastrophe der Zerstörung des Tempels gefestigter als zuvor. Im Buch Judit erfährt man, daß fremde Gottheiten nicht mehr angebetet wurden (Idt 8,18: »quoniam non sumus secuti peccata patrum nostrorum qui derelinquerunt Deum suum et adoraverunt deos alienos«). Das Buch Daniel bezeugt mehrere Exempla gesetzestreuer Ablehnung fremder Götzenverehrung (Dn 3,1–33; 6,1–29; 14,1–21; 14,22–42). In den Büchern Esra und Nehemia, in denen vorrangig die Wiedererrichtung des Tempels und die Neuordnung des kultisch-religiösen Bereichs geschildert wird, ist Götzenkult kein Thema, und bei den späten Propheten kommen wortreiche Angriffe gegen fremde Götterbilder nicht mehr vor. Nur von Sacharia wird an einer Stelle eher beiläufig die endgültige Beseitigung der Götzenbilder aus dem Land angekündigt (Za 13,2).

⁸⁸ Die in den Psalmen (Ps 15,4; 96,7; 113,12–16; 134,15–18) und im Buch der Weisheit (Sap 13; 14; 15) enthaltenen Invektiven gegen den Irrglauben heidnischer Völker wurden David bzw. Salomo zugeschrieben.

⁸⁹ Vgl. Mosche Barasch: *Icon. Studies in the History of an Idea*, New York 1992, S. 13–22; Assmann (Anm 72), S. 21 und S. 70.

⁹⁰ 4 Rg 16,10–18. Diesem Bericht zufolge handelte es sich um die Nachbildung eines in Damaskus befindlichen Altars.

⁹¹ 4 Rg 21,2–7; 23,6; 2 Par 33,2–7.

⁹² Ez 8,3–16.

⁹³ Die Entstehung eines von Jerusalem unabhängigen Jahwekults, der nach der Schilderung des Josephus mit der von Alexander dem Großen gebilligten Errichtung eines Tempels auf dem Berge Garizim einsetzte, und die damit verbundene erneute religiöse Spaltung erwähnt nur Josephus (Ios.ant.Iud. 11,8,2–7; 12,5,5; 13,9,1).

⁹⁴ 2 Mcc 2,21–22.

⁹⁵ 1 Mcc 1,57. Nachdem die Juden unter der Führung des Judas Karnajim erobert hatten, zerstörten sie das dortige Heiligtum (1 Mcc 5,44). In Aschdod ließ Judas die Altäre der Philister und ihre Götterbilder verbrennen (1 Mcc 5,68). Bei einer späteren von Jonathan geführten militärischen Aktion wurde in derselben Stadt der Dagon-Tempel niedergebrannt (1 Mcc 10,83–84). Simeon ließ nach der Eroberung von Geser die Häuser, in denen Götterbilder waren, entsühnen (1 Mcc 13,47). Als Johannes Hyrkannus I. Moab und Samaria eroberte, ließ er den Tempel auf dem Garizim zerstören (Ios.ant.Iud. 13,9,1).

⁹⁶ Ios.ant.Iud. 15,9,6; Ios.bell.Iud. 1,21,7.

⁹⁷ Ios.ant.Iud 15,8,5; Ios.bell.Iud. 1,21,2; vgl. Thomas Pekáry: *Das Römische Kaiserbild in Staat, Kult und Gesellschaft*, Berlin 1985 (Das römische Herrscherbild, hg. von Max Wegner; III. Abt., Bd. 4), S. 149–151.

⁹⁸ Ios.ant.Iud. 17,6,2–3; Ios.bell.Iud. 1,33,2–4; 2,1,2.

⁹⁹ Ios.ant.Iud. 18,3,1; Ios.bell.Iud. 2,9,2–3; vgl. Paul L. Maier: *The Episode of the Golden Roman Shields at Jerusalem*, in: *Harvard Theological Review* 62, 1969, S. 109–121; Pekáry (Anm. 97), S. 149; Alexander Demandt: *Hände in Unschuld. Pontius Pilatus in der Geschichte*, Köln 1999, S. 83–87.

¹⁰⁰ Ios.ant.Iud. 18,8,1–9; Ios.bell.Iud. 2,10,1–5; Eusebius: *Ecclesiastica Historia* 2,6,1–2, in: *Die Kirchengeschichte*, zweite Auflage hg. von Friedhelm Winkelmann, Berlin 1999 (Eusebius Werke, hg. von Eduard Schwartz und Theodor Mommsen; 2,1), S. 119–121; *Die Chronik des Hieronymus (Hieronymi Chronicon)*, hg. von Rudolf Helm, Berlin 1956 (Eusebius Werke, hg. von Eduard Schwartz und Theodor Mommsen; 7), S. 177–178; Orosius: *Hist. Adv. pag.* 7,5,7; Sicardus Cremonensium: *Chronicon*, PL 213, Sp. 450; vgl. Pekáry (Anm. 97), S. 149; *Schriftquellen zum römischen Bildnis. Textstellen von den Anfängen bis zum 3. Jh. n. Chr.*, hg. von Götz Lahunen, Bremen 1978, S. 384 ff. und S. 394.

¹⁰¹ Hieronymus: *In Matheum*, 24, 15, CCSL 77, S. 225–226; ders.: *In Esaiam* 1,2,9, CCSL 73, S. 33; *Itinerarium Burdigalense* 591,4, CCSL 175, S. 16, spricht allerdings von zwei Hadrianstatuen an diesem Ort: »Sunt ibi et statuæ duæ Hadriani.«; Marianus Scotus: *Chronicon*, MGH SS 5, unveränd. Nachdr. d. Ausg. Hannover 1844, hg. von Georg Heinrich Pertz, Stuttgart u. a. 1963, S. 512 (ohne Angabe des Bildtypus); vgl. Pekáry (Anm. 97), S. 149–151.

¹⁰² Zu Petrus Comestor vgl. R. Quinto in: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 6, Stuttgart/Weimar 1999, Sp. 1967–1968. Zahlreiche aus dem Alten Testament und aus den Geschichtswerken des Flavius Josephus stammende Informationen über jüdische Idolatrie findet man auch im »Speculum historiale« des Vinzenz von Beauvais (Anm. 34).

¹⁰³ Eusebius: *Historia Ecclesiastica* 2,6,4 (Anm. 100), S. 121.

¹⁰⁴ Hieronymus: *Chronicon* (Anm. 100), S. 175.

¹⁰⁵ Sicardus Cremonensium: *Chronicon*, PL 213, Sp. 449.

¹⁰⁶ Mariano Scotus: *Chronicon*, III,34 (Anm. 101), S. 502; *Ekkegardi chronicon universale ad anno 1106*, MGH SS 6, S. 97, unveränd. Nachdr. d. Ausg. Hannover 1844, hg. von D.G. Waitz und P. Kilian.

¹⁰⁷ Petrus Comestor: *Historia scholastica – In Evangelia* Cap. 28, PL 198, Sp. 1551.

¹⁰⁸ Petrus Comestor: Historia scholastica – In Evangelia Cap. 138 Additio 1, PL 198, Sp. 1610: »Legitur de Pilato, quod Jerusalem veniens statuum Caesaris, ignorantibus Judaeis, in templo posuit. Tandem videns constantiam Judeorum communiter de hoc dolentium eam amovit.«

¹⁰⁹ Hieronymus: In Matheum, CCSL 77, S. 225–226; Walafrid Strabo: Glossa ordinaria, Evangelium secundum Matthaem, PL 114, Sp. 161; Petrus Comestor: Historia scholastica – In Evangelia Cap. 138, PL, Sp. 1610.

¹¹⁰ Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine, aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, 8. Auflage, Heidelberg 1975, S. 271; Iacopo da Varazze: Legenda aurea. Edizione critica, hg. v. Giovanni Paolo Maggioni, Florenz 1998, Bd. 1, S. 352: »Nota tamen quod in hysterioris scholasticis legitur quod Pylatus a Iudeis accusatus est apud Tyberium de uiolenta innocentium interfec-tione et quia Iudeis reclamantibus ymagines gentilium in templo ponebat et quia pecuniam repositam in corbonam in suos redigeret usus inde faciens aqueductum in domum suam; et pro hiis omnibus deportatus est in exilium Lugdunum unde oriundus fuerat ut ibi in obrobrium gentis sue moreretur.« Die Ersetzung von »imagines Caesaris« durch »imagines gentilium« war wohl bereits in Handschriften der »Historia scholastica« erfolgt. Man findet sie bezeichnenderweise auch bei Vinzenz von Beauvais (Anm. 34), S. 267 (Lib. 7, Cap. 134).

¹¹¹ Vgl. hierzu Ulrich Pfisterer: Künstlerische *potestas audendi* und *licentia* im Quattrocento – Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 31, 1996, S. 107–148, S. 114 (zu Guglielmus Durandus von Mende, mit ausführlichen Literaturangaben).

¹¹² Petrus Comestor: Historia scholastica – Historia libri II Machabaeorum, Cap. 25, PL 198, Sp. 1536: »Posuit, et aquilam auream super speciosam portam templi immensi ponderis in honorem Romanorum, Judaeis id aegreferentibus.« Für Hinweise auf die ursprünglichen religiösen bzw. politischen Bedeutungen des Adlers siehe Flavius Iosephus: De bello Judaico/Der jüdische Krieg. Griechisch und Deutsch, hg. von Otto Michel und Otto Bauernfeind, Darmstadt 1982, Bd. 1, S. 425 Anm. 283.

¹¹³ Vgl. Popp (Anm. 2), bes. S. 171–187.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Foto Scala. – Abb. 2: Luciano Bellosi: Duccio. La Maestà, Mailand 1998, Abb. S. 278. – Abb. 3: Ebd., Abb. S. 273, Detail. – Abb. 4: Ebd., Abb. S. 273, Detail. – Abb. 5: Joachim Poeschke: Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalerei, München 1985, Abb. 125. – Abb. 6: Foto Scala. – Abb. 7, 8: Poeschke, Abb. 234, 235. – Abb. 9: Hans Belting: Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei, Berlin 1977, Textabbildung K. – Abb. 10: Poeschke, Abb. 83.

ANTIKENSTUDIUM IN DER RENAISSANCE

UN TEMPIO ANTICO SCONOSCIUTO A TIVOLI (TIBUR)
SECONDO IL DISEGNO DI UN MAESTRO ITALIANO
DEL QUATTROCENTO*

MARIA MIKHAILOVA

Di una grande quantità di monumenti romani antichi distrutti dal tempo siamo a conoscenza solamente grazie agli architetti ed ai pittori dei secoli XV–XVII che nei loro schizzi hanno fissato molti edifici vetusti prima della loro scomparsa.¹ Lo studio degli Album dei disegni architettonici italiani del Rinascimento, che si trovano all'Ermitage di San Pietroburgo,² da noi intrapreso ha permesso di rinvenire due immagini di una costruzione molto curiosa e ancora ignota agli studiosi (fig. 1, 2). Tutti e due i disegni (il primo nell'album A si trova sul foglio 33, il secondo in quello B sul foglio 60 v., in alto) rappresentano un tempio mostrato da uno stesso punto di vista, ma con diversa attenzione ai particolari. Il primo di essi, molto dettagliato e disegnato con gran cura, è più interessante, mentre il secondo è una raffigurazione generale del monumento.

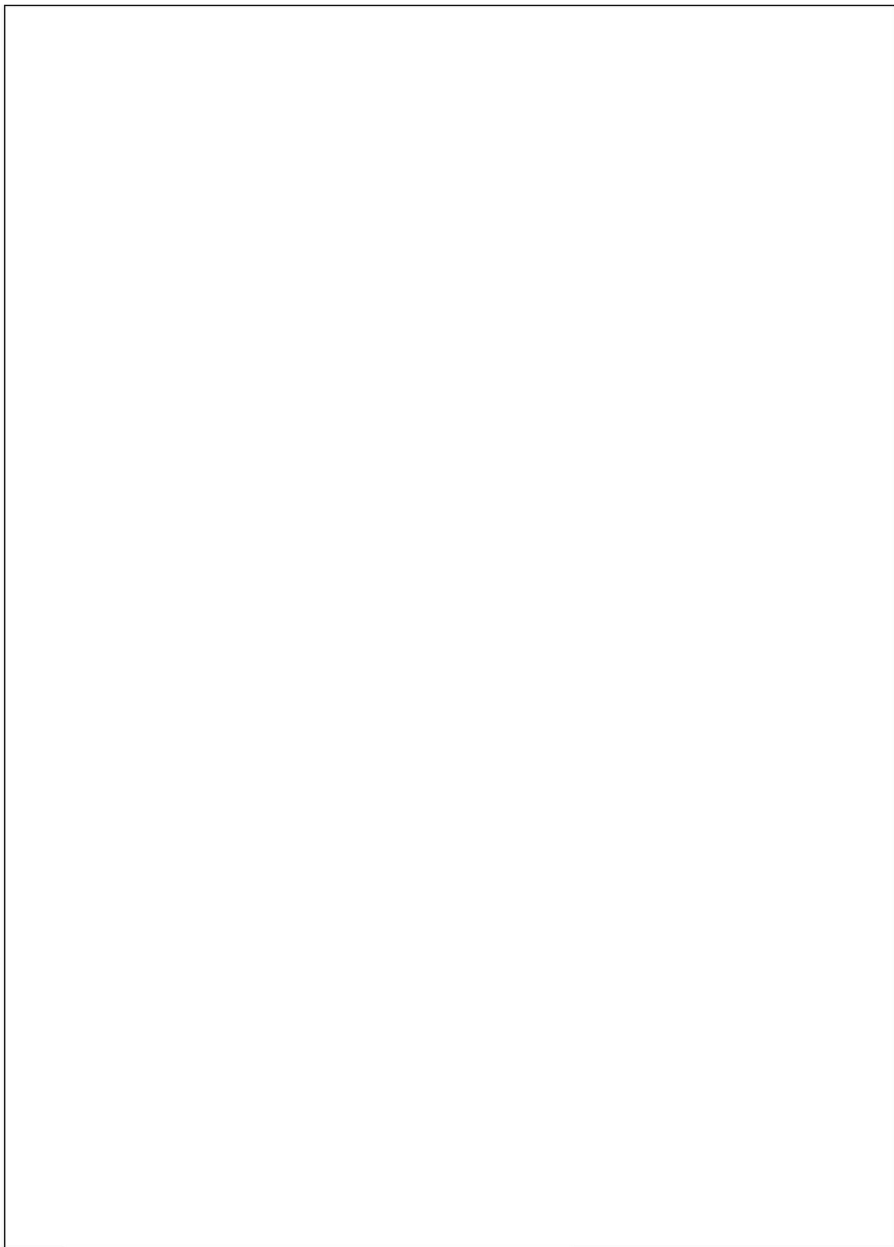
Dall'esame dell'album A risulta evidente che l'originale del primo disegno (poi andato perduto) è stato eseguito da un maestro italiano operante nel Quattrocento³ ed è stato successivamente copiato nella prima metà del XVI secolo. Durante la prima metà del Seicento questa copia fu ritagliata lungo il contorno dell'immagine ed incollata sul foglio 33 ed il testo che accompagnava il disegno venne trascritto sullo stesso foglio sopra la veduta del tempio.

L'iscrizione dice: »q(ue)st(o) sta a Tibure de tenertino et pietra cotta et assai Ruinato, con fatica se comprende como faceua et distante a Tibure duoi miglia ne un poggetto, et è piccoletto quanto sarebbe una bona camora, di grandezze ...« Purtroppo la cifra fu omessa dal copista. Nell'album B l'iscrizione al disegno è più laconica: »A Tibur molto piccolo«.

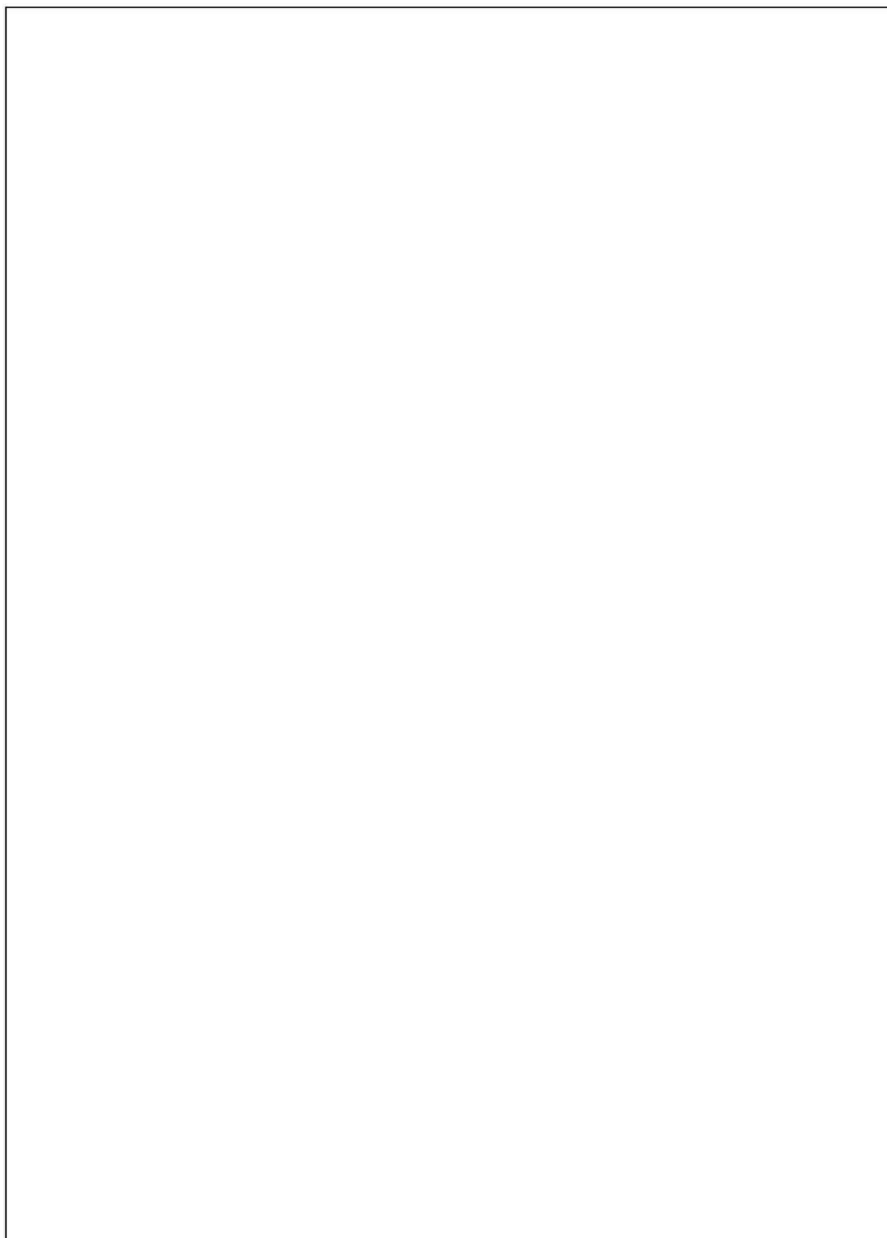
Dunque un piccolo tempio si trovava su di un poggetto distante due miglia da Tibur, (l'odierna Tivoli).

Già all'epoca del disegno da parte del maestro esso si trovava in cattivo stato. Quindi tale disegno non è una riproduzione autentica del monumento antico, ma la sua ricostruzione fatta dall'architetto rinascimentale.

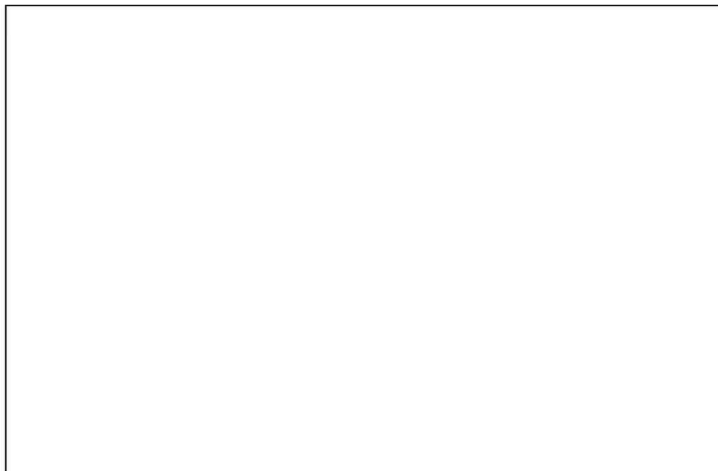
Volendo rappresentare questa costruzione in modo più completo, con due facciate, il maestro ha preferito mostrarla dal punto di vista angolare. Però l'insufficiente abilità di rendere un volume architettonico in prospettiva, caratteristica dei maestri quattrocenteschi, ha determinato alcune inesattezze. In-



*1 Trivoli. Un tempio antico sconosciuto, disegnato nell'album A sul foglio 33.
(San Pietroburgo, Ermitage).*



2 *Tivoli. Un tempio antico sconosciuto, disegnato nell'album B sul foglio 60v., in alto.*
(San Pietroburgo, Ermitage).



3 *La pianta del tempio antico a Tivoli (prima variante). Ricostruzione dell'autrice.*

vece della visione dell'edificio in prospettiva è venuta fuori l'immagine della sua facciata laterale, rappresentata frontalmente,⁺ alla cui sinistra è stata aggiunta quella principale disegnata in modo maldestro. La parte alta del portico in alcuni punti viene a porsi sullo stesso piano della facciata laterale, a cui in realtà essa è perpendicolare. Senza dubbio un disegnatore ha deturpato la forma dei piloni del portico: è poco probabile che essi fossero di pianta rettangolare. La profondità del portico sembra inoltre troppo scarsa: essa non corrisponde ai grandi pilastri della facciata laterale, cioè contravviene alle proporzioni adottate nell'architettura romana. È evidente che la causa di questo errore sia dovuta alla difficoltà di mostrare in prospettiva un'angolazione del tempio.

L'inesattezza del disegno complica un poco i nostri tentativi di ricostruire la pianta di questo tempio a noi sconosciuto di Tivoli e di accertare a quale tipo di canone compositivo esso appartenesse. In particolare, a causa della preferenza della rappresentazione frontale della facciata laterale, non è del tutto chiaro quali elementi architettonici fossero collocati davanti al muro della cella, se pilastri d'ordine grande o piloni. Questo ci costringe ad ipotizzare due varianti della ricostruzione del tempio (fig. 3 e fig. 4). Nel primo caso l'edificio appare come uno pseudoperiptero, mentre nel secondo è un tempio del tipo italico, cioè avente i portici lungo tre lati ed il muro dietro la cella prolungato e chiudente le colonnate laterali.

Un esame dettagliato dell'edificio ci permette di supporre quali fossero stati i materiali da costruzione usati: travertino e pietra cotta. I grossi blocchi del



4 *La pianta del tempio antico a Tivoli (seconda variante). Ricostruzione dell'autrice.*

podio e della parte inferiore della cella, sistemati secondo la tecnica *opus quadratum*, certamente furono blocchi squadri di travertino. È possibile che i muri lisci nei loro due terzi superiori fossero anch'essi stati costruiti in travertino o impiegando la pietra cotta indicata nell'annotazione al disegno. Non è chiaro cosa volesse indicare il maestro con il termine *»pietra cotta«*, molto probabilmente egli intendeva un tipo di laterizio. La cella del tempio era contornata da pilastri fra i quali, nella parte media del muro, furono posti dei pannelli profilati. A quanto pare tutte le superfici piatte del tempio – pilastri, piloni e pannelli – erano state ricoperte di stucco bianco ad eccezione della parte superiore del muro che, come si rileva dal colore scuro, era forse stata decorata con stucco colorato (si sa che esso era in uso dal II secolo d. C.). Su questo sfondo le decorazioni scultoree dei pilastri si stagliavano con precisione. Evidentemente esse furono scolpite in pietra, per essere in grado di sopportare un certo peso ed avevano quindi un significato non solo decorativo ma anche funzionale alla costruzione.

Passando all'esame diretto dell'opera, notiamo che la composizione architettonica delle sue facciate veniva ad essere creata dalla disposizione metrica dei singoli compartimenti del muro della cella, costituiti dai pilastri e dalle parti poste tra di essi. Le parti in rilievo del muro (pilastri e profili dei pannelli) si alternavano con quelle incavate, creando una superficie plastica animata dal gioco dei chiari e degli scuri. La varietà della fattura dei muri della cella (i giunti della muratura in basso, in contrasto con la superficie liscia delle loro parti

medie e con il diverso colore di quelle superiori) ed i compimenti scultorei dei pilastri davano alle facciate un carattere pittoresco. Sulla facciata principale questi compartimenti, ombreggiati dal portico d'ingresso, si vedevano attraverso gli spazi intercorrenti dei piloni. Le facciate laterali, se anche davanti ad esse erano stati disposti dei piloni, si vedevano in modo analogo. Se però là non fossero stati posti dei piloni, bensì pilastri d'ordine grande, essi venivano ad isolare i compartimenti in un quadro d'ordine regolare. La costruzione di piloni e pilastri posti gli uni di fronte agli altri (o forse di pilastri maggiori e minori sulle facciate laterali) conferiva alla costruzione una snellezza singolare.

Tipicamente romano per la sua struttura, questo tempio si distingue molto dalla massa dei templi analoghi che furono eretti sia nella metropoli che nelle province. Esso presenta due elementi insoliti: i piloni usati nel portico d'ingresso al posto delle colonne e i compimenti originalissimi dei pilastri. Ogni pilastro termina con due teste umane che sorgono dal suo corpo levigato senza scanalature. Ciascuna delle teste, poste a coppia, sorregge un volume cubico circondato nella parte inferiore dall'astragalo; superiormente esse sono decorate dalla fila dei baccetti e coronate dall'abaco.

Le analogie dirette con capitelli di tale sorta non esistono nell'architettura romana. I capitelli figurati nei quali le volute ed i fiori sono stati sostituiti da figure umane o di animali a dire il vero non si discostavano dal tipo tradizionale di quelli italo-romani. La particolarità dei nostri capitelli consiste altresì nella sintesi di alcuni tratti caratteristici inerenti a erme e cariatide, essi sono cioè più somiglianti alle forme greche che a quelle romane.

La straordinarietà, per un tempio nel suo insieme specificatamente romano, di tali »capitelli« dei pilastri e anche della presenza nel portico principale di piloni al posto del colonnato, suscita naturalmente il dubbio se essi siano effettivamente esistiti in tale forma.

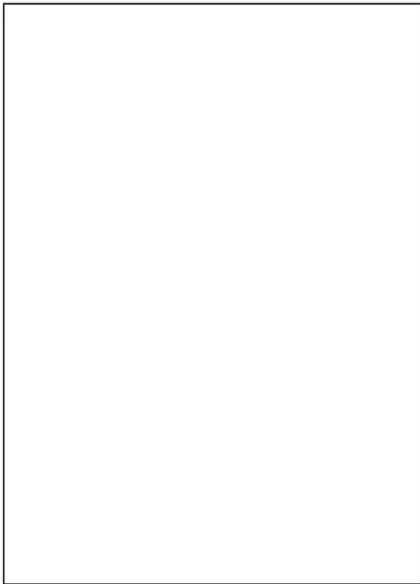
Si tratta forse di uno sbaglio o dell'interpretazione soggettiva del maestro quattrocentesco, che ha restituito nel suo disegno l'edificio antico secondo la sua visione? Da un lato egli stesso ha annotato che »... con fatica si comprende come faceua ...«, dall'altro questi dettagli si amalgamano così bene all'insieme compositivo che è come se fossero effettivamente esistiti nella realtà. È ovvio che a risolvere questo problema potrebbero essere soltanto degli scavi archeologici sul luogo in cui si ergeva questo monumento scomparso.

Ciò nondimeno l'architettura del tempio, le sue dimensioni e la sintesi nella sua sostanza di elementi eterogenei hanno suscitato a chi scrive alcune consi-

derazioni a proposito del sito di questo edificio, della genesi delle sue forme, del suo probabile autore e di una sua ipotetica data di costruzione.

In base all'iscrizione del disegno nell'album A, questo edificio si trovava a due miglia da Tivoli, in altre parole alla stessa distanza dalla città della villa di Adriano. Le annotazioni in tutti e due gli album sottolineano che si trattava di un tempio »piccoletto«, »molto piccolo«, mentre è stato osservato che la villa adrianea era proprio un salto di scala, un diapason insolitamente grande nelle dimensioni delle sue costruzioni. Il raffronto di costruzioni colossali e solide con altre piccole e esili⁵ ed i padiglioni del giardino era di forte impatto visivo, e rafforzava un senso di slancio spaziale dell'insieme della villa. Questo farebbe presupporre che il nostro tempietto fosse nel novero degli edifici della villa di Adriano, essendo forse una di quelle costruzioni dai volumi minuti. Il cambiamento improvviso di scala degli edifici che formavano le parti separate di questa villa dava ovviamente un'impressione di distensione e restringimento dello spazio. Il visitatore veniva a trovarsi in un'altra dimensione, passando dall'estensione grandiosa del Pecile, di fronte al quale egli appariva piccolissimo, al minuscolo tempietto e ad edifici analoghi.

Le particolarità già notate nell'architettura del tempietto si spiegano se ricordiamo il significato conferito dall'imperatore alla sua villa. Adriano la concepì come un vasto museion,⁶ desiderando concentrare là diverse costruzioni famose e le forme architettoniche più originali che egli aveva veduto durante i molteplici viaggi per le province del suo Impero, così multiforme riguardo a cultura, religione e tradizioni artistiche. L'imperatore voleva creare a Tivoli »... la sintesi spirituale del mondo da lui governato«. ⁷ Questa idea sapiente e nobile è direttamente collegata alla concezione del Pantheon, la cui paternità si può attribuire senza alcun dubbio ad Adriano.⁸ Come ha osservato W. Macdonald, l'architettura era stata una passione dell'Adriano collezionista, che spesso richiedeva la costruzione di edifici a lui ancora ignoti.⁹ Inoltre per l'imperatore la sua villa era una specie di oggetto di sperimentazione, luogo ideale per potersi esercitare nell'arte dell'architettura da lui prediletta.¹⁰ A questo punto vale la pena osservare che Adriano stesso fu architetto, non un vero professionista nella pratica, ma un dilettante che dirigeva l'edilizia statale, progettava qualche costruzione e lanciava le idee per molti edifici e composizioni architettoniche e di paesaggio per la sua villa a Tivoli.¹¹ Per la realizzazione dei suoi progetti egli aveva a sua disposizione risorse materiali enormi ed esecutori altamente qualificati: architetti, ingegneri, geometri, edificatori, pittori e decoratori organizzati secondo un regime militare in una legione speciale.¹²



5 *Roquepertuse. Il portico del santuario dei salii.*

Nonostante tali mezzi favorevoli il diletante augustò, privo di vero talento artistico, fu capace solo di una compilazione architettonica. Il metodo di Adriano consisteva nel collegare una base costruttiva romana con procedimenti compositivi, forme architettoniche o motivi decorativi stranieri, che avessero colpito il suo gusto e la sua immaginazione durante i suoi frequenti viaggi in altri paesi. Tali sono le sue costruzioni a Roma: il tempio di Venere e Roma e l'Adrianeum. Nel primo una cella tipica romana con solaio a volta, abside e podio alto è stata doppiata a specchio e unita con una colonnata propria dei templi greci peripterali. Nel secondo

caso all'interno del tempio romano sono stati introdotti rilievi posti sui piedistalli delle colonne, secondo una consuetudine tipica delle province orientali. Benchè questo metodo talvolta desse la possibilità di creare edifici originali, le opere dell'imperatore non potevano comunque competere con quelle del geniale architetto Apollodoro di Damasco, suo contemporaneo, autore del foro e delle terme di Traiano e forse anche del Pantheon.

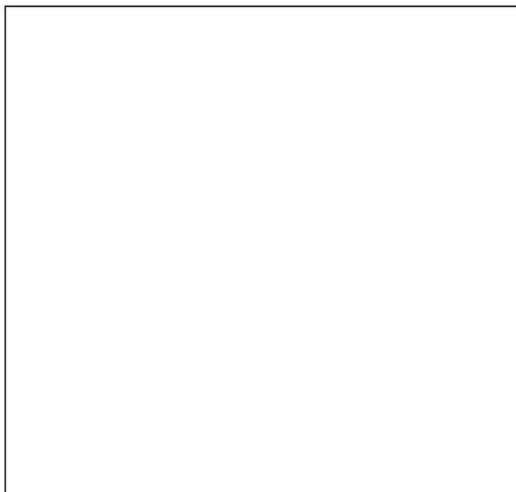
Tenendo in considerazione quanto detto finora, bisogna chiarire l'origine di quegli elementi insoliti che più colpiscono nella composizione del tempio a Tivoli e che sono stati incorporati alla sua struttura romana. Le ricerche dei prototipi con forme analoghe riscontrabili tra le tante eredità architettoniche delle province romane ci portano in Gallia. Nelle altre zone dell'Impero non siamo riusciti a riscontrare alcuna analogia. A questo punto bisogna ricordare che in Gallia erano tradizionali i portici di piloni, ma non quelli di colonne. Tutti i santuari preromani celto-liguri della tribù salyens dei secoli III-II a. C. a Roquepertuse¹³ e Glanum,¹⁴ a Mouriès ed Entremont¹⁵ avevano una planimetria dotata di portici di piloni quadrati (fig. 5). Essi erano collegati tramite sbarramenti di pietra e sulla superficie stessa dei piloni erano scavati degli alveoli.¹⁶ In questi incavi ovali si ponevano in qualità di trofei militari le teste mozzate dei nemici, ma anche i crani o le teste imbalsamate degli eroi caduti e

dei capi divinizzati della tribù.¹⁷ A volte essi venivano inchiodati, talvolta i crani venivano collocati su sporgenze particolari degli alveoli. Non di rado le imitazioni scultoree sostituivano i crani autentici (fig. 6); qualche volta se ne intagliavano effigi stilizzate.¹⁸

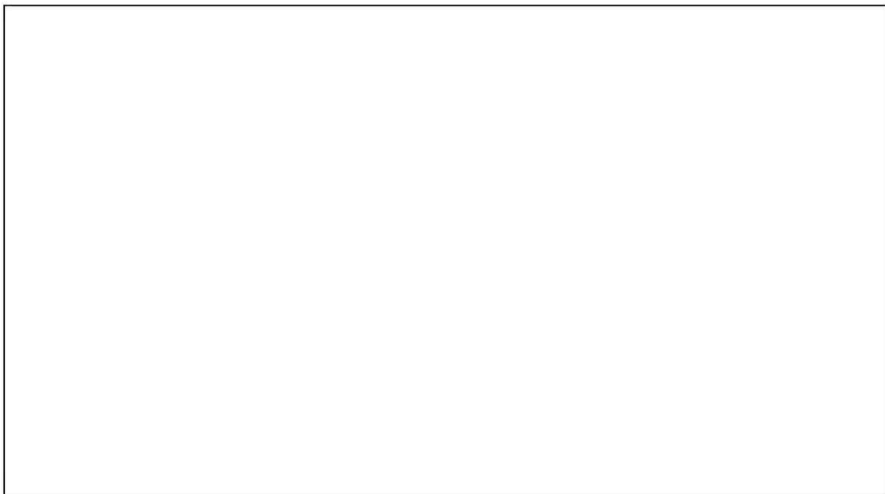
Infine già in epoca romana a Glanum venne eretto un portico di pianta rettangolare (33,6 × 10,5 m.) dotato di ventiquattro piloni, la cui funzione è ignota (fig. 7).¹⁹ Un portico dello stesso periodo e analogo a quello di Glanum,

noto come Piliers de Tutelle,²⁰ si ergeva fino al 1677 a Bordeaux. Tutto ciò dimostra dunque che i piloni a pianta quadrata, come elementi del portico, erano stati assimilati dalla Gallia. Questo è tanto più evidente se si tiene in considerazione che nel II secolo d. C., epoca in cui Adriano aveva visitato il paese, molti resti dei santuari risalenti all'età dell'indipendenza gallica si trovavano ancora in piedi.

Per quel che riguarda i compimenti scultorei dei pilastri del tempietto di Tivoli, la loro origine ci sembra più complicata. Se i piloni, ricevuti i dovuti ritocchi con un coronamento in ordine toscano, potevano essere collocati senza difficoltà nella struttura del tempio romano al posto delle colonne, gli alveoli con i trofei barbarici e i crani (o le loro imitazioni) degli eroi nelle parti superiori dei piloni, quali forme primitive della civiltà altrui, non potevano essere trapiantati nel fine sistema architettonico della costruzioni latine. Ma essi erano delle forme interessanti ed attraenti nella loro singolarità. Tali forme si sarebbero potute usare soltanto dopo la loro trasformazione e adattamento alla logica dell'architettura greco-romana. Si può supporre che un motivo di crani e teste scultoree nelle parti superiori dei piloni possa essere stato pensato da Adriano, particolarmente devoto all'eredità della cultura classica greca, per la sua analogia con le forme di cariatide ed erme. Di conseguenza le teste scultoree, usate nel ruolo di compimenti dei pilastri, hanno acquistato una neces-



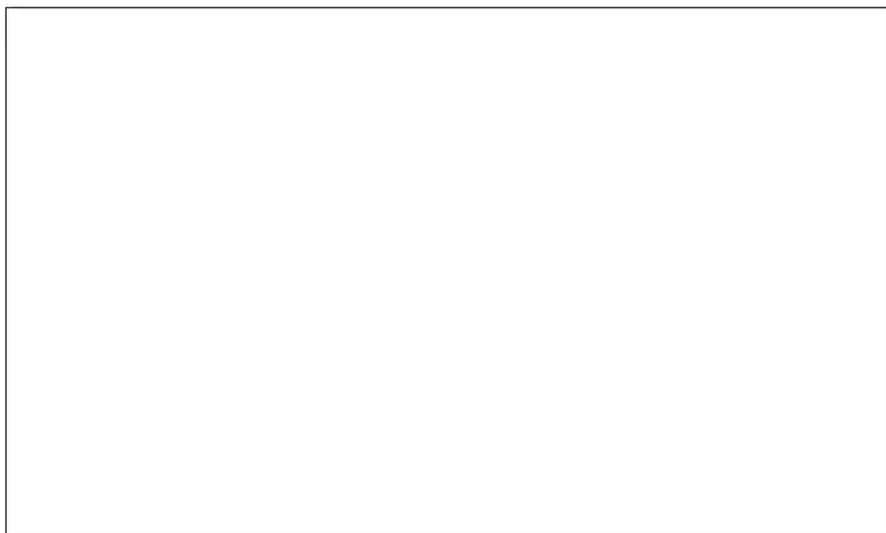
6 Entremont (Gallia). Parte superiore del pilone del santuario dei secoli III-II a. Cr. (Aix-en-Provence, Musée Granet).



7 *Glanum (Gallia). Pianta dell'edificio con i piloni.*

saria convenienza tettonica secondo le leggi dell'architettura classica e nello stesso tempo hanno conservato un legame genetico con il pilone, perchè un pilastro è una proiezione di pilone o colonna sul muro della cella.

Occupiamoci ora di questi stessi complimenti scultorei che su tutti i pilastri rappresentano la combinazione di due teste: una femminile e una maschile barbata. Di chi si immaginava fossero queste paia di teste? Siccome si tratta di un tempio romano è naturale vedere in loro Giove e Giunone o un altro paio di divinità latine. Però nell'arte romana le effigi accoppiate di un dio e di una dea si trovavano raramente. Mentre nella religione e nell'arte dei galli durante il periodo della romanizzazione era molto diffusa una coppia divina immaginata di solito come un dio barbuto con martello e una dea con cornucopia. Questi protettori divini della famiglia erano molto venerati in Gallia, dove si tenevano in grande considerazione i capisaldi familiari. E. Thévenot ha osservato un' inclinazione dei galli a raggruppare le loro divinità in triadi e più spesso in diadi.²¹ Questi dei pangallici, risalenti al culto antico della Madre Terra e del Dio Padre Celeste, nelle diverse regioni del paese avevano nomi differenti: Grannos e Sirona, Luxovius e Brixia, Suzello e Nantosvelta, Mercurio e Rosmerta ecc. Nel periodo della romanizzazione della Gallia essi cominciavano ad identificarsi con gli dei romani, prima di tutto con Giove e Giunone. Insieme alle rappresentazioni scultoree ed in rilievo di un dio barbuto e della sua consorte,²²



8 *Glanum. Gli alveoli accoppiati sull'architrave del santuario dei salii.*

non si può non sottolineare l'abbondanza in Gallia di erme doppiate raffiguranti, come si suppone, Bacco e Arianna,²³ e la molteplicità di steli sepolcrali anch'esse con le immagini di un dio barbuto e di una dea in Aquitania ed in altre regioni della Gallia.²⁴ Osservato tutto questo, noi riteniamo che i compimenti scultorei del tempietto di Tivoli rappresentassero Giove e Giunone e che la scelta di raffigurare queste divinità in coppia fosse stata determinata dalle impressioni dell'arte gallica sull'imperatore romano.

A favore dell'ipotesi da noi proposta si può notare che, da un punto di vista formale, il collocare delle teste accoppiate sui pilastri di un tempio era utilizzato spesso dagli architetti gallici. Il procedimento di disposizione binata di crani o teste scultoree veniva usato nei santuari della Gallia antica accanto al loro collocamento uno alla volta o in fila. Così a Glanum è stata trovata un'architrave di lavorazione greca risalente al V o IV secolo a. C. usata poi nel santuario gallico.²⁵ I costruttori indigeni hanno scavato alle estremità dell'architrave due paia di alveoli (fig. 8).

Avendo esaminato attentamente l'architettura del tempietto di Tivoli dal punto di vista dell'origine probabile delle sue forme più curiose, ognuna delle quali è nata in un processo di sintesi assai complicato dei tratti essenziali di vari prototipi, noi rinveniamo qui la stessa ecletticità di pensiero che si rivela chiaramente in alcune costruzioni della villa di Adriano e nelle opere progettate

dall'imperatore a Roma. Anche in questo caso riscontriamo la stessa tendenza: non la creazione di qualcosa di nuovo, ma solo la variazione di una pratica di uso comune, consistente nell'incorporare al contesto abituale alcune forme straniere, dopo averle fatte corrispondere al sistema architettonico conosciuto. Questo argomento persuade soprattutto per ciò che riguarda la paternità di Adriano e la correttezza della ricostruzione del maestro rinascimentale dell'aspetto del tempietto di Tivoli, benchè le prove inconfutabili di tutto ciò possano essere fornite soltanto da un'approfondita indagine archeologica.

Considerando che Adriano visitava la Gallia negli anni 121 e 122,²⁶ si può concludere che il nostro tempietto potesse già essere stato edificato nel primo periodo della costruzione della villa tiburtina.

Quand'è che uno sconosciuto maestro italiano ha potuto restituire nel suo disegno questo monumento antico? È noto che molti pittori ed architetti, gli schizzi dei quali risalgono agli anni 1470–1480²⁷, studiavano dettagliatamente gli edifici e gli elementi architettonici della villa di Adriano dopo quel periodo medievale, in cui essa era servita semplicemente da luogo d'estrazione di materiali da costruzione per i cittadini di Tivoli. Eppure nessuno di loro ha lasciato disegni di questo monumento così straordinario. Quindi in quel periodo esso doveva già essere definitivamente in rovina, forse era coperto da fitti cespugli e gli amanti dell'antichità passavano indifferenti davanti al poggio dove in tempi remoti si ergeva un piccolo tempio. È evidente che il nostro disegno risalirebbe più o meno al 1470, forse alla metà del Quattrocento, quando le rovine del tempietto permettevano ancora di restituire nell'immagine il suo aspetto primario. Sembra che i metodi di rappresentazione del volume architettonico del tempietto, molto arcaici, confermino eloquentemente la datazione da noi presupposta.

Se le nostre considerazioni riguardo la genesi del monumento antico sconosciuto rappresentato negli album piomburbhesi sono giuste, la sua immagine acquista un significato di fonte storica dell'architettura romana. Non è da escludere che alcuni resti di questa costruzione possano ancora essere conservati sotto la terra di uno dei poggi nel territorio dell'insieme grandioso della villa imperiale, di cui non tutte le parti sono state esaminate da un punto di vista archeologico. Basti dire che il complesso della villa, di cui noi conosciamo solo un quinto, nel II secolo d. C. occupava circa trecento ettari.²⁸

Non possiamo concludere queste note senza menzionare il valore eccezionale di questo disegno. Il suo pregio non si esaurisce solo nell'informazione su un edificio antico a noi sconosciuto, unico nel suo genere e che forse si trovava

a far parte degli edifici della villa adrianea. Bisogna anche aggiungere che, se la nostra ipotesi è vera, esso allarga le nostre vedute sulla complicata struttura artistica dell'insieme della villa di Adriano. Sembrerebbe quindi che la villa dell'imperatore sia stata costruita non soltanto subendo l'influsso di elementi architettonici greci, egiziani ed ellenistici orientali, ma anche di quelli locali delle province occidentali dell'Impero, così eterogeneo negli suoi aspetti etnici e culturali. In realtà una presenza qui degli elementi occidentali parrebbe assolutamente necessaria, perchè senza di loro la sintesi spirituale dell'Impero concepita da Adriano nei confini della sua villa non potrebbe dirsi pienamente realizzata.

NOTE

* Questo articolo è la traduzione Italiana dal Russo di un saggio pubblicato nel *Vestnik Drevney Istorii* 107.1 (1969), pp. 176–184.

¹ Tra di essi ci sono costruzioni monumentali come il Settizonio, un ninfeo grandioso presso il palazzo dei Flavii sul Palatino, noto dai disegni del pittore cinquecentesco Marten van Heemskerck; parecchie terme romane – di Tito, Costantino e Elena – le piante delle quali vennero fissate nel XVI secolo da Andrea Palladio; la parte centrale delle terme di Agrippa, secondo lo schizzo di Alò Giovannoli risalente al primo Seicento; la cripta Balbi disegnata da Giuliano da Sangallo nel Quattrocento e Baldassare Peruzzi nel Cinquecento, e anche molti altri edifici antichi.

² Gli album A, B e C, contenenti i disegni di edifici e dettagli architettonici romani antichi, furono rinvenuti nel 1962 dal professore M. A. Gukovsky tra i libri non catalogati della Biblioteca scientifica dell'Ermitage a San Pietroburgo. Nel XIX secolo essi si trovavano nella collezione dell'architetto francese Ippolite Destailleur e poi passarono al noto storico dell'architettura Heinrich von Geymüller. Nel 1902 gli album furono acquistati dal senatore russo Polovzov per il barone Stieglitz, presso la cui scuola d'arte essi vennero conservati fino al 1923, anno in cui furono trasmessi all'Ermitage.

³ Von Geymüller ascrisse i disegni di questi album a Fra Giocondo: *Mélanges d'archeologie et d'histoire* XI (1891), pp. 131–158.

⁴ Ad eccezione dei pilastri mostrati non soltanto di faccia, ma un tantino a lato per far vedere il loro spessore.

⁵ Guido Achille Mansuelli: *Le ville del mondo romano*, Milano 1958, p. 75.

⁶ Pierre Grimal: *À la recherche de l'Italie antique*, Paris 1961, p. 176.

⁷ Mansuelli (nota 5), p. 77.

⁸ William Lloyd Macdonald: *The Pantheon. Design, meaning, and progeny*, Cambridge (Mass.) 1976, p. 12.

⁹ William Lloyd Macdonald: *The architecture of the Roman Empire*, New Haven 1965, p. 137.

¹⁰ Roberto Vighi: *Villa Hadriana*, Roma 1958, p. 6.

¹¹ William Dodge Gray: *A study of the life of Hadrian prior his accension*, in: *Smith College Studies in History* IV, No. 2, April 1919, pp. 142–209, p. 158.

¹² Macdonald 1965 (nota 9), p. 158.

¹³ Henri-Paul Eydoux: *La France antique*, Paris 1962, p. 23.

- ¹⁴ Henri Rolland: Fouilles de Glanum. 1947–1956, Paris 1958, p. 80.
- ¹⁵ Jean-Paul Clébert: Provence antique, Paris 1960, p. 242.
- ¹⁶ Michelle Goby: La provence. Art et Histoire, Paris 1980, p. 51–54.
- ¹⁷ Clébert (nota 15), p. 160.
- ¹⁸ Eydoux (nota 13), p. 30, fig. 32.
- ¹⁹ Forse un periptero la cui cella è andata distrutta, ma in cui le parti inferiori dei piloni dei portici si sono conservate.
- ²⁰ Rolland (nota 14), p. 13 e seg.
- ²¹ Emile Thèvenot: Histoire des gaulois, Paris 1960, p. 100.
- ²² Eydoux (nota 13), p. 286, fig. 336.
- ²³ Emile Esperandieu: Recueil general des bas-reliefs de la Gaule Romaine, vol. IV, Paris 1911, p. 49, tav. LVI; vol. II, Paris 1908, p. 45, no. 913.
- ²⁴ Esperandieu (nota 23), vol. II, p. 25, no. 882.
- ²⁵ Rolland (nota 14), tav. 28 (2).
- ²⁶ Raymond Chevallier: Voyages et déplacements dans l'Empire romain, Paris 1988, p. 191.
- ²⁷ Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano latino 4424 con introduzione e note di Christian Huelsen, Lipsia 1910; Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio unter Mitwirkung von Christian Huelsen und Adolf Michaels, ed. Hermann Egger, Vienna 1906; Thomas Ashby: Sixteenth-century drawings of Roman buildings. Attributed to Andrea Coner, in: Papers of the British School at Rome II, London 1904, ed altre raccolte degli schizzi ed i disegni isolati di diversi maestri.
- ²⁸ Vighi (nota 10), p. 5.

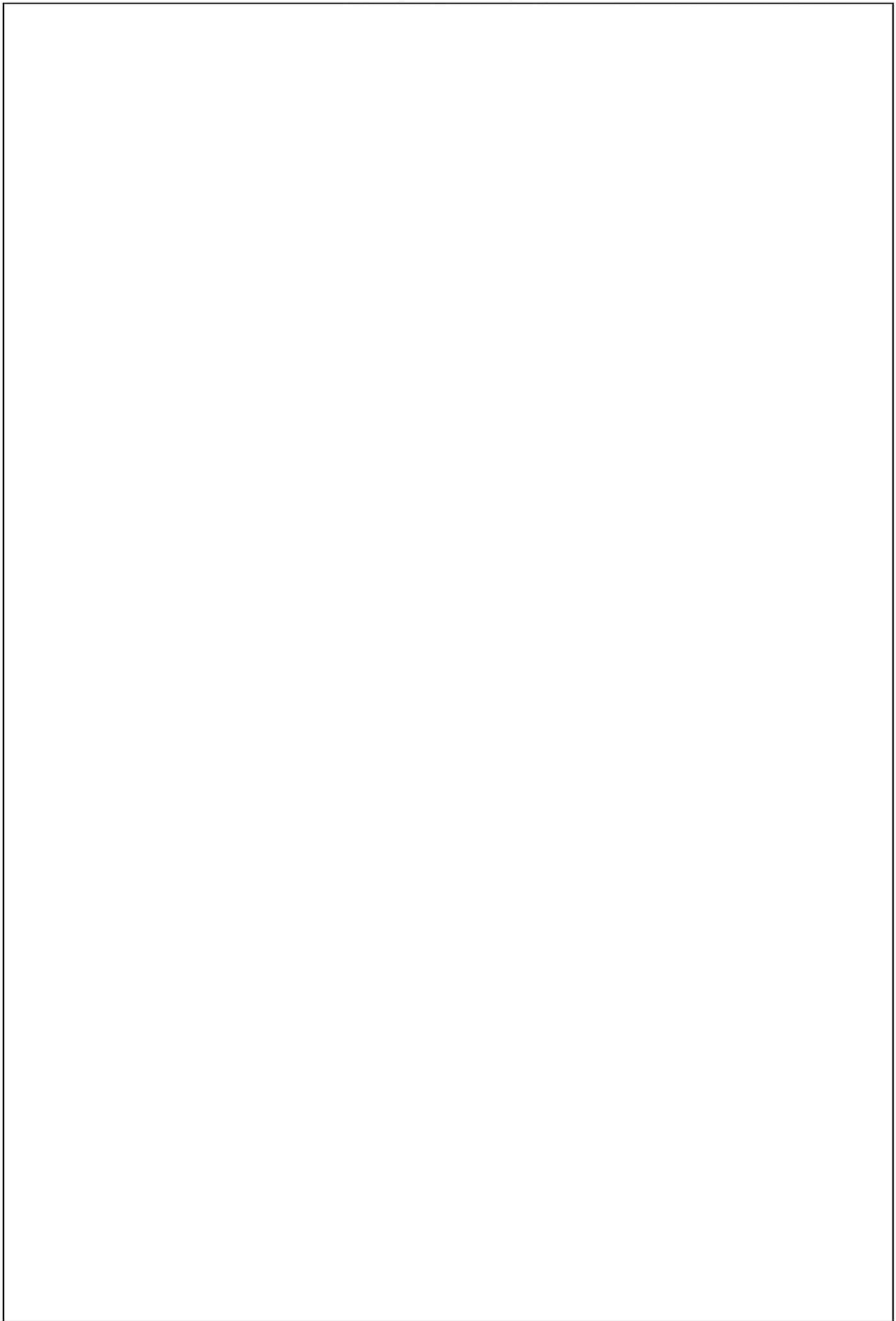
ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1, 2: Diateca del Kunstgeschichtliches Seminar della Humboldt-Universität zu Berlin. – Fig. 3, 4: Archivio dell'autrice. – Fig. 5: Henri-Paul Eydoux: La France antique, Paris 1962, p. 24. – Fig. 6: Bildarchiv Photo Marburg, Archivnr. 31.093. – Fig. 7: Henri Rolland: Fouilles de Glanum. 1947–1956, Paris 1958, Plan 2. – Fig. 8: Henri Rolland: Fouilles de Glanum. 1947–1956, Paris 1958, Pl. 28 (2).

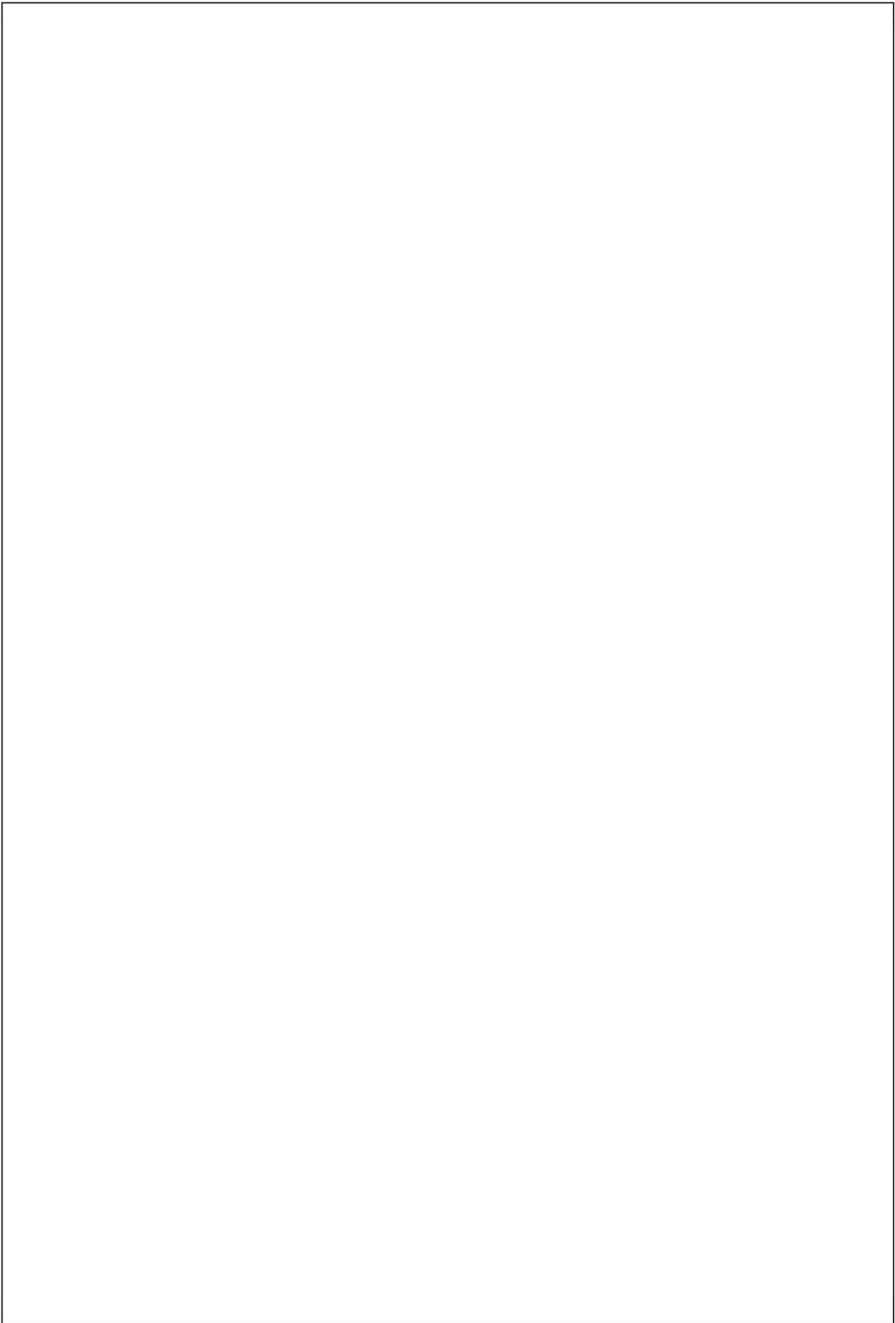
ANTIKENREZEPTION

Kein Zweifel, der Lord war in hohem Maße stolz auf seine Sammlung antiker Skulpturen; ein Porträt, das er 1617 beim niederländischen Maler Daniel Mijtens d.J. in Auftrag gab, läßt es deutlich erkennen (Abb. 1): In kostbarer Pelzkleidung, unübersehbar den Hosenbandorden präsentierend, sitzt er, von rotem Tuch hinterfangen, auf einem schweren Lehnstuhl und blickt den Betrachter aufmerksam und leicht distanziert an. Der jedoch ist hin- und hergerissen, wem er seine Aufmerksamkeit zuwenden soll – dem Porträtierten, oder aber der Antikengalerie, die sich nicht nur hinter dem Lord öffnet, sondern auf die er selbst in demonstrativer Geste mit einem hölzernen Stock zeigt. Ein knappes Dutzend lebensgroßer Skulpturen ist im Bildhintergrund zu erkennen, angeordnet auf den Längsseiten einer Galerie, die der Maler nicht etwa getreu nach dem originalen Vorbild gestaltet hat, sondern die durch Elemente römischer Palastarchitektur zu einem Idealbild von Herrschaftsarchitektur aufgewertet worden ist.¹ Die Verweisgeste mit dem Stock läßt den Bezug zwischen der Galerie und dem Porträtierten mit fast schon plumper Deutlichkeit ins Auge springen.

Thomas Howard, zweiter Earl von Arundel (1585–1646), so der Name des Porträtierten, war jedoch nicht nur begeisterter Sammler antiker Skulpturen und moderner Gemälde, sondern zugleich ein herausragender Politiker im England seiner Zeit. Howard entstammte einer Familie, die seit Jahrhunderten zur Crème der britischen Aristokratie zählte.² Sein Großvater, ebenfalls auf den Namen Thomas getauft, hatte als vierter Herzog von Norfolk eine bedeutende Rolle in der englischen Politik gespielt und endete 1572 auf dem Schafott, nachdem er der Teilnahme an einer Verschwörung mit dem Ziel, Maria Stuart auf den englischen Thron zu bringen und dadurch einer katholischen Restauration den Weg zu ebnen, bezichtigt worden war.³ Das Schicksal des Vaters war nicht freundlicher. Drei Monate vor der Geburt seines Sohnes Thomas wurde er unter demselben Verdacht katholischer Umtriebe verhaftet und starb nach zehnjähriger Gefangenschaft unter mysteriösen Umständen im Tower.⁴ Mit etwas Sinn für Sarkasmus ließe sich behaupten, daß es einen besseren Beweis für die Herkunft aus hochadliger Familie im England dieser



1 *Daniel Mijtens d. J., Thomas Howard, Earl of Arundel (1617), Arundel Castle*



2 *Daniel Mijtens d. J., Lady Arundel (1617), Arundel Castle*

Epoche nicht geben konnte, als einen Vater und Großvater, die beide den Rang von gefährlichen Staatsfeinden erlangt hatten. Das Leben frühneuzeitlicher Machteliten war um einiges risiko-, freilich auch chancenreicher, als dasjenige ihrer modernen Nachfolger. Das England der späten Tudor- und Stuartzeit konnte allerdings selbst unter den damaligen Bedingungen als besonders heißes Pflaster für Höflinge gelten.

Dem zweiten Earl von Arundel blieb der Tod auf dem Richtblock erspart, obwohl auch er, wie es seiner Herkunft und seinen Möglichkeiten entsprach, die Karriere bei Hofe einschlug. Ihm kam dabei nicht zuletzt sein schon früh entwickeltes, ausgeprägtes Interesse für Kunst und Kultur zugute. Besonders die Tätigkeit als Bauherr und der Besitz einer Antikensammlung galten als typische Attribute des Herrschers.⁵ Kulturförderung und Kunstpatronage gehörten im 17. Jahrhundert zu den zentralen Elementen hochadligen Selbstverständnisses und herrscherlicher Selbstdarstellung; wer auf sich hielt, betätigte sich als Mäzen.⁶ Es wäre verfehlt, deswegen anzunehmen, frühneuzeitliche Adlige seien desinteressierte Kunstbanausen gewesen, die ihre Förderung nur widerwillig-konventionell betrieben. Schließlich lassen sich gesellschaftliche Normen besser oder schlechter erfüllen, und man wird sie eben desto besser erfüllen, je mehr man von der Sache, um die es geht, versteht.

Earl Arundel verstand von Kunst vermutlich mehr als irgend jemand seiner zeitgenössischen Landsleute.⁷ Dabei gilt es festzuhalten, daß beim Kampf um Sozialprestige gerade in den unruhigen Tudor- und Stuartjahren die Kunstpatronage in England eine ständig wachsende Bedeutung gewonnen hatte.⁸ Doch übertraf Arundels Sammlertätigkeit in Qualität und Quantität alles, was man auf den britischen Inseln bisher gekannt hatte. Bemerkenswert ist, wie eng für den Lord seine mäzenatischen und politischen Ambitionen zusammenhingen. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang seine Romreise in den Jahren 1613/14, die Arundel zunächst einmal unternahm, um die Tochter König Jacobs I., Elizabeth, nach ihrer Heirat mit dem Kurfürsten Friedrich von der Pfalz (dem späteren »Winterkönig«) nach Heidelberg zu begleiten. Nachdem er sich dieser ehrenvollen und prestigeträchtigen Aufgabe entledigt hatte, begab sich Arundel erst nach Oberitalien, dann nach Rom, wo er etwa beim Besuch der berühmten Antikensammlung des Marchese Vincenzo Giustiniani Gelegenheit hatte, sich über die Größe und Qualität römischer Kollektionen zu informieren.⁹

Ganz offensichtlich war Arundel gerade von den Antikensammlungen zu tiefst beeindruckt. Jedenfalls erwarb er nicht nur selbst antike Statuen, sondern

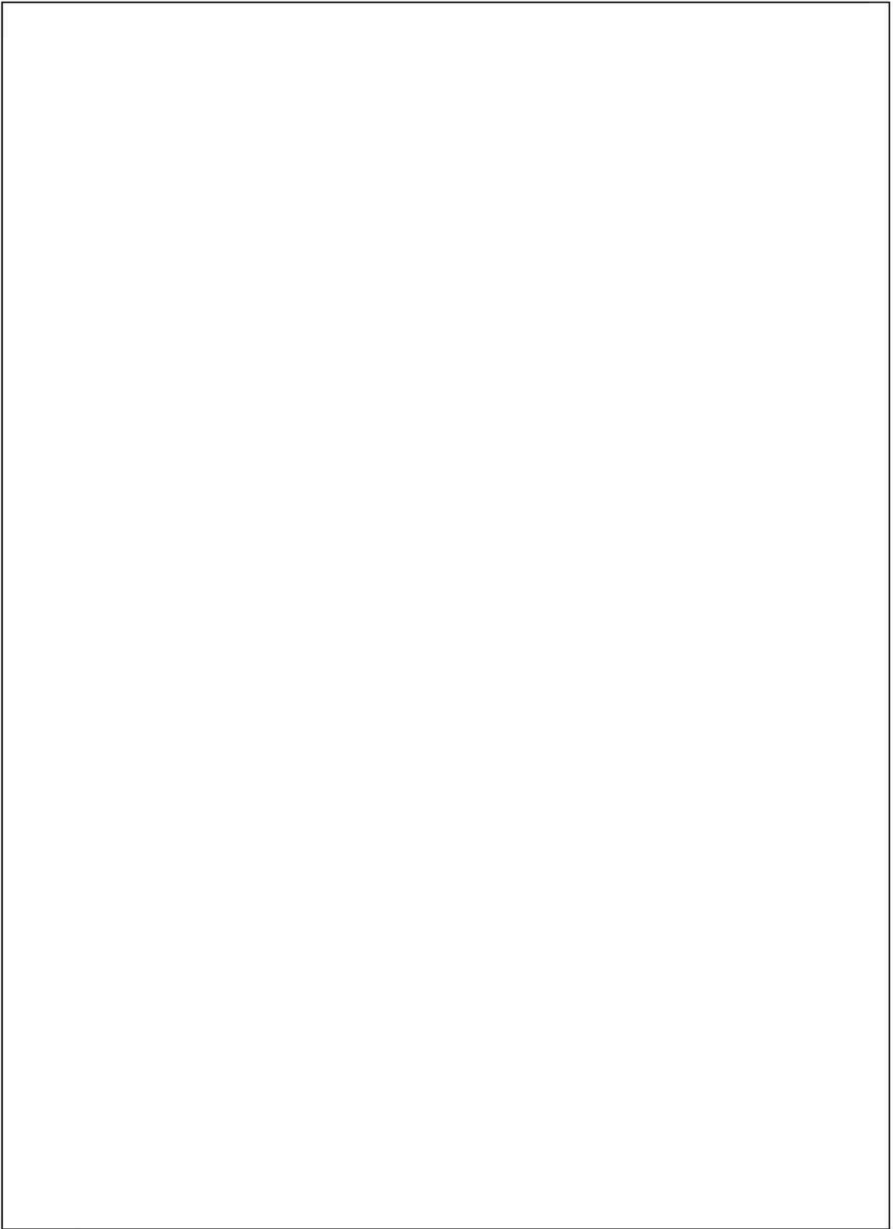
gab schon bald nach seiner Rückkehr dem Maler Daniel Mijtens den Auftrag zu einem Porträt vor der, idealisierend stilisierten, Antikengalerie. Sie diente in diesem Kontext freilich nicht nur dazu, Anspruch und Stellung des Lords im allgemeinen zu unterstreichen, sondern verdeutlichte den Zeitgenossen zugleich in grundsätzlicher Form seine politisch-gesellschaftliche Position. Die Howards gehörten nämlich zu den prominentesten Vertretern der katholisch gebliebenen Familien des englischen Hochadels; Philipp Thomas Howard wurde im Jahre 1675 sogar die Berufung ins Kardinalskollegium zuteil, und zwar als einzigem Engländer während des gesamten 17. Jahrhunderts.¹⁰ In diesem Zusammenhang demonstrierte die Antikensammlung nach römischem Vorbild unübersehbar die Verbundenheit ihres Besitzers mit der alten Kirche, ihrer Kultur und Tradition.¹¹

Welch besonderen Prestigewert der Lord den Skulpturen beimaß, läßt schließlich der Umstand erkennen, daß Mijtens die Ehefrau Arundels, deren Porträt er zur selben Zeit schuf, ebenfalls vor dem Hintergrund einer Galerie malte – doch diesmal nicht einer Statuensammlung, sondern statt dessen einer Gemäldesammlung (Abb. 2), der gegenüber den Antiken ein geringeres Renommé zukam. Auch verzichtete der Künstler darauf, Lady Arundel die Zeigegeste auf die Galerie wiederholen zu lassen, welche die Verbindung zwischen Arundel und seinen Antiken so sehr betont. Kein Zweifel: der Lord war nicht nur in hohem Maße stolz auf seine Sammlung antiker Skulpturen, er wußte auch genau um ihren Wert im Rahmen seiner Selbstdarstellung als einem ambitionierten, der katholischen Kirche verbundenen Hochadligen.¹²

Der Bildtypus, den Mijtens Porträt des englischen Lords exemplarisch vorführt, findet sein italienisches Pendant in einem Porträt des Kardinals Roberto Ubaldini (1581–1635) von der Hand Guido Renis (Abb. 3). Auch hier sehen wir den Porträtierten als Ganzfigur, den Kopf im Dreiviertelprofil zum Betrachter gewandt, während sich im Hintergrund der Blick auf eine prachtvolle Galerie öffnet. Im Gegensatz zum Bild Lord Arundels sind in der Galerie auf dem Porträt des Kardinals Ubaldini keine antiken Skulpturen dargestellt, doch handelt es bei dieser Galerie um genau denselben Typus stilisierter Herrschaftsarchitektur, die in engem Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Rolle der Porträtierten zu sehen ist. Im Verständnis der frühneuzeitlichen Gesellschaft waren das Auftreten als Bauherr und als Sammler von antiken Skulpturen klassische Kennzeichen des Aristokraten, genauer: des Souveräns.¹³ Und jener Kardinal, dessen kalt distanzierter Blick den Betrachter verächtlich zu mustern scheint, verstand sich ganz offensichtlich als ein solcher. Dafür spricht

nicht nur die herrschaftliche Galerie im Bildhintergrund; dafür spricht weiterhin die auffällige Art und Weise, wie mittels eines aufgestellten Schatullendeckels auf dem Tisch, an dem der Kardinal sitzt, dessen Wappen in Szene gesetzt wird. Dafür sprechen schließlich, über das Bild hinausgehend, Herkunft und Lebensgeschichte dieses Kirchenfürsten, die allein erst Renis meisterhaftes Porträt verständlich werden lassen.

Im Rom des 17. Jahrhunderts war nämlich bei weitem nicht Kardinal gleich Kardinal.¹⁴ Der Weg ins Heilige Kollegium konnte in der frühen Neuzeit höchst unterschiedlich verlaufen, und nur in den wenigsten Fällen spielte Kompetenz in theologisch-dogmatischen Fragen dabei eine Rolle. Weit häufiger war der Aufstieg in der kirchlichen Hierarchie durch den Erwerb von Kaufämtern, den Vorläufern der modernen Staatsanleihen, die ihrem Käufer nicht nur recht ansehnliche Renditen einbrachten, sondern auch gesellschaftlichen Aufstieg. Durch den Erwerb des Amtes eines Kammerauditors etwa konnte man damit rechnen, rund sechs Jahre später ins Kardinalskollegium berufen zu werden.¹⁵ Nicht, daß dies festgeschrieben oder gar einklagbar gewesen wäre, aber es stellte doch so etwas wie die Regel dar, übrigens zum Wohle der päpstlichen Kassen. Dem Gesetz »wer springt (ins Kardinalskollegium), verliert (seine bisherigen Ämter)« war es zu verdanken, daß der lukrative Verkauf vieler Ämter nach einer Kardinalspromotion erneut vorgenommen werden konnte. Wer nicht über die Summen verfügte, seine kuriale Karriere über den Erwerb von Kaufämtern voranzutreiben, hatte die Möglichkeit, es mit dem zu versuchen, was wir heutzutage als »Bewährungsaufstieg« bezeichnen würden. Das war zweifellos der dornenreichere Weg, aber auch als treuer und nützlicher Diener eines Kardinals konnte man weit kommen, zumal, wenn dieser im richtigen Moment auf den Stuhl Petri gelangte. Freilich, das Risiko war hier enorm hoch, äußerstes Geschick beim Umgehen der zahllosen Fallstricke, die an der Kurie allenthalben auslagen, unverzichtbar. Durch seine Verfassung als Wahlmonarchie bot das Papsttum sozialen Aufsteigern größere Chancen als irgendein anderer Staat im Europa dieser Epoche – Geschick und viel Glück vorausgesetzt, konnte am Ende einer kurialen Laufbahn der Sprung auf den Stuhl Petri stehen und damit in den Kreis der regierenden Häuser Europas. Schließlich war der Papst nicht nur Oberhaupt der katholischen Christenheit, sondern auch Herr des Kirchenstaates und in dieser Eigenschaft Souverän eines autonomen Staatswesens.¹⁶ Die Möglichkeiten, die eine Karriere in Rom eröffnen konnte, waren unvergleichlich – entsprechend hart umkämpft war der Aufstieg an der Kurie.¹⁷



3 *Guido Reni, Kardinal Roberto Ubaldini (1625), County Museum of Arts, Los Angeles*

Roberto Ubaldini jedoch hatte seine Karriere weder großzügigen Investitionen, noch geduldiger und erfolgreicher Arbeit im Dienste eines »padrone« zu verdanken – die an dieser Stelle idealtypisch voneinander abgesetzt worden sind und in der Realität häufig in Mischformen vorkamen –, sondern gehörte eher zu einer dritten Gruppe von Kardinälen. Es handelte sich dabei um die sogenannten Fürstenkardinäle, das heißt jüngere Söhne aus den regierenden katholischen Fürstenhäusern Europas. Die Berufung von Familienmitgliedern ins Heilige Kollegium wurde in der frühen Neuzeit nicht nur von den außeritalienischen Mächten, sondern auch von den Herrschern der oberitalienischen Mittelstaaten immer wieder mit Nachdruck erstrebt, bot sich doch dadurch nicht nur eine solide Versorgungsmöglichkeit für die nachgeborenen Söhne, sondern zugleich eine besonders effiziente Interessenvertretung am Hof des Papstes.

Die Ubaldini selbst gehörten nun zwar nicht zur illustren Riege der unabhängigen Herrscherhäuser, doch standen sie ihnen durch gleich mehrfache Heiratsverbindungen mit den Florentiner Medici sehr nahe. Roberto Ubaldinis Großmutter Costanza de' Medici war innerhalb dieses Beziehungsgeflechtes von besonderer Bedeutung, handelte es sich doch bei ihr um die Schwester jenes Alessandro de' Medici, der im Jahre 1605 als Leo XI. den Stuhl Petri bestiegen hatte.¹⁸ Die Beziehungen zwischen dem Kardinal Alessandro und Ubaldini waren schon vor des ersteren Wahl zum Papst sehr eng gewesen, Ubaldini hatte seinen Verwandten auf dessen Frankreichlegation in den Jahren 1596 bis 1598 begleitet, bei der über die brisante Frage der Konversion König Heinrichs IV. verhandelt wurde.¹⁹ Der für die Kurie aufsehenerregende Erfolg, den diese Gesandtschaft mit dem Übertritt des Königs zum Katholizismus zeitigte, war naheliegenderweise dem Prestige des Kardinals de' Medici ebenso zugute gekommen wie seinem Begleiter Ubaldini.

Schon bald nach der Wahl durch das Kardinalskollegium erklärte Leo XI., er wolle den jungen und begabten Neffen zum Kardinalnepoten erheben und ihm auf diese Weise eine zentrale gesellschaftliche und politische Stellung während seines Pontifikates einräumen. Daraus wurde nun zwar nichts, weil Leo schon nach vierwöchiger Herrschaft am 27. April 1605 starb, doch dem Selbstbewußtsein Ubaldinis tat dieser Schicksalsschlag keinen Abbruch. Unter Leos Nachfolger Paul V. Borghese (1605–1621) erfolgte 1607 seine Ernennung zum Nuntius am französischen Hof,²⁰ eine ebenso wichtige wie heikle diplomatische Aufgabe, der sich Ubaldini in den folgenden neun Jahren – einer ungewöhnlich langen Zeitspanne, normalerweise dauerte eine Nuntiatur

lediglich drei Jahre – mit Energie und Geschick widmete.²¹ Im Konsistorium vom 2. Dezember 1615 ernannte ihn Paul V. schließlich zum Kardinal, als welcher er wenig später in die Ewige Stadt zurückkehrte.

In der Folgezeit unterstrich Ubaldini seine herausgehobene gesellschaftliche Position durch eine prachtvolle Hofhaltung und die intensive Förderung von Künstlern und Gelehrten,²² wie sie seinem Rang zukamen. Auch nach der Wahl Papst Urbans VIII. Barberini (1623–1644), dessen Familie wie die Ubaldini aus Florenz stammte, behielt er das Amt eines Legaten von Bologna, mit dem er unter Urbans Vorgänger Gregor XV. Ludovisi (1621–23) betraut worden war.²³ Hier, in Bologna, entstand 1625 das Porträt von der Hand des hochberühmten Guido Reni,²⁴ auf dem sich der Kardinal durch die unübersehbare Präsentation von herrschaftlicher Galerie und Familienwappen als das inszenieren ließ, was er seinem Selbstverständnis nach war: Angehöriger eines Fürstenhauses.

Die Bedeutung, welche der Galerie im Bildhintergrund in diesem Zusammenhang zukommt wird deutlicher, wenn wir das Bildnis Roberto Ubaldinis mit einem anderen Porträt vergleichen, das Guido Reni wenige Jahre später vom Nachfolger Ubaldinis als Legat in Bologna schuf. Es handelt sich dabei um das Porträt des Kardinals Bernardino Spada (1594–1661) (Abb. 4), der, nach erfolgreich absolvierter Tätigkeit als Nuntius in Paris, von Urban VIII. im Jahre 1627 als höchster Repräsentant der päpstlichen Zentralmacht nach Bologna gesandt wurde. Spada zeichnete sich in der Folgezeit auch hier durch energische und pflichtbewußte Amtsführung aus.²⁵

Gegen Ende seiner Amtszeit, während derer er sich nicht zuletzt als eifriger Kunstmäzen betätigt hatte,²⁶ ließ Spada sich von den beiden wohl renommiertesten Bologneser Malern dieser Jahre porträtieren: von Guercino und Guido Reni. Aus der Zeit, da Reni mit dieser Arbeit beschäftigt war, ist ein Brief Bernardino Spadas an seinen Bruder Virgilio, Mitglied der römischen Oratorianer-Kongregation und selbst intensiv an Kunstfragen interessiert, erhalten, in dem es heißt: »Guido Reni hat vor ein paar Monaten mein Porträt gemacht, das heißt den Kopf, und versprochen, bald auch den Rest zu machen. Es wird nicht weniger sein als das von Ubaldini, mit Briefregalen.«²⁷

Betrachten wir das Porträt, das sich noch heute in der Galleria Spada in Rom befindet (Abb. 4), so sind die Übereinstimmungen mit dem Bildnis des Kardinals Ubaldini in der Tat frappierend. In beiden Fällen sitzen die Porträtierten, dem Betrachter halb zugewandt, auf einem schweren Lehnstuhl, beide Male werden sie von einem roten Vorhang hinterfangen. Auffällig ist gerade ange-

sichts des ansonsten identischen Bildaufbaus der Unterschied bei der Gestaltung des linken Bildhintergrundes. Dort, wo auf dem Ubaldini-Porträt die herrschaftliche Galerie den Blick des Betrachters in die Ferne zu führen scheint, finden wir auf dem Spada-Gemälde die vom Auftraggeber angesprochenen Briefregale – die Spada selbst, daran läßt sein Hinweis im Brief an den Bruder keinen Zweifel, an dieser Stelle präsentiert haben wollte. Der Weg ins Freie ist versperrt durch die symmetrisch-konsequente Ordnung der Dinge.

Bemerkenswert ist die Präsenz der Briefablage besonders dann, wenn man sich vor Augen hält, daß Spada ein ebenso engagierter wie kenntnisreicher Mäzen war, der in den folgenden Jahren den Grundstock zur noch heute bestehenden Sammlung der Galleria Spada zusammentrug, in jenem Palazzo, den er 1631 von der Familie Capodiferro erworben hatte und in den folgenden Jahrzehnten bis zu seinem Tod am 18. November 1661 immer wieder umbauen ließ.²⁸ Nach den Aussagen des Bruders Virgilio war gerade die Tätigkeit als Bauherr das besondere Steckpferd Bernardinos: Die Bauleidenschaft »war seine Unterhaltung und sein Vergnügen, an Stelle des Spiels, der Jagd, der Musik, und vieler anderer Zeitvertreibe der Menschen, denn es ist wahr, daß wir ohne Vergnügen nicht leben können.«²⁹ Warum verzichtete Spada dann auf die Darstellung einer Galerie nach dem Muster des Ubaldini-Porträts, das ja ansonsten unübersehbar – und ausdrücklich – zum Vorbild diente, und verlangte statt dessen die Abbildung einer nüchtern-geschäftlichen Briefablage?

Um diesen zunächst überraschenden Sachverhalt zu verstehen ist es nötig, noch einmal auf die unterschiedlichen Karrieremodelle hinzuweisen, die zur Berufung ins Kardinalskollegium führen konnten. Bernardino Spada hatte seinen Weg dorthin auf eine andere Weise gefunden als Roberto Ubaldini. Spada entstammte nämlich nicht einer hochrenommierten Adelsfamilie mit engen verwandtschaftlichen Beziehungen zu einem regierenden Fürstenhaus, sondern vergleichsweise kleinen Verhältnissen. Sein Vater, Paolo Spada, war ein robuster »self-made-man« aus einer Familie des Provinz-Kleinadels der Romagna und hatte es mit viel Geschäftssinn und nicht geringerer Durchsetzungsfreude zu einem beträchtlichen Vermögen gebracht,³⁰ das er zum guten Teil in die Karrieren seiner Söhne, besonders seines Drittgeborenen, Bernardino, investierte. Der erwies sich schon bald als ungemein begabt und verstand es, sich die richtigen »padroni« zu suchen.³¹ Nach der Wahl Urbans VIII. Barberini (1623–1644) etablierte er sich als ebenso fähiger wie loyaler Gefolgsmann im Klientelnetz der neuen Papstfamilie und sollte von dieser Entscheidung durch das ungewöhnlich lange Pontifikat reich profitieren.



4 *Guido Reni, Kardinal Bernardino Spada (1630/31), Galleria Spada, Rom*

In den mehr als zwanzig Jahren der Barberini-Herrschaft erlebte die Familie Spada einen steilen gesellschaftlichen Aufstieg, der in verwandtschaftlichen Verbindungen mit Familien der römischen und bologneser Aristokratie kulminierte.³² Freilich, bei all diesen Erfolgen, dem unübersehbaren Zuwachs an wirtschaftlicher und sozialer Bedeutung konnten sie sich dennoch nicht mit Familien vom Range der Ubaldini messen. Bernardino Spada verdankte seine Laufbahn nicht einem über die Jahrhunderte gefestigten und ererbten Rang. Sein Selbstbewußtsein beruhte nicht auf herrscherlichen Traditionen, sondern vielmehr auf der Loyalität gegenüber den »padroni«; und es ist nichts anderes als diese Leistungsbereitschaft im Dienste des Papstes und seiner Familie, auf die der Kardinal mit der ausdrücklich verlangten Inszenierung der Briefablage auf seinem Porträt hinzuweisen beabsichtigte. Konzentriert und aufmerksam den Betrachter anblickend, die Schreibfeder in der Hand, im Hintergrund dezent, doch unübersehbar die Briefablage, malte Reni den Legaten Spada, wie er sich und sein Amtsverständnis gesehen haben wollte: ein sich seiner Würde wie seiner Verantwortung bewußter Diener des päpstlichen Landesherrn.

Es sind also zwei grundsätzlich verschiedene Formen der Selbstdarstellung – und dadurch Legitimation – frühneuzeitlicher Machteliten, die in den Porträts eines britischen Lords und zweier italienischer Kardinäle prägnant zum Ausdruck kommen. Einerseits der selbstbewußte Verweis auf aristokratisch-herrscherliche Tradition, der über den Bezug auf Antike und Architektur als klassische Attribute des Souveräns erfolgte, andererseits der unübersehbare Hinweis auf Pflichtbewußtsein und Leistungsethos im Dienste des Herrschers. Es ist die gewissermaßen modernere, sich dem Souverän dienend unterordnende Mentalität eines fleißigen Bürokraten, die aus dem Porträt Bernardino Spadas spricht, und vielleicht ist es nicht ohne Aussagekraft, daß allein Spadas Laufbahn erfolgreich endete. Als er im November des Jahres 1661 starb, hinterließ er eine Familie, die durch solide wirtschaftliche Grundlagen und vorteilhafte Heiratsverbindungen fest in der römischen Oberschicht etabliert war.

Die beiden stolzen Aristokraten hingegen, die in ihren Bildnissen so unübersehbar Ansprüche auf eine herrscherlich-autonome Tradition inszenieren ließen, scheiterten am Ende. Kardinal Roberto Ubaldini beteiligte sich im Frühjahr 1632 federführend an einem aufsehenerregenden Protest der spanisch gesonnenen Kreise an der Kurie gegen die frankreichfreundliche Politik Urbans VIII. und seiner Familie, entging nur knapp der Einkerkung in der

Engelsburg, mußte seine Vorwürfe öffentlich wiederrufen und war von da an bis zu seinem Tod im Jahr 1635 eine ›persona non grata‹ an der Kurie.³³

Noch vollständiger war der Zusammenbruch der gesellschaftlichen Stellung Lord Arundels. Ab 1639 wurde seine in Jahrzehnten zusammengetragene Kunst- und Antikensammlung in alle Winde zerstreut, nachdem Arundel bankrottiert hatte.³⁴ Seine Stellung bei Hofe erwies sich angesichts der sich drohend zusammenziehenden Wolken des bevorstehenden englischen Bürgerkriegs zunehmend als unhaltbar. 1642 ging er ins Exil nach Italien, wo er am 24. September 1646 in Padua starb – »his country in ruins, his family scattered, his collections dispersed, his estate ruined.«³⁵

ANMERKUNGEN

¹ Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993, S. 23.

² Zu Arundel vgl. M. F. S. Harvey: *The Life, Correspondence and Collection of Thomas Howard, Earl of Arundel*, Cambridge 1921; Francis S. Springel: *Connoisseur and Diplomat. The Earl of Arundel's Embassy to Germany in 1636 as recounted in William Crowne's Diary, the Earl's letters and other contemporary sources with a catalogue of the topographical drawings made on the journey by Wenceslaus Hollar*, London 1963; David Howarth: *Lord Arundel and his circle*, New Haven/London 1985.

³ Springel (Anm. 2), S. 5.

⁴ Ebd.

⁵ Zu Form und Funktion frühneuzeitlicher Antikensammlungen vgl. Henning Wrede: *Cunctorum splendor ab uno. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Residenzausstattungen in Nepotismus und Barock*, Stendal 2000 (Schriften der Wickelmann-Gesellschaft; Bd. 18).

⁶ Zur ›liberalitas‹ oder ›magnificentia‹ des Fürsten als gesellschaftlicher Norm vgl. Martin Warnke: *Liberalitas principis*, in: *Arte, Commitenza ed Economia a Roma e nelle Corti del Rinascimento 1420–1530, Atti del Convegno internazionale Roma 24–27 ottobre 1990*, hg. von Arnold Esch und Christoph Luitpold Frommel, Turin 1993, S. 83–92.

⁷ Howarth (Anm. 2), S. 2, urteilt: »But although others had collected before Arundel, none had done so with such knowledge, instinct, or breadth of taste. Arundel understood the visual arts and Italy as no other Englishman before.«

⁸ Vgl. hierzu die grundlegende Studie von David Howarth: *Images of Rule. Art and Politics in the English Renaissance, 1485–1649*, London 1997.

⁹ Zu Arundels Romaufenthalt vgl. Jacob Hess: *Lord Arundel in Rom*, in: *English Miscellany I* (1950), S. 197–220; sowie Howarth (Anm. 2), S. 44–49.

¹⁰ Zur Kardinalserhebung Philipp Thomas Howards im Konsistorium vom 22. Mai 1675 durch Papst Clemens X. Altieri (1670–1676) vgl. Ludwig von Pastor: *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*. Bd. 14,1, Freiburg i. Br. 1927, S. 696.

¹¹ Zur Bedeutung der Religionsfrage für die englische Gesellschaft und Politik in dieser Epoche vgl. Patrick Collinson: *The Religion of Protestants. The Church in English Society 1559–1625*, Oxford 1982; Hans-Christoph Schröder: *Englische Geschichte*, 3. Auflage, München 2000, S. 29,

stellt in diesem Zusammenhang fest: »Unter Karl I. hatte die Entfremdung zwischen dem Monarchen und den Führungsschichten ihren Grund vor allem in einer als kryptokatholisch verdächtigten hochkirchlichen Religionspolitik (...).« Auch Ernst Hinrichs: Fürsten und Mächte. Zum Problem des europäischen Absolutismus, Göttingen 2000, unterstreicht die politisch brisanten (und für den König letztendlich fatalen) Implikationen der Kirchenpolitik Karls I. Vgl. weiterhin L. J. Reeve: Charles I and the Road to Personal Rule, Cambridge 1989.

¹² In den folgenden Jahren gelang es Arundel, nicht nur systematisch seine Sammlungen auszubauen, sondern auch eine herausragende Stellung am englischen Hof zu erlangen, die in seiner Gesandtschaft an den Kaiserhof im Jahr 1636 kulminierte, vgl. hierzu Springel (Anm. 2).

¹³ Virgilio Spada äußert in den Aufzeichnungen für eine Biographie seines Bruders, des Kardinals Bernardino Spada, auf den noch einzugehen sein wird, die Ansicht: »Es ist ein anerkanntes Axiom, daß der Wert eines Menschen sich an seinen Bauten und seinen Heiraten mißt.« Archivio di Stato di Roma, Fondo Spada-Veralli (im folgenden ASR, FSV) 463, »Minute de'Capitoli della Vita del Sig. Cardinal Bernardino Spada«, Kap. 24, fol. 1r: »È asioma ben ricevuto, che il valore degli huomini si raccoglie dalle fabriche, e da i matrimonij.« Zur Bedeutung der Antikensammlung für die regierenden Fürstenhäuser Farnese, D'Este und Medici im Italien des 16. Jahrhunderts vgl. etwa Elena Fasano Guarini: »Roma officina di tutte le pratiche del mondo«: dalle lettere del Cardinale Ferdinando de' Medici a Cosimo I e a Francesco I, in: La Corte di Roma tra Cinque e Seicento. »Teatro« della politica europea, hg. von Gianvittorio Signorotto und Maria Antonietta Visceglia, Rom 1998, S. 265–298. Selbstverständlich gehörte der Erwerb einer repräsentativen Antikensammlung auch zum festen Statusbegründungsprogramm jeder Papstfamilie im 17. Jahrhundert, vgl. zu den Sammlungen der Borghese und Pamphilij zuletzt zusammenfassend Wrede (Anm. 5), S. 52–70.

¹⁴ Zum folgenden vgl. Maria Antonietta Visceglia: Fazioni e lotta politica nel sacro collegio nella prima metà del Seicento, in: La Corte di Roma tra Cinque e Seicento (Anm. 13), S. 37–93, sowie dies.: La giusta Statera de' Porporati. Sulla composizione e rappresentazione del Sacro Collegio nella prima metà del Seicento, in: Roma moderna e contemporanea 4 (1996), S. 167–212. Grundlegend auch Christoph Weber: Senatus divinus. Verborgene Strukturen im Kardinalskollegium der frühen Neuzeit (1500–1800), Frankfurt a. Main 1996.

¹⁵ Zum Verlauf einer Karriere über den Erwerb von Kaufämtern am Beispiel des späteren Papstes Paul V., Camillo Borghese, vgl. Wolfgang Reinhard: Papstfinanz und Nepotismus unter Paul V. Borghese (1605–1621). Studien und Quellen zur Struktur und quantitativen Aspekten des päpstlichen Herrschaftssystems, Stuttgart 1974, S. 157 ff.; die nach wie vor beste zusammenfassende Darstellung des Systems der Kaufämter und ihrer Bedeutung für die Staatsfinanzierung im Rom der frühen Neuzeit findet sich bei Georg Lutz, Rom und Europa während des Pontifikats Urbans VIII., in: Rom in der Neuzeit. Politische, kirchliche und kulturelle Aspekte, hg. von Reinhard Elze u. a., Wien/Rom 1976, S. 72–167; hier: S. 125–130.

¹⁶ Zu dieser ebenso grundlegenden wie folgenreichen strukturellen Besonderheit des Papsttums vgl. Paolo Prodi: Il sovrano pontefice, Bologna 1982; im Grunde genommen wäre es im übrigen sogar angebracht, von den drei Naturen der frühneuzeitlichen Päpste zu sprechen, denn neben ihren Aufgaben als Oberhaupt des Katholizismus und Fürst des Kirchenstaates waren sie auch »Chef« ihrer Familie, auf deren Interessen sie ebenfalls Rücksicht zu nehmen hatten.

¹⁷ Nur am Rande sei an dieser Stelle darauf verwiesen, daß diese spezifischen politischen und sozialen Strukturen nicht nur für die quantitativen und qualitativ einzigartige künstlerische Produktivität im 17. Jahrhundert wesentlich verantwortlich waren, sondern auch für das ausgesprochen innovationsfreundige Wissenschaftsklima (jedenfalls im ersten Drittel des Seicento), wie die wegweisende Studie von Mario Biagioli: Galilei der Höfling. Entdeckung und Etikette: Vom Aufstieg

der neuen Wissenschaften, Frankfurt a. M. 1999 (1. Aufl. Chicago 1993), S. 372, gezeigt hat: »Rom war nicht nur der Sitz des wichtigsten Fürstenhofs Italiens, sondern wegen der zyklischen Veränderungen der Machtstruktur aufgrund des raschen Wechsels der Päpste auch ein Ort, an dem solche Patronagekonjunkturen einerseits häufiger auftraten und andererseits stärkere Auswirkungen – im guten wie im schlechten Sinne – besaßen als irgendwo sonst. Die eigentümlichen Strukturen und die besondere Macht des römischen Hofes machten ihn für ehrgeizige Klienten besonders attraktiv (...).«

¹⁸ Die Verwandtschaftsverhältnisse sind dargestellt bei Christoph Weber: Fünfzig genealogische Tafeln, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken 73 (1993), S. 496–571, s. v. Ubaldini.

¹⁹ Zur Karriere Alessandro de' Medicis und dem Verlauf seiner Frankreichlegation vgl. von Pastor (Anm. 10), Bd. 12: Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Restauration und des Dreißigjährigen Krieges, Leo XI. und Paul V. (1605–1621), Freiburg i. Br. 1925, S. 16–19.

²⁰ Zu den weiteren Stationen der Karriere Ubaldinis vgl. Christoph Weber: Legati e governatori nello Stato Pontificio (1550–1809), Rom 1994, s. v., sowie Klaus Jaitner: Die Hauptinstruktionen Gregors XV. für die Nuntien und Gesandten an den europäischen Fürstenhöfen 1621–1623, Tübingen 1997, Bd. 1, S. 457 f.

²¹ Zum Verlauf von Ubaldinis Pariser Nuntiatur vgl. von Pastor (Anm. 19), S. 321–339.

²² Hans Posse: Alessandro Algardi, in: Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XXVI (1905), S. 169–201, hier: S. 190.

²³ Während des Ludovisi-Pontifikates gehörte Ubaldini zu den engsten Vertrauten des Papstes und dessen Kardinalnepoten Ludovico Ludovisi. Zeitgenössische Beobachter vermuteten übereinstimmend, daß die Ernennung Ubaldinis zum Legaten in Bologna im Mai 1623 erfolgt sei, weil der machtbewußte Nepot sich von Ubaldini – dem man nachsagte, er versuche gar, eine eigene Kardinalsfraktion aufzubauen – in seinem Wirkungsfeld eingeschränkt fühlte. Ubaldini habe sich gegen die »Weglobung« nach Bologna erbittert gewehrt, vgl. Jaitner (Anm. 20), S. 104 f., S. 122; S. 257.

²⁴ Zum Porträt Ubaldinis vgl. Stephen D. Pepper: Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text, Oxford 1984, S. 251 f.

²⁵ Zu Person und Karriere Bernardino Spadas vgl. Arne Karsten: Kardinal Bernardino Spada. Eine Karriere im barocken Rom, Göttingen 2001.

²⁶ Zur Kunstförderung Spadas in Bologna vgl. Maria Teresa Dirani: Mecenati, pittori e mercato dell'arte nel Seicento. Il »Ratto di Elena« di Guido Reni e la »Morte di Didone« del Guercino nella corrispondenza del cardinale Bernardino Spada, in: Ricerche di Storia dell'Arte 16 (1982), S. 83–94; sowie Anthony Colantuono: Guido Reni's »Abduction of Helena«. The Politic and Rhetoric of Painting in Seventeenth-Century Europe, Cambridge 1997.

²⁷ Brief Bernardino Spadas an den Bruder Virgilio vom 3. Oktober 1630: »Guido Reni fece alcuni mesi sono il mio ritratto, cioè la testa, e dice voler fare presto il rimanente. Sarà non meno di quello d'Ubaldini (con) scanie di scritte (...).«, zit. nach: Roma 1630. Il trionfo del pennello. Ausstellungskatalog Villa Medici, Rom (25. 10. 1994–1. 1. 1995), hg. von Olivier Poncet, Mailand 1994, S. 142.

²⁸ Zur Baugeschichte des Palazzo Spada vgl. Lionello Neppi: Palazzo Spada, Rom 1975.

²⁹ ASR, FSV 463, Kap. 18, fol. 9r: »(Die Bauten) furono i suoi piaceri, le sue delizie, in luogo del giuoco, delle caccie, delle musiche, e di tanti altri piaceri comuni à gli huomini, essendo vero, che sine deletione vivere non possumus.«

³⁰ Zum Aufstieg des Paolo Spada vgl. Cesarina Casanova: Comunità e governo ponteficio in Romagna in Età moderna, Bologna 1981, S. 97–105; aufschlußreich auch die von Virgilio Spada verfaßten Aufzeichnungen »Alcune Memorie della Vita di Paolo Spada di Valle d'Amore, raccolte

di Padre Virgilio, suo figlio minore, per incitamento alle virtù de i posterì della sua CASA«, in: Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 4832.

³¹ Zur Bedeutung des Klientelismus für die römische Gesellschaft in der frühen Neuzeit vgl. besonders Wolfgang Reinhard: *Freunde und Kreaturen. »Verflechtung« als Konzept zur Erforschung historischer Führungsgruppen. Römische Oligarchie um 1600*, München 1979; ders.: *Amici e Creature. Politische Mikrogeschichte der römischen Kurie im 17. Jahrhundert*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 76 (1996), S. 309–333; Renata Ago: *Carriere e clientele nella Roma barocca*, Rom 1990. Zuletzt mit grandioser Synthese Birgit Emich: *Bürokratie und Nepotismus unter Paul V. (1605–1621). Studien zur frühneuzeitlichen Mikropolitik in Rom*, Stuttgart 2001 (Päpste und Papsttum, 30). Zur Klientelstrategie Spadas in den ersten Jahren seiner Kuriengkariere vgl. Karsten (Anm. 25), S. 36–53.

³² Vgl. hierzu vor allem ASR, FSV 463 »Minute de'Capitoli della Vita del Sig. Cardinal Bernardino Spada« Kap. 28: »Dei Parentadi fatti delle Nipote« sowie Arne Karsten: *Vier Hochzeiten und ein Todesfall: Die Familie Spada zwischen Rom und Bologna*, in: *Modell Rom? – Der Kirchenstaat und Italien in der frühen Neuzeit. Ausstrahlungen, Wechselwirkungen und Antagonismen, Interdisziplinäre Arbeitstagung vom 16.–19.9.2001 am Istituto Svizzero di Roma*, hg. von Daniel Büchel und Volker Reinhard (im Druck).

³³ Zu den politischen Hintergründen der Auseinandersetzungen an der Kurie im Frühjahr 1632 vgl. Lutz, (Anm. 15), S. 74–93; zu den Vorwürfen der hispanophilen Opposition um die Kardinäle Borgia, Ludovisi und Ubaldini, ihrem Vorgehen und dem Verlauf der Konsistoriumssitzung vom 8. März 1632 vgl. Ferdinand Gregorovius: *Urban VIII. im Widerspruch zu Spanien und dem Kaiser. Eine Episode aus dem Dreißigjährigen Krieg*, Stuttgart 1879, sowie Auguste Leman: *Urban VIII et la rivalité de la France et de la Maison Autriche de 1631 à 1635*, Lille/Paris 1920, S. 133–137; sowie von Pastor (Anm. 10), Bd. 13/1, XIII/1, S. 432–442; zum Schicksal Ubaldinis ebd., S. 438 f.

³⁴ Howarth (Anm. 2), S. 205 f.

³⁵ Ebd., S. 4.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1 u. 2: Archiv des Verfassers. – Abb. 3: Los Angeles County Museum of Art, Gift of the Ahmanson Foundation, Photograph © 2001 Museum Associates/LACMA. – Abb. 4: Rom, Soprintendenza dei Beni Culturali.

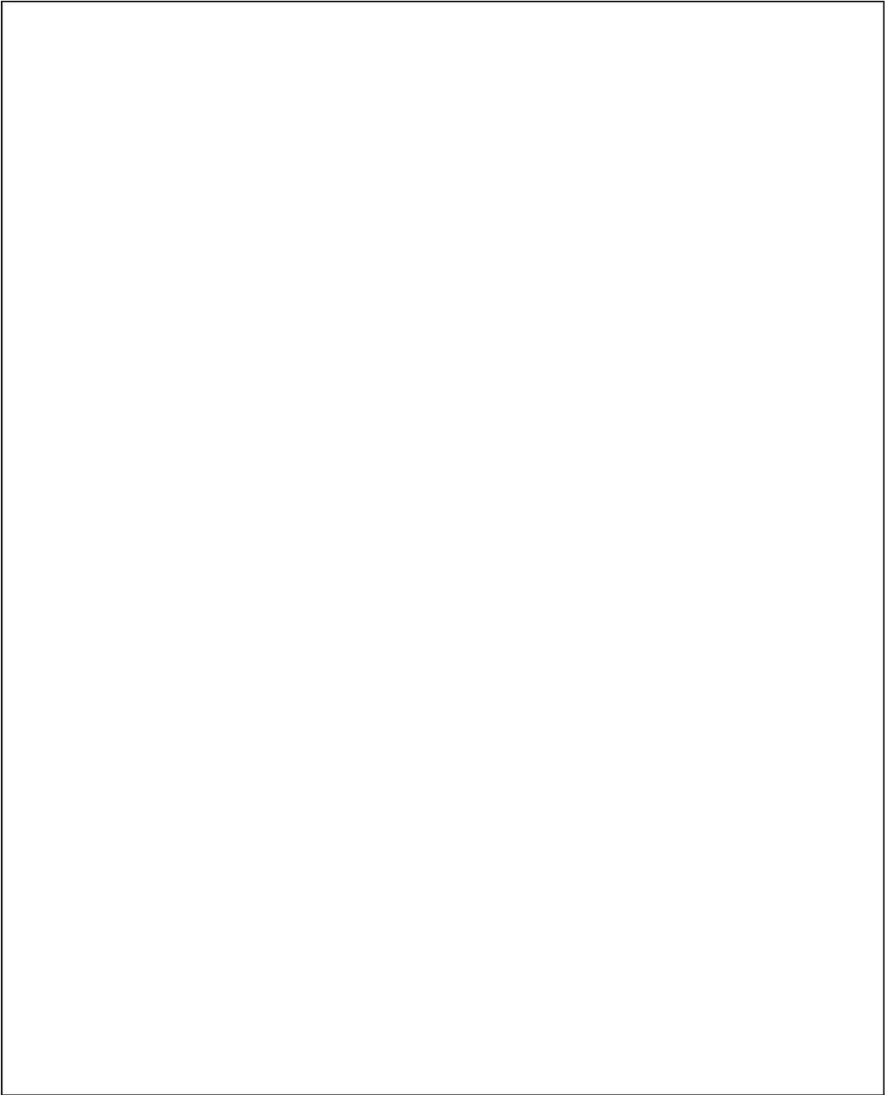
EIN ›VITELLIUS GRIMANI‹ IN LAUCHHAMMER.
ZUR KONTEXTUALISIERUNG EINER ANTIKENKOPIE
IM KUNSTGUSSMUSEUM¹
MARCUS BECKER

In seiner Festschrift zur Centenarfeier des Gräflich-Einsiedelschen Eisenwerks Lauchhammer von 1825 verzeichnet der Oberfactor Johann Friedrich Trautscholdt für das Jahr 1780 den »[...] Anfang der Kunst-Sammlung von den besten Antiken, Basreliefs, Köpfen, Büsten, Statuen und Gruppen, die fortwährend, und, ohne die Bemühung um Erlaubniß zum Abformen von inn- und ausländischen Besitzern, besonders in Italien, noch die überaus bedeutenden Kosten zu scheuen, bis zu ihrer jetzigen Vollständigkeit vermehrt wurde.«² Damit war der Grundstock gelegt für den Eisenkunstguß von Antikenkopien, der als ein besonderes Anliegen Detlev Carl Graf von Einsiedeln, seit 1776 Besitzer des Lauchhammers, angesehen werden darf.

Einen nicht unerheblichen Teil der bis heute erhaltenen Modell- und Vorbildsammlung an Gipsabgüssen im Depotbestand des Lauchhammer Kunstgußmuseums stellen die Portraits römischer Kaiser dar. Darunter findet sich auch ein Abguß des sogenannten ›Pseudo-Vitellius‹ oder ›Vitellius Grimani‹ (Abb. 1, 3–4),³ überraschend vor allem deshalb, weil der Vitellius – im Gegensatz zu den von Trautscholdt verzeichneten gegossenen Augustus, Trajan, Antoninus Pius oder Mark Aurel⁴ – kaum als ›exemplum virtutis‹ gelten konnte und sein Bildnis traditionellerweise fast ausschließlich im Zusammenhang sogenannter ›Kaiserserien‹ fungierte. Der Bedarf an solchen repräsentativen Serien war jedoch seit der Mitte des 18. Jahrhunderts rückläufig.⁵ Welchen Grund konnte es also in Lauchhammer geben, einen ›Vitellius‹ auf Vorrat zu halten?

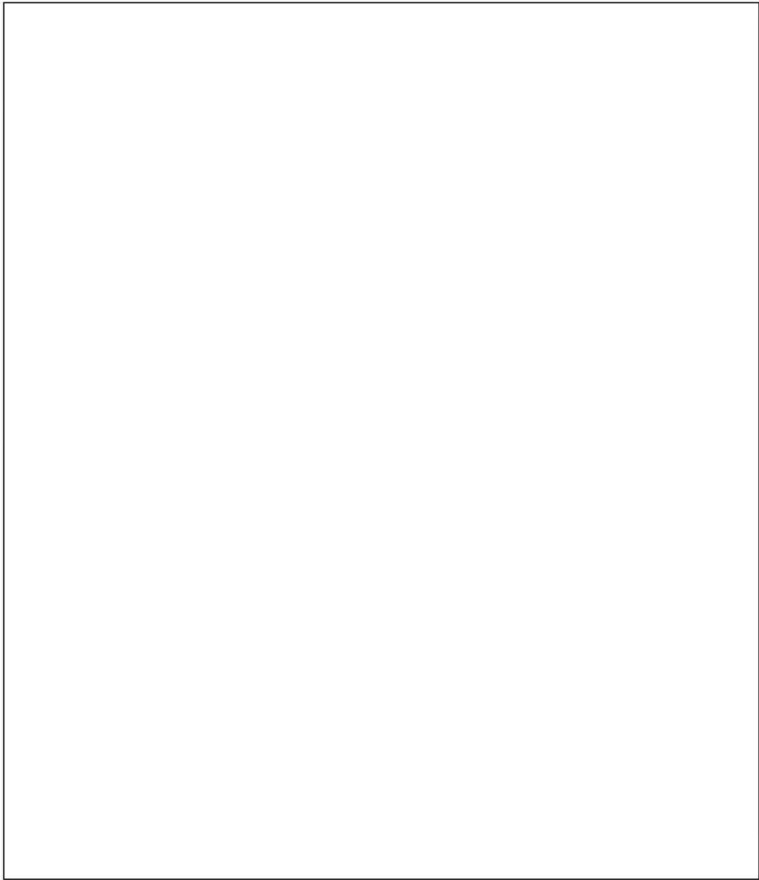
DIE KARRIERE EINES PORTRAITS

Der Prototypus (Abb. 2) des Lauchhammer Abgusses gelangte – möglicherweise 1505 in Rom ausgegraben⁶ – als Teil der berühmten Kunstsammlung des Kardinals Domenico Grimani (1461–1523) nach dessen Tod als Legat in den Besitz der Republik Venedig⁷ und wurde von 1525 bis 1586 in der eigens geschaffenen ›Sala delle Teste‹ des Palazzo Ducale ausgestellt, bevor er 1596



1 ›Vitellius Grimani‹, Laubhammer, Vorderansicht über Eck.

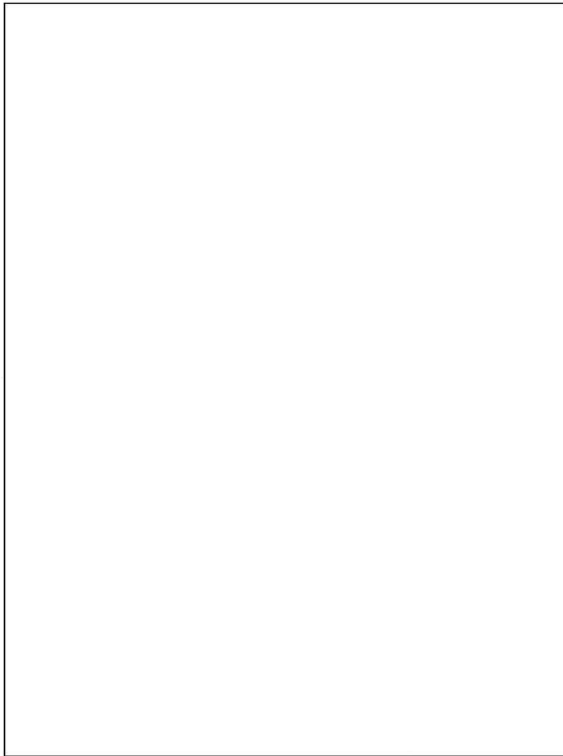
im Zuge einer Umstrukturierung der Räumlichkeiten des Dogenpalastes seinen endgültigen Platz im neu entstandenen ›Statuario Pubblico‹ in der Antisala der ›Libreria Marciana‹ erhielt.⁸ Während die ›Sala delle Teste‹ vermutlich nur den Beamten der Republik vertraut war und einem sehr eingeschränkten Kreis von Staatsgästen gezeigt wurde, stand das ›Statuario‹ als



2 ›Vitellius Grimani‹, Venedig, Museo Archeologico, Saal X.

Vorgänger des Museo Archeologico, in dem sich der Vitellius bis heute befindet,⁹ einem breiten Publikum offen.¹⁰

Die aus griechischem Marmor gefertigte Büste aus dem Besitz Domenico Grimanis kann als eine der meistkopierten und -adaptierten Antiken der Renaissance und des Barock gelten. Aulus Vitellius, geboren am 7. September des Jahres 12, wurde am 3. Januar 69 in den Wirren des sogenannten Vierkaiserjahres von seinen am Niederrhein stationierten Truppen zum Kaiser ausgerufen, wenige Monate später jedoch bereits wieder von Vespasian überwunden und von dessen Soldaten nach der Eroberung Roms am 21. Dezember des Jahres ermordet.¹¹ Die ihm in seiner kurzen Regierungszeit errichteten Statuen wurden wahrscheinlich noch zu seinen Lebzeiten zerstört oder fielen der vom

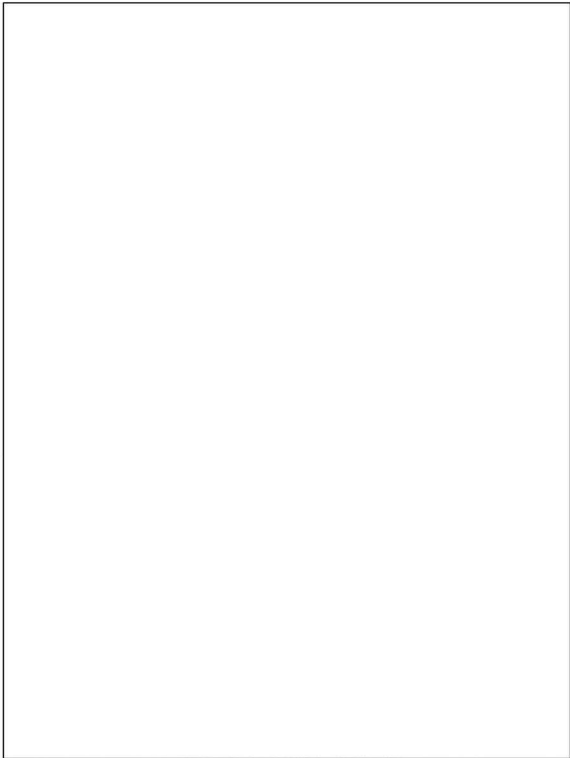


3 »Vitellius Grimani«, Lauchbammer, Vorderansicht plinthenparallel.

Senat verhängten »damnatio memoriae« zum Opfer. Da im 16. Jahrhundert zwar Münzdarstellungen, aber kein einziges vollplastisches Bildnis des Vitellius bekannt waren, kam der faszinierenden Büste in Venedig in ikonographischer Hinsicht eine kaum zu unterschätzende Bedeutung für die weit verbreiteten Portraitserien der ersten zwölf römischen Kaiser nach den »Vitae« des Sueton zu.¹² Obwohl nur eine sehr oberflächliche Übereinstimmung mit den Münzbildern vorlag, entsprach die psychologisierende Zeichnung eines intelligenten Mannes, der je-

doch infolge seines ausschweifenden Lebens »das Aussehen eines alten Prassters«¹³ angenommen hatte, so gut der Beschreibung Suetons, daß in der römischen Büste bereitwillig – wenn auch fälschlich – ein authentisches Portrait des Kaisers gesehen werden konnte.¹⁴ Im Inventar der Sammlung Grimani, das nach Übernahme des Legates am 15. September 1523 erstellt wurde, waren allerdings nur fünf der »teste« identifiziert worden, unter den nach formalen Kriterien beschriebenen übrigen Antiken läßt sich die Büste nicht mit Sicherheit ausmachen.¹⁵ Erst das zweite Inventar vom 20. Februar 1587 verzeichnet unter der Nr. 1 einen »Vitellio senza la spalla sinistra, et un pezzo della destra«.¹⁶ Die Identifizierung muß jedoch schon wesentlich früher erfolgt sein, nahm doch Tizian den »Vitellius Grimani« als Vorbild für sein Portrait des Kaisers in der Zwölferserie, die er 1537/38 für den Herzog Federico Gonzaga in Mantua malte.¹⁷

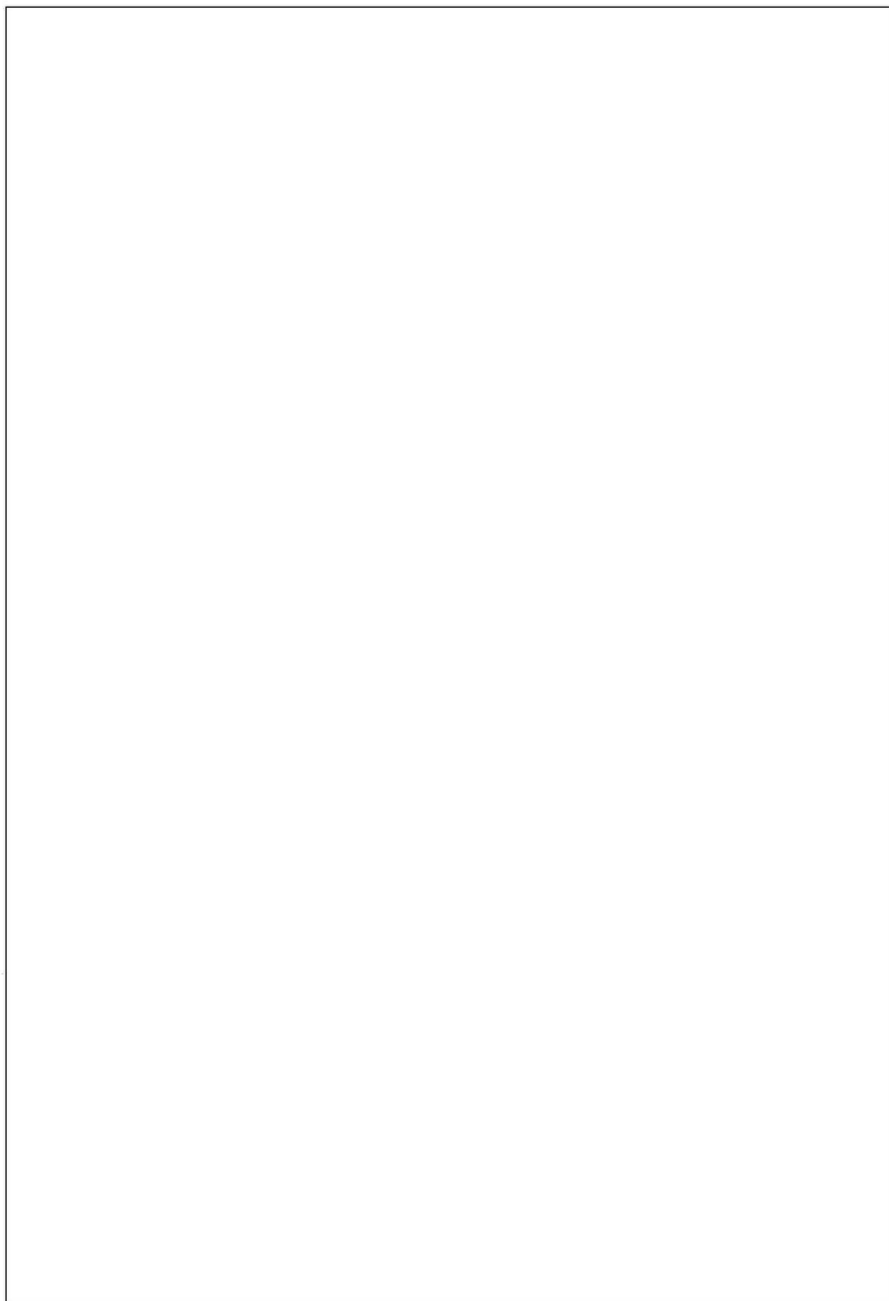
Die Reihe der weiteren Rezeptionen ist immens. Neben der mehr ästhetisch motivierten Verarbeitung im Werk etwa Tintoretos oder Veroneses¹⁸ kamen Vitellius-Büsten einerseits als bewußte Fälschungen mit dem Anspruch eines römischen Originals desselben Typus in die Antikensammlungen der Zeit¹⁹ oder als eindeutig moderne Arbeiten, dann meist als Teil von ganzen Kaiserserien für Palastdekorationen, die im Kontext fürstlicher Repräsentation – oft mit legitimatorischer Zielsetzung – fungierten.²⁰



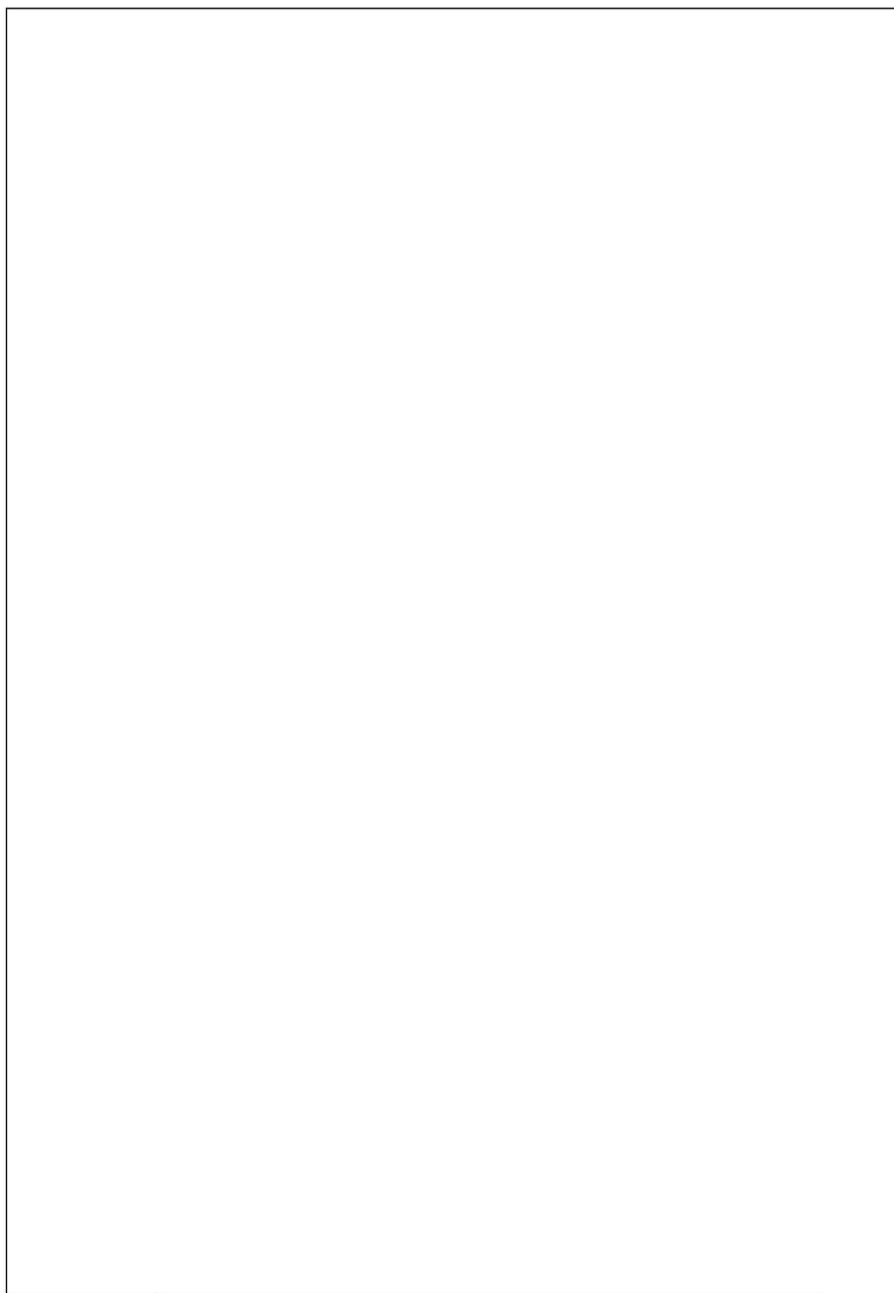
4 »Vitellius Grimani«, Lauchhammer, Rückansicht.

Gleichzeitig erfuhren die Nachstiche, die Aegidius Sadeler 1593/94 von den Mantuaner Kaisern Tizians anfertigte, eine weite Verbreitung (Abb. 5).²¹ Durch sie konnte auch eine graphische Vorlage zum Vorbild für eine Serie vollplastischer Büsten werden, die ihrerseits wiederum kopiert wurden, wie das Beispiel der zwölf Kaiserbildnisse zeigt, für die Bartholomeus Eggers 1674 einen Auftrag des Großen Kurfürsten erhielt und deren (wohl Werkstatt-) Repliken sich am Schloß Wilanów in Warschau befinden.²²

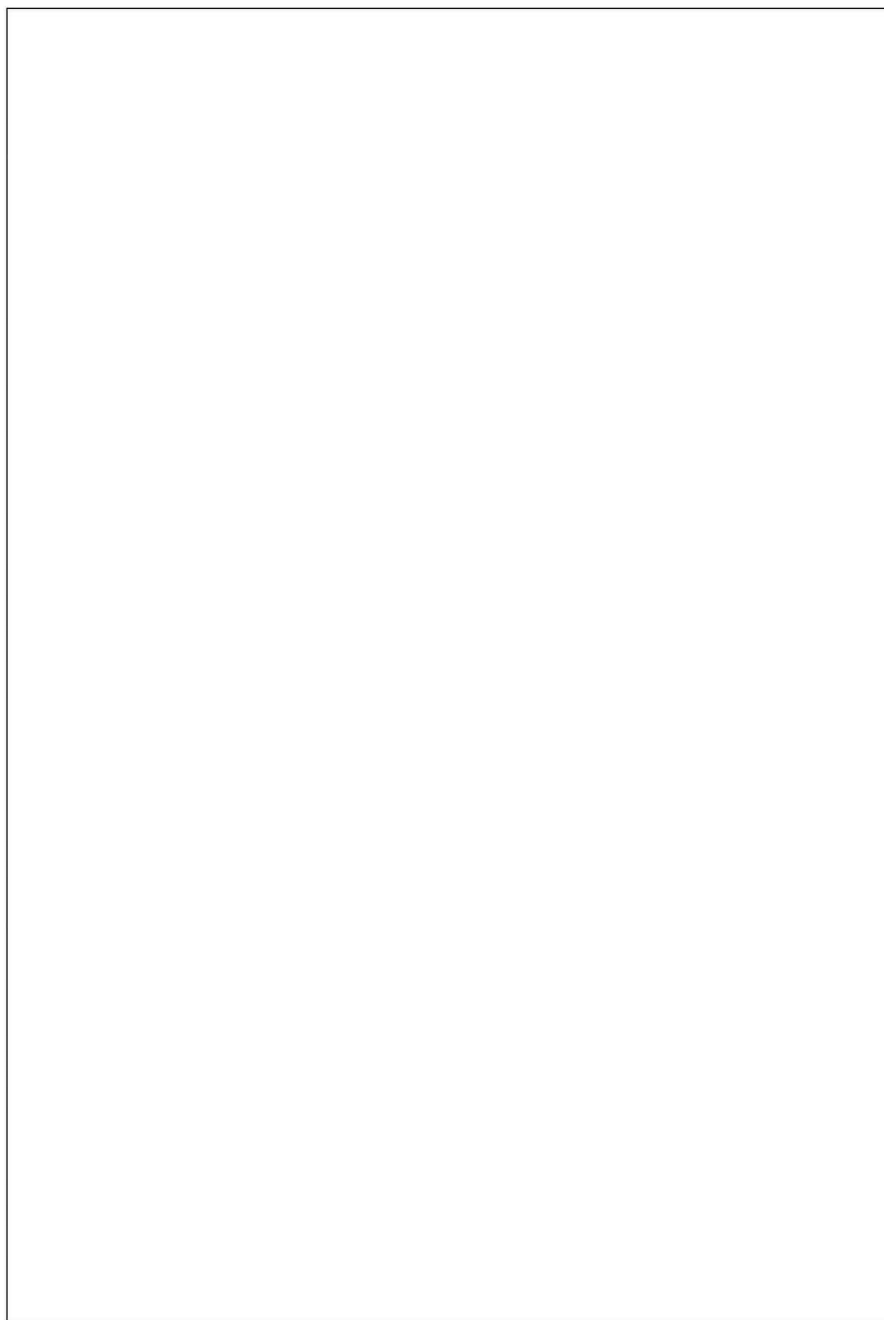
Bereits die zwölf Büsten, die Friedrich II. vor dem Schloß Sanssouci aufstellen ließ,²³ setzen jedoch die Kaiser kaum noch in der bisher anzutreffenden Funktion in Szene, sondern binden sie vielmehr in das komplexe Netz von Bezügen ein, das die Grabstätte des »philosophischen« Königs mit kynischem und skeptizistischem Gedankengut auflädt.²⁴ Die semantische Verschiebung, die hier zu beobachten ist, kann als symptomatisch für das Abklingen der Blüte repräsentativer Suetonischer Kaiserserien gegen Ende des 18. Jahrhunderts



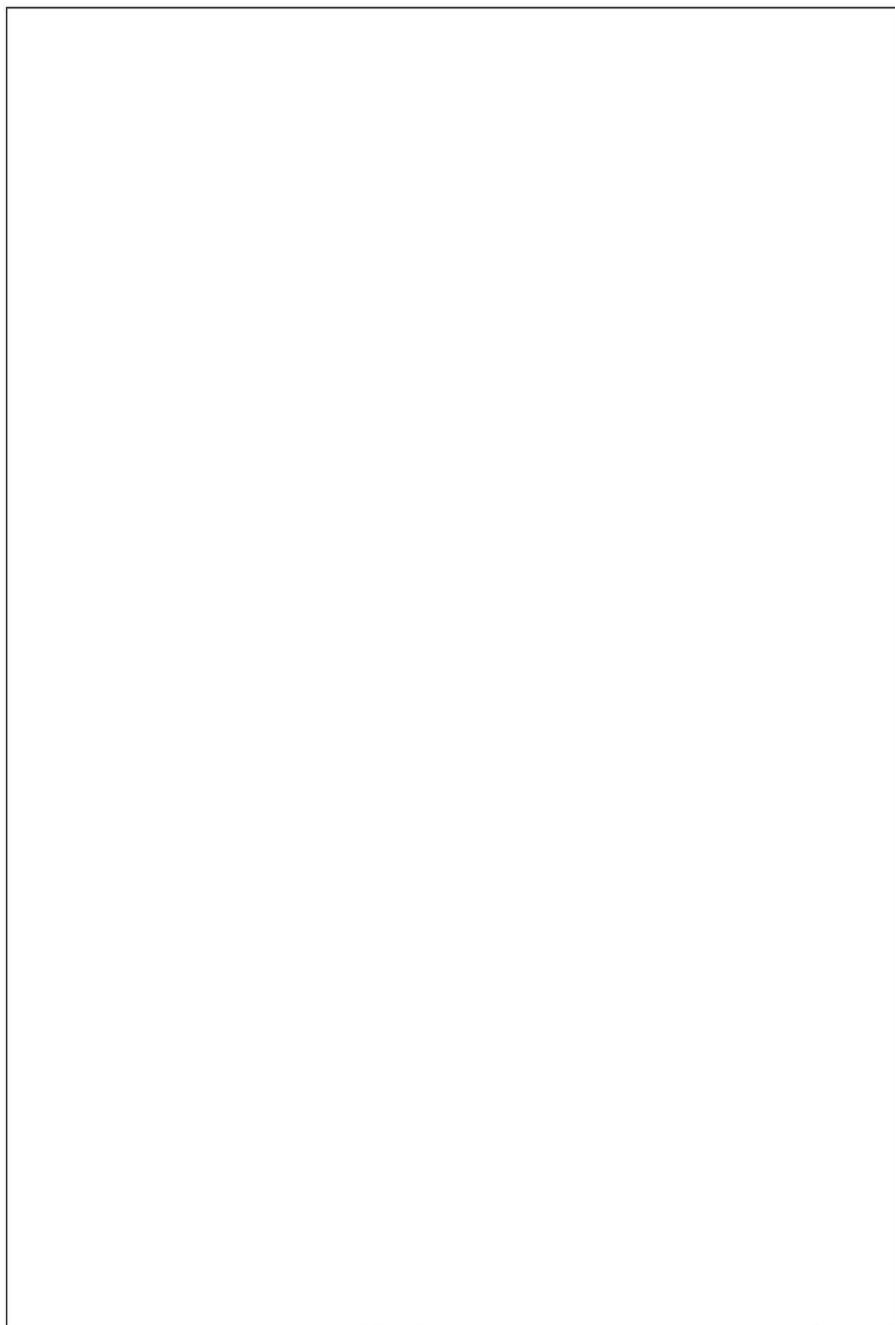
5 *Aegidius Sadeler nach Tizian, Vitellius aus der Serie der 12 Kupferstiche, München, Staatliche Graphische Sammlung.*



6 *Werkstatt des Massimiliano Soldani, Vitellius, Bronze, Wien, Kunsthistorisches Museum.*



7 *Vitellius, Dresden, Albertinum, Abguß aus der Sammlung Mengs.*



8 *Vitellius, Gipsabguß, Padua, Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte.*

gelten: der ›Vitellius Grimani‹ hingegen verlor nichts von seiner Anziehungskraft, wie nicht zuletzt der Gipsabguß des Kunstgußmuseums beweist. Entscheidend dafür dürften nun aber neben der weiter bestehenden, gleichsam »verbürgerlichten«²⁵ Vorliebe für den Schriftsteller Sueton die individuellen ästhetischen Qualitäten des Kunstwerks gewesen sein. In gewisser Weise vorgezeichnet war diese Wertung bereits im französischen Klassizismus des 17. Jahrhunderts, für dessen Interesse an typologisierender Physiognomik, wie es sich etwa in den »Caractères« eines La Bruyère widerspiegelte, der Vitellius Grimani interessant werden konnte.²⁶ Bereits zu dieser Zeit war es damit aber auch möglich geworden, Reproduktionen der fragmentierten Originalbüste in edlem Material wie etwa Bronze ästhetisch zu rezipieren (Abb. 6). Interessanterweise verfügt die wahrscheinlich in der Werkstatt Massimiliano Soldanis um 1700 entstandene Bronze des Kunsthistorischen Museums Wien über ein Gegenstück im Institut für Klassische Archäologie der Universität Groningen, das in der Soldani-Werkstatt nach demselben Modell gegossen wurde.²⁷ Im Unterschied zum Wiener wurde das Groninger Exemplar, das in das frühe 18. Jahrhundert datiert werden darf, jedoch mit einer repräsentativen barocken Gewandbüste versehen. Soldani war also durchaus in der Lage, mit Arbeiten, die entweder die ästhetischen Qualitäten der antiken Büste oder die repräsentativen des Kaiserportraits betonten, dem unterschiedlichen Käuferinteresse Rechnung zu tragen. Als vollendetes individuelles Portrait konnte der Vitellius aber so auch Eingang finden in die Einsiedelsche Abgußsammlung vorbildlicher Antiken.

PROVENIENZ DES LAUCHHAMMER GIPSES

Obwohl wahrscheinlich der größte Teil der Lauchhammer Gipse entweder direkt nach Antiken der Dresdner Sammlung entstand oder nach den Modellen der seit 1785 ebenfalls in Dresden befindlichen Abgußsammlung Anton Raphael Mengs' gefertigt wurde, erweist sich die Frage nach der Provenienz des Vitellius als problematisch, da offenbar viele der Gipse des Kunstgußmuseums nicht als direkte Abgüsse, sondern eher als freie Nachmodellierungen anzusprechen sind. Als Vorbild ausgeschlossen werden kann auf jeden Fall der 1733 in Leplats »Recueil des marbres antiques [...]« auf Tafel 158 abgebildete Vitellius, der bereits im 19. Jahrhundert nicht mehr in den Verzeichnissen der königlichen Antiken erwähnt wird.²⁸ Er dürfte mit dem noch heute im

Depot vorhandenen – offensichtlich barocken – Exemplar identisch sein, das sich 1765 im Inventar der Antikensammlung nachweisen läßt.²⁹

Schwierigkeiten bereitet aber auch der Vergleich mit dem Vitellius der Mengsschen Abgußsammlung nach der Büste des Kapitolinischen Museums (Abb. 7). Die breiteren Züge des Portraits wie auch die abweichende Haarbehandlung ließen sich nur erklären, wenn man auch in diesem Fall den Lauchhammer Gips als eine sehr freie Nachbildung sähe.³⁰

Es erscheint daher m. E. durchaus als möglich, die Büste als einen der Abgüsse zu betrachten, die der Graf von Einsiedel im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts direkt in Italien erwerben ließ. Diese Richtung der Provenienz hebt auch Trautscholdt in der eingangs angeführten Passage ausdrücklich hervor und erwähnt für das Jahr 1785 sogar eine der direkten Bezugsquellen: »[...] zu Rom wurden bei Antonio Leoni Gyps-Abgüsse bestellt, und von dort angeschafft [...]«.«³¹

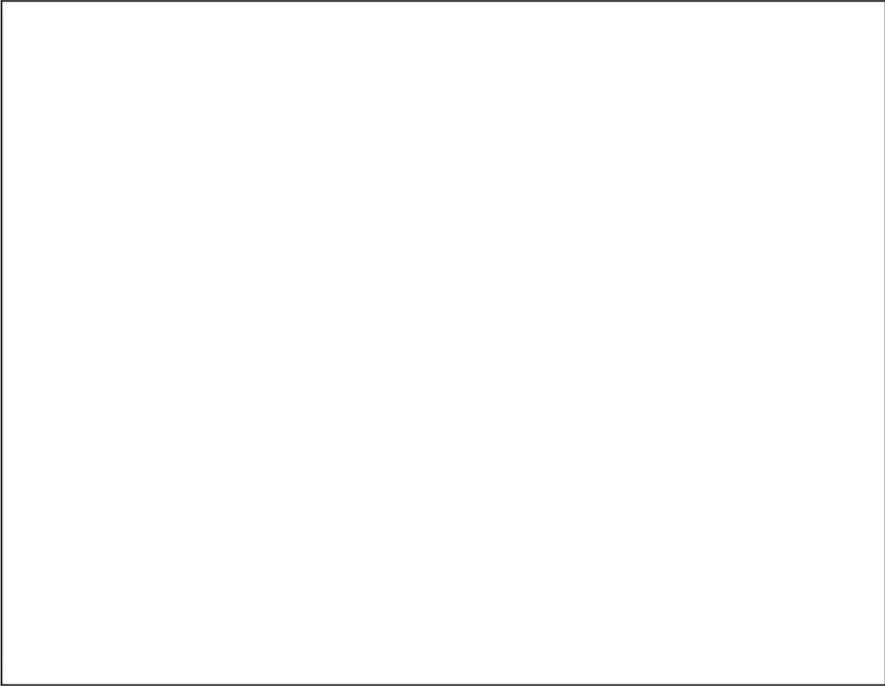
Hinweise für eine solche direkte Provenienz vom Original bzw. einem Abguß davon sind eine größere Ähnlichkeit als zum Dresdner Exemplar, die Übereinstimmung mit der Größe des Vitellius Grimani³² und in diesem Falle auch die Form des Büstenansatzes, die als Reduktion des venezianischen angesehen werden kann. Die hier bereits gegebene ideale Nacktheit kam dabei im Abguß klassizistischen Tendenzen entgegen, den Dargestellten enthistorisierend zu überhöhen, wie sie auch bei Portraitbüsten von Zeitgenossen zu beobachten sind. Auf eine aufwendige Ergänzung zu einer Panzer- bzw. Paludamentumbüste wurde offensichtlich bewußt verzichtet.³³ Kleinere Abweichungen zum Original finden sich aber auch hier im Kaschieren von Bestoßungen oder der ergänzten Nase des römischen Kunstwerks, in der Haarbehandlung sowie in der deutlicheren, wenn auch gröberen Zeichnung von Augenbrauen und Iris.

Noch aus dem 16. Jahrhundert haben sich zwei direkte Kopien des venezianischen Originals erhalten. Ein Vergleich mit dem Gipsabguß, den der Paduaner Jurist Marco Mantova Benavides wahrscheinlich von Tintoretto erwarb (Abb. 8),³⁴ oder mit der Bronzebüste aus der Sammlung Contarini, die 1596 als Vermächtnis an die Republik Venedig kam,³⁵ zeigt so eine noch auffallendere Ähnlichkeit mit dem auf der gleichen Reproduktionsstufe stehenden Exemplar in Lauchhammer als der direkte Vergleich mit dem Original.

Ob der Vitellius jemals als Modell für einen Eisenkunstguß des Lauchhammers diente und sich möglicherweise unter einer der von Trautscholdt verzeichneten »diverse[n] Büsten«³⁶ befand, muß angesichts der mangelhaften Quellenlage und des Fehlens eines nachgewiesenen Exemplars vorerst leider ungeklärt bleiben. Der Zustand des Kopfes mit den Spuren von körnigem weißlichen Gips im linken Ohr und einer Locke weist zumindest auf die Abnahme einer Negativform. Bei der großflächig erhaltenen Fassung – entweder Fett oder verdünnter Schellack – könnte es sich dann um ein Trennmittel für einen Abguß handeln. Allerdings ist diese Schlußfolgerung nicht zwingend, denn da die erhabensten Partien der Büste am dunkelsten erscheinen, kann auch vermutet werden, daß der Überzug bereits vorher dazu diente, den Modellgips plastischer und lebendiger zu präsentieren.³⁷ Zwar weist m. E. ein etwa 1890/1900 entstandenes Photo (Abb. 9), das Arbeiter mit ihren Werkzeugen um ein Podest mit dem Vitellius gruppiert zeigt, durch den vom erhaltenen abweichenden Büstensockel auf ein spätes Datum »ante quem« für einen Abguß, doch ist dadurch nicht auszuschließen, daß bereits früher ein freies Gußmodell gefertigt wurde. Sollte das Photo wirklich die Schöpfer einer gerade vollendeten Kopie dokumentieren, so verdeutlicht es auch, daß die Büste selbst zu dieser Zeit noch als ein angemessenes Attribut der Modelleure und Ziseleure des Lauchhammers dienen konnte.³⁸

Seine ästhetischen Qualitäten sicherten dem venezianischen Vitellius verbunden mit einer allgemein anhaltenden Nachfrage nach seltenen römischen Portraittypen bis ins 19. Jahrhundert ungeteilte Bewunderung.³⁹ Ein ca. 46 cm hoher Eisen- oder später (ab dem 2. Drittel des 19. Jahrhunderts) auch Bronze- guß des Lauchhammers wäre so gut vorstellbar im herrschaftlichen oder bürgerlichen Studierzimmer ab dem späten 18. Jahrhundert. Das Schema der Bibliothek mit hohen Schränken und breiter Sockelzone etwa berücksichtigte – im Unterschied zu vorhergegangenen Bibliotheksformen – von vornherein Platz für die Aufstellung einer vielfältigen, scheinbar ungeordneten Melange von kleinformatigen Kunstwerken. Charakteristisch für die Überfülle vorhandener Objekte in verschiedensten Materialien wie Gips, Keramik, Metall oder Stein erscheint dabei die Mischung von zeitgenössischen Arbeiten und – oft verkleinerten – Reproduktionen antiker Werke.⁴⁰

Seit Viscontis »Iconographie Romaine« von 1818 geriet der Anspruch des »Vitellius Grimani«, ein römisches Original zu sein, allmählich in Mißkredit.⁴¹



9 Foto der Lauchhammer Modelleure.

Die Diskrepanz zu den Münzbildern des Kaisers, stilistische Erwägungen und – nach Untersuchungen im 20. Jahrhundert – das Fehlen von Wurzelfasern führten zu der sich langsam durchsetzenden Überzeugung, daß es sich bei der Büste zwar immer noch um ein Meisterwerk, aber wohl doch um eine freie Portraitschöpfung der Renaissance handele.⁴² Eine Rehabilitation erfuhr der Vitellius erst ab den 1920er Jahren. Carlo Antis nüchterne Feststellung, daß eine individualisierende Charakterisierung des Dargestellten, ein ›minuto verismo‹,⁴³ wie er hier gegeben war, in Italien nicht vor dem Ende des 16. Jahrhunderts denkbar sei, brachte ihn dazu, in dem Portrait wenn auch nicht mehr das Bildnis des Vitellius, so aber doch eine flavische Arbeit zu sehen.⁴⁴ Die bis heute vorherrschende Datierung des nunmehr ›Pseudo-Vitellius‹ in die Zeit Kaiser Hadrians aufgrund von Büstenform und Bohrung der Augensterne findet sich dann bereits 1968 bei Traversari.⁴⁵

In gewisser Weise besetzt der Gipsabguß des Lauchhammer Museums den Ort zwischen der ikonographischen Signifikanz eines Portraits im 16. bis 18. und der archäologischen Diskussion eines römischen Artefakts seit dem

19. Jahrhundert. Seine hier von mir vorgenommene Kontextualisierung mag als ein Baustein zur Klärung des Phänomens der Antikenkopien des Lauchhammers gelten.

ANHANG: BESCHREIBUNG DES LAUCHHAMMER GIPSABGUSSES

Männliche Portraitbüste, sog. Pseudo-Vitellius

Gips, mit Resten eines bräunlichen Überzugs (Fett oder Schellack?) gefaßt; letztes Viertel des 18. Jahrhunderts (?)

Maße: Höhe mit Sockel 45,5 cm, ohne Sockel 38,0 cm; Kopfumfang: 78,0 cm; Sockelhöhe: 7,5 cm; Breite und Tiefe der Sockel-Plinthe: 15,5 × 15,0 cm; Breite und Tiefe der Büsten-Plinthe: 10,3 × 10,0 cm.

Kunstguß-Museum Lauchhammer: Inv. Nr. 11 gestempelt auf beigefügter Karteikarte (durch M. Frotscher durchgeführte Erfassung der in das Museum übernommenen Gipse) und Inv. Nr. 1211 in rotem Filzstift (?) auf der linken Stirnhälfte des Kopfes (im Zuge einer ABM 1991/92 durchgeführte Erfassung der auf dem Dachboden der Gießerei vorgefundenen Gipse), z. Z. deponiert.

Das Portrait stellt einen dickleibigen Mann mittleren Alters dar, dessen Kopf nach der linken Schulter gewendet ist; die rechte Wange liegt damit parallel zur vorderen Sockelkante. Die Haut des glattrasierten massigen und leicht asymmetrischen Gesichts ist fein und lebendig modelliert, das Haar in kurzen, enganliegenden Locken, die nur wenig vor die großen Ohren reichen, zum größten Teil durch sichelförmige Vertiefungen herausgearbeitet. Oberhalb der Stirn wird es dreigeteilt und läßt so in der Mitte und über den Schläfen kleine Lockenhügel entstehen. Der geschlossene Mund, im Ganzen waagrecht, ist leicht geschwungen, die Mundwinkel weisen nach unten, und die Unterlippe tritt fleischig gegen die dünne Oberlippe hervor. Charakteristisch erscheint auch der Rücken der im Profil ganz sanft gebogenen dicken Nase: verbreitert unterhalb der Wurzel, verengt er sich wieder und setzt so deutlich die runde Nasenspitze ab. Tief unter den gestrichelten Brauen liegen die Augen, die schmalen Lidränder sind scharf gezeichnet. Die Augensterne sind geritzt, die Pupillen durch leichte Bohrung markiert, der Blick folgt der Wendung des Kopfes. Kleine V-förmige Falten über der Nasenwurzel kennzeichnen die breite und hohe Stirn, der ein kleines feistes Kinn prononciert gegenübersteht; zwei Doppelkinne und ein Fettwulst im Nacken kaschieren jedoch die Hals-

partie, so daß der länglich runde Kopf fließend in Schulter und Brust überzugehen scheint.

Etwa parallel zum unteren Rand des Halses erfolgt der Schnitt der Büste, und leicht vorgezogen schließt der Brustansatz stufenlos an die vordere obere Kante des Sockels an. Die Verbindung zwischen dem reich profilierten rechteckigen attischen Sockel (Aufbau des Sockelprofils nach dem Schema: Plinthe – Torus – Plättchen – Trochilus – Plättchen – Torus – Plinthe der Büste) und der Büste gewährleisten ein Gipskeil und eine hölzerne Armierung, die ins Innere des hohlen Kopfes führt.

Zustand:

Überzug besonders an der rechten Seite vom Jochbogen bis zum Lockenansatz, der linken Wange und am Hinterkopf unter dem Wirbel abgerieben. Geringste Spuren von körnigem weißlichen Gips im linken Ohr und in einer Locke vorn links. Reste eines rechteckigen Papierzettels (ca. 5,0 × 4,0 cm) auf der linken Wange. In derselben lateinischen Handschrift mit verziertem >V< die Bleistift-Bezeichnung >Vitellius< auf dem Brustansatz der Büste und auf der hinteren Sockel-Plinthe. Auf der linken Stirnseite die bereits erwähnte Beschriftung >1211< in rotem Filzstift (?). Kleinere Bestoßungen an der hinteren Kante der Büste, an Kinn, Nase, Haar, der Spitze des linken Lockenhügels sowie an den Sockelecken. Größere Abplatzung am Sockel an der vom Betrachter aus gesehen vorderen rechten Ecke des unteren Torus. Riß von der Austrittsstelle des armierenden Vierkantholzes fast bis zur Büsten-Plinthe hinunter.

ANMERKUNGEN

¹ Der vorliegende Aufsatz entstand im Rahmen eines Seminars zu den Lauchhammer Antikenkopien, das im Wintersemester 2000/01 am Kunstgeschichtlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin stattfand. Mein herzlicher Dank gilt Frau Dr. Charlotte Schreiter, der Leiterin der Veranstaltung, für ihre tatkräftige Unterstützung meiner Arbeit.

² Johann Friedrich Trautscholdt: Geschichte und Feyer des ersten Jahrhunderts des Eisenwerks Lauchhammer, Dresden 1825 (Reprint, Lauchhammer 1996), S. 24.

³ Für nähere Angaben zur Büste und ihrem Zustand vgl. die Beschreibung im Anhang, S. 156 f.

⁴ Vgl. Trautscholdts – allerdings unvollständiges – »Verzeichniß der Kunstguß- und andrer merkwürdigen Gußwaaren, welche in nachstehenden Jahren zu Lauchhammer gefertigt worden«: Mark Aurel (1789), Trajan (1789), Augustus (1789) und Antoninus Pius (1800 und 1801), vgl. Trautscholdt (Anm. 2), S. 54 ff.

⁵ Daneben sei bemerkt, daß sich die erhaltenen (unpublizierten) Kaiserportraits der Gipsabgußsammlung – soweit ich sehe – ohnehin nicht zu einer formal homogenen Serie zusammenstellen lassen.

⁶ Marjon van der Meulen: *Ruben's Copies after the Antique*, London 1995 (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*; 23/1–3), Bd. 2, S. 149ff.

⁷ Mit dem Legat an die Serenissima im Testament des Kardinals vom 16. August 1523, das neben antiken Skulpturen auch eine Sammlung vor allem flämischer Gemälde umfaßte, verband sich die Bedingung, die Kunstwerke zu verwenden »[...] ad ornamentum unius camere sive sale pro mea [i.e. Domenico Grimani] memoria et ad ostendendum personis virtuosis.«; vgl. Marilyn Perry: *Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41 (1978), S. 218ff.

⁸ In der am 13. September 1525 fertiggestellten »Sala delle Teste« wurden lediglich die besten Stücke der Sammlung Grimani – wahrscheinlich 11 »teste« und 5 »corpi« – ausgestellt, der Rest des Legates, darunter sämtliche Gemälde, wurde den Neffen des Kardinals im Dezember 1528 rück-überreignet. Umbaumaßnahmen im Dogenpalast führten 1586 zu einer einseitigen Deponierung der 16 Antiken, die nach endlosen Verzögerungen erst wieder ab dem Sommer 1596 im neu-gegründeten und von Vincenzo Scamozzi gestalteten »Statuario Pubblico« zu sehen waren: nun gemeinsam mit 184 Kunstwerken der Sammlung Giovanni Grimani, des 1593 verstorbenen Neffen Domenico's, sowie 17 weiteren, die der Sammler Federico Contarini zur Verfügung gestellt hatte. Jede Skulptur war durch einen Blei-»bollo« mit dem Namen des Stifters gekennzeichnet. Vgl. ebd. S. 220ff.

⁹ Heute in Saal 10, Inv. 20. Vgl. Gustavo Traversari: *Museo Archeologico di Venezia. I ritratti*, Rom 1968, Nr. 43, S. 63f., Abb. 44a–c.; Perry (Anm. 7), S. 234 sowie *Census*, Rec. No. 153508/257A4. Dort auch eine Liste der Repliken und Adaptionen.

¹⁰ Ob die »Sala delle Teste« auch anderen Besuchern oder den Künstlern der Stadt zugänglich war, muß ungeklärt bleiben. Vgl. zu diesem Problem Perry (Anm.7), S. 225 f.

¹¹ Zur historischen Gestalt des Vitellius vgl. Suet. Vit. und Tac. Hist.

¹² Vgl. Eberhard Paul: *Gefälschte Antike von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Leipzig 1981, S. 54ff.; zu den Kaiserserien etwa Eberhard Paul: *Kaiserserien der Renaissance, des Barock und des Klassizismus*, in: *Antikerezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart. Eine Aufsatzsammlung*, hg. v. Jürgen Dummer und Max Kunze, Stendal 1983 (*Schriften der Winckelmann-Gesellschaft*; 6), Bd. 1 u. 3, S. 239–252. Es sei im übrigen darauf hingewiesen, daß der Kanon Suetons auch modifizierbar war und etwa um die Bildnisse der sog. »Guten Kaiser« erweitert werden konnte.

¹³ Paul 1981 (Anm. 12), S. 54. Vgl. Suet. Vit. 13 u. 17.

¹⁴ Zwei authentische Porträts des Vitellius, die mit den Münzbildern übereinstimmen, konnten erst im 20. Jahrhundert identifiziert werden. Sie befinden sich in der Kopenhagener Ny-Carlsberg-Glyptothek (Inv. 3167) bzw. im Bardo-Museum in Tunis (Inv. 1784). Vgl. Flemming Johansen: *Roman Portraits*, Bd. II. Ny-Carlsberg-Glyptothek, Kopenhagen 1995, S. 24f. bzw. Mohamed Yacoub: *Le musée du Bardo. Départements antiques*, Tunis 1996, S. 51. Abb. 44.

¹⁵ Vgl. Perry (Anm. 7), S. 218f. und den Abdruck des Inventars, ebd. S. 241 f.

¹⁶ Vgl. ebd. S. 227, das Inventar abgedruckt ebd. S. 242 f.

¹⁷ Die Serie, deren zwölftes Bild – wohl der Domitian – von Giulio Romano gemalt wurde, befand sich bis 1628 am Ort, wurde dann an Charles I. von England verkauft und gelangte 1652 nach Spanien, wo sie zugrunde gegangen zu sein scheint. Vgl. Wilhelm Suida: *Tizian, Zürich/Leipzig 1933*, S. 73 f. Annie Nicolette Zadoks-Josephus Jitta: *A Creative Misunderstanding*, in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek 2* (1972), S. 6 geht von einer Identifizierung möglicherweise erst nach 1550 aus. Der Vergleich des Vitellius Grimani mit Aegidius Sadeler's Nachstich des verlorenen Tizian-Bildes scheint aber m.E. die Modell-Funktion der Büste schon durch das charakteristische Blickmotiv zu belegen.

¹⁸ Vgl. Carlo Anti: *Il R. Museo Archeologico di Venezia*. In: *Dedalo* 7 (1927), S. 631 f.; Traversari (Anm. 9), S. 63 f.

¹⁹ Vgl. etwa die umstrittene Büste im Kapitolinischen Museum (Inv. Albani A3; Henry Stuart Jones: *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome*, Oxford 1912, S. 192 f., Abb. 49) oder das Bildnis in Neapel (E. Gerhard und Th. Panofka: *Neapels antike Bildwerke*, Stuttgart/Tübingen 1828, 1. Teil, Nr. 140, S. 45).

²⁰ Vgl. Paul 1983 (Anm. 12), S. 244 f. Natürlich konnten auch die als Originalwerke angesehenen Büsten zu entsprechenden Serien zusammengestellt werden.

²¹ Vgl. Suida (Anm. 17), S. 74. Da Tizian aus Gründen des kompositorischen Zusammenhangs der ganzen Serie Vitellius über die rechte Schulter blicken ließ, findet sich das »gewendete« Blickmotiv auch des öfteren auf anderen Beispielen dieser Rezeptionsreihe. Vgl. etwa das Portrait von Hendrik Goltzius der Kaiserserie im Schloß Caputh, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (im folgenden SPSG), Inv. Grunewald 00980. Deutlich wird dabei die Modifikation des Einzelporträts zugunsten der Serie.

²² Henning Wrede: *Cunctorum splendor ab uno*. Archäologie, Antikensammlungen und antiki-sierende Ausstattungen in Nepotismus und Absolutismus, Stendal 2000 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft; 18), S. 9 ff. In Wilanów befinden sich heute nur neun Kaiser – darunter allerdings nicht der Vitellius. Wrede geht aber davon aus, daß einst ein kompletter Satz vorhanden war. Die Eggers-Büsten, die seit 1740 vor der Gartenfassade des Schlosses Charlottenburg standen, sind z. Z. deponiert, aber mit dem Voranschreiten ihrer Restaurierung für eine bereits begonnene sukzessive Aufstellung im Schloß Oranienburg vorgesehen (freundliche mündliche Mitteilung des Oranienburger Kastellans, Herrn J. Kirschstein). Vgl. für beide Serien ebd. Abb. 2–19, S. 110 ff.

²³ SPSG, Inv. Skulpturensammlung 558–563, 565–570. Saskia Hüneke: *Bauten und Bildwerke im Park Sanssouci*. Amtl. Führer, Potsdam 2000, S. 127, 130, Abb. S. 128. Die zwölf Büsten waren durch Vermittlung des Grafen Algarotti aus Italien nach Potsdam gekommen. Nach Matthias Oesterreich: *Beschreibung und Erklärung der Grupen, Statüen, ganzen und halben Brust-Stücke, Basreliefs, Urnen und Vasen von Marmor, Bronze und Bley, sowohl von antiker als moderner Arbeit, welche die Sammlung Sr. Majestät, des Königs von Preußen, ausmachen*, Berlin 1775 (Reprint Potsdam 1990), S. 20 sind die »[...] Stücke [...] modern, von mittelmäßiger Arbeit [...]«; sie stellen damit formal ein ausgezeichnetes durchschnittliches Beispiel für die Mitte des 18. Jahrhunderts dar.

²⁴ Vgl. zu einer möglichen Interpretation Wrede (Anm. 22), S. 7 f.

²⁵ Paul 1983 (Anm. 12), S. 248. Beispiele für die Verbreitung des »Vitellius Grimani« auch in bürgerlichen Kreisen nördlich der Alpen sind allerdings bereits viel früher zu finden, man denke etwa an die Serie, die ein Meister Juan aus Venedig für Hans Fugger arbeitete und die 1570 in Augsburg ihre Aufstellung fand (vgl. ebd. S. 250), oder an das als antik geltende Exemplar, das sich in der Sammlung Peter Paul Rubens' in Antwerpen befand (vgl. van der Meulen (Anm. 6), S. 143). Bezeichnenderweise kam auch Rubens' Vitellius mit anderen Antiken direkt aus Venedig, vgl. die Schiffslisten bei Jeffrey M. Muller: *Rubens: The Artist as Collector*, Princeton 1989, S. 82 ff.

²⁶ Vgl. dazu etwa Profil- und en face-Skizzen des Vitellius von Charles Le Brun, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inv. 28288. Vgl. *D'après l'antique*. Ausstellungskatalog Paris, Musée du Louvre, Paris 2000, Kat. Nr. 134, S. 306 ff.

²⁷ Vgl. Zadoks-Josephus Jitta (Anm. 17), S. 3 f. u. 10.

²⁸ Raymond Baron Leplat: *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden*, Dresden 1733, Taf. 158. Vgl. Wilhelm Gottlieb Becker: *Augusteum*. Dresdens Antike Denkmäler, Leipzig 1804 ff. und Hermann Hettner: *Die Bildwerke der Königlichen Antikensammlung zu Dresden*, 2. Auflage, Dresden 1869.

²⁹ Inv. 1765, Bl. 56, Nr. 113. Angabe nach dem Beizettel der Skulptur im Depot der Dresdner Skulpturensammlung.

³⁰ Der vorhandene Mengssche Abguß trägt die Inventarnummer ASN 2129. Vgl. Johann Gottlob Matthäy: Verzeichniss der im königl. sächs. Mengs'schen Museum enthaltenen antiken und modernen Bildwerke in Gyps, Dresden/Leipzig 1831, S. 51, Nr. 492; zum Kapitolinischen Vitellius Stuart-Jones (Anm. 19), S. 192 f., Inv. Albani A3, Sala dei Imperatori 20, Inv. 431, Abb. 49. Im Inventar der Abgußsammlung von 1872 findet sich das Exemplar nicht mehr verzeichnet, dafür aber zwei Abgüsse nach Büsten in Turin bzw. im Louvre (Nr. 218 bzw. 220. Hermann Hettner: Das Königliche Museum der Gypsabgüsse zu Dresden, 3. Auflage, Dresden 1872, S. 111). Bei dem Pariser Exemplar handelte es sich sicherlich um die einst für antik gehaltene Büste eines unbekanntem italienischen Bildhauers aus dem frühen 16. Jahrhundert, Musée du Louvre, Département des Sculptures, Inv. MR 684 (vgl. D'après l'antique (Anm. 26), Kat. Nr. 129, S. 301). Entweder ist der Abguß heute nicht mehr vorhanden oder identisch mit dem Mengsschen, dann hätte Hettner nur ein anderes Vorbild angegeben. Gänzlich abweichend zum Lauchhammer erscheint der Gips nach dem ›Turiner Vitellius‹, der die mitgegossene Inschrift »Palazzo Durazzo a Genova« trägt (Dresden, Albertinum, Skulpturensammlung, Inv. ASN 1987, als Doppelstück dazu ASN 1195). Ein Vorbild findet dieser Gips im – offensichtlich gefälschten – Vitellius aus der Sammlung des Marchese Durazzo, der sich heute in Genua in der Accademia Linguistica di Belle Arti, Inv. 45, befindet: Janina Kobe in: Gips nicht mehr. Abgüsse als letzte Zeugen antiker Kunst, Ausstellungskatalog Bonn, hg. von Johannes Bauer und Wilfried Geominy, Bonn 2000, S. 144, Nr. 30, Abb. 119. Für die freundliche Hilfe und die wichtigen Hinweise bei der Identifizierung der Gipse möchte ich Herrn Dr. Moritz Kiderlen, Skulpturensammlung Dresden, meinen herzlichen Dank aussprechen.

³¹ Trautscholdt (Anm. 2), S. 25.

³² Der ›Vitellius Grimani‹ mißt im Ganzen ohne Sockel 48 cm, vom Kinn bis zum Scheitel 24 cm. Vgl. Traversari (Anm. 9), S. 63. Rechnet man aufgrund dieser Proportionen das fehlende Bruststück hinzu, kommt die Büste in Lauchhammer auf dieselbe Höhe.

³³ Die ideale Nacktheit wird vor allem für die Rauch-Schule wichtig, während etwa Schadow und seine Nachfolger noch eine antike Draperie der Büste bevorzugten. Im Frühklassizismus jedoch oft anzutreffen ist der fließende Übergang vom Portrait zum Sockel, letzterer wird hingegen bei Rauch meist streng abgesetzt. Vgl. Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914. Ausstellungskatalog Berlin, hg. von Peter Bloch, Sibylle Einholz und Jutta von Simson, Berlin 1990, S. 199 ff., 247 ff. und 361 ff. Auch wenn die Annahme einer Provenienz des Vitellius aus Italien richtig sein sollte, wurde der Sockel erst in Lauchhammer hinzugefügt. Identische Sockel finden sich dort des öfteren.

³⁴ Heute im Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte der Universität Padua, Inv. 5940 (numero di identificazione MB 63): Irene Favaretto: Andrea Mantova Benavides. Inventario delle antichità di casa Mantova Benavides 1695, in: Bolletino del Museo Civico di Padova 61 (1972), Nr. 1–2. Vgl. Zadoks-Josephus Jitta (Anm. 17), S. 5 und Perry (Anm. 7), S. 234.

³⁵ Das Vermächtnis stammte von Giacomo oder Jacopo (?) Contarini. Die Büste wurde erst seit 1714 ausgestellt und befindet sich heute ebenfalls im Museo Archeologico di Venezia (Inv. Bronzi 6). Vgl. Zadoks-Josephus Jitta (Anm. 17), S. 6 (Abb. 6 auf S. 7) und Perry (Anm. 7), S. 234.

³⁶ In Trautscholdts »Verzeichniß [...]« werden 1788 acht, 1790 fünf, 1792 und 1793 je drei, im Ganzen also 19 solche aufgeführt (vgl. Trautscholdt (Anm. 2), S. 54 f.). Unklar hinsichtlich einer Identifizierung müssen leider auch neben dem 1797er Eintrag von »32 Bas-Reliefs und Büsten« folgende Posten des Verzeichnisses bleiben: »317 Portraits, Löwenfüße, Pfeifenköpfe« (1820), »1145 div. Portraits, Rosetten, Pfeifenköpfe etc.« (1821), »894 div. Portraits, Spielteller, Messer- u. Gabelträger, Leuchter etc.« (1822), »910 div. Portraits, Leuchter, Cigarrenpfeifen etc.« (1823), »499 div.

Portraits, Leuchter, Messer- und Gabelträger etc.< (1824) und >616 Portraits, Lichtputzteller, Leuchter etc.< (1825) (vgl. ebd. S.55ff.). Obwohl man dem bei weitem größten Teil der genannten Stückzahlen sicherlich Gebrauchsguß zuordnen darf, bestünde durchaus die Möglichkeit, daß sich unter den »Portraits« einige entsprechende Büsten verbergen könnten. Obwohl der Nachguß von Antiken – abgesehen von Ausnahmen wie dem »Betenden Knaben« oder dem »Blinden Homer« (vgl. Lauchhammer Bildguß. Katalog. Mitteldeutsche Stahlwerke AG, Lauchhammer 1938, S. 59 bzw. 164) nach dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts fast gänzlich zum Erliegen kam, schließt auch der Katalog des Lauchhammers von 1938 summarisch mit »[...] im Laufe der Jahre [ausgeführten und gelieferten] unzählige[n] Gedenktafeln, Büsten, Kleinplastiken, Plaketten und andere[n] Kunstgüsse[n] aller Art [...]« (vgl. ebd. S. 311).

³⁷ Eine ähnliche Behandlung der Gipse ist nach mdl. Auskunft von Dr. Moritz Kinderlen auch an einigen Stücken der Mengsschen Sammlung zu beobachten, in Lauchhammer stellt der Vitellius allerdings das einzige Beispiel dar.

³⁸ Lauchhammer, Kunstgußmuseum, BAI 57 bzw. 58. Mein herzlicher Dank gilt Herrn Matthias Frotscher, Kunstgußmuseum Lauchhammer, für seine freundliche Hilfe bei der Besprechung der Büstenfassung sowie seinen Hinweis auf das Photo.

³⁹ Vgl. Paul 1981 (Anm. 12), S. 55.

⁴⁰ Vgl. zum Schema etwa die Bibliothek der Königskammern, die Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff 1787/88 im Berliner Schloß schuf (vgl. Friedrich Wilhelm II. und die Künste. Preußens Weg zum Klassizismus, Ausstellungskatalog Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam 1997, S. 229, Abb. S. 309), oder die Ausstattung des privaten Studios Friedrich Wilhelms IV., das Schinkel ebendort in der Erasmuskapelle als Teil der 1824/28 gestalteten Wohnung des damaligen Kronprinzenpaares einrichtete (vgl. Friedrich Wilhelm IV. Künstler und König. Zum 200. Geburtstag. Ausstellungskatalog Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Frankfurt am Main 1995, S. 322 f., Kat. Nr. 6.1. u. 6.2.).

⁴¹ Vgl. Paul 1981 (Anm. 12), S. 55 und Traversari (Anm. 9), S. 63 f.

⁴² So noch Robert West: Römische Porträt-Plastik, München 1941, Bd. 2, S. 244 ff. (zitiert nach van der Meulen (Anm. 6), S. 151). Vgl. auch Paul 1981 (Anm. 12), S. 54 ff.

⁴³ Anti (Anm. 18), S. 631.

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 634. Die Zuschreibung an Giovanni Cristoforo Romano, die Paul noch 1981 versucht, kann daher auch nicht überzeugen (Paul 1981 (Anm. 12), S. 56).

⁴⁵ Vgl. Traversari (Anm. 9), S. 64. Als Renaissance-Zutaten der Büste können lediglich die restaurierte Nasenspitze und die Inschrift »FELIX VIBAS« auf der Rückseite gelten. Vgl. ebd. S. 64 und Perry (Anm. 7), S. 234.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Lauchhammer, Kunstgußmuseum, Foto Feind, Nr. 5/8. – Abb. 2 Deutsches Archäologisches Institut Rom, Inst. Neg. 82.726, Foto Schwanke. – Abb. 3: Lauchhammer, Kunstgußmuseum, Foto Feind, Nr. 5/6. – Abb. 4: dto., Nr. 5/9. – Abb. 5: München, Staatliche Graphische Sammlung, Neg. Nr. 90/249. – Abb. 6: Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.: KK 5982, Archivphoto-Nr.: II 22071. – Abb. 7: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung, Abgußsammlung, Inv. H ⁺127/291, ASN 2129, Foto H.-P. Klut. – Abb. 8: Padua, Università di Padova, Dipartimento di Scienze dell'Antichità, Istituto di Archeologia, Foto Nr. M 5/90 19, Foto A. Fiorentin. – Abb. 9: Lauchhammer, Kunstgußmuseum, Foto: BAI 58.

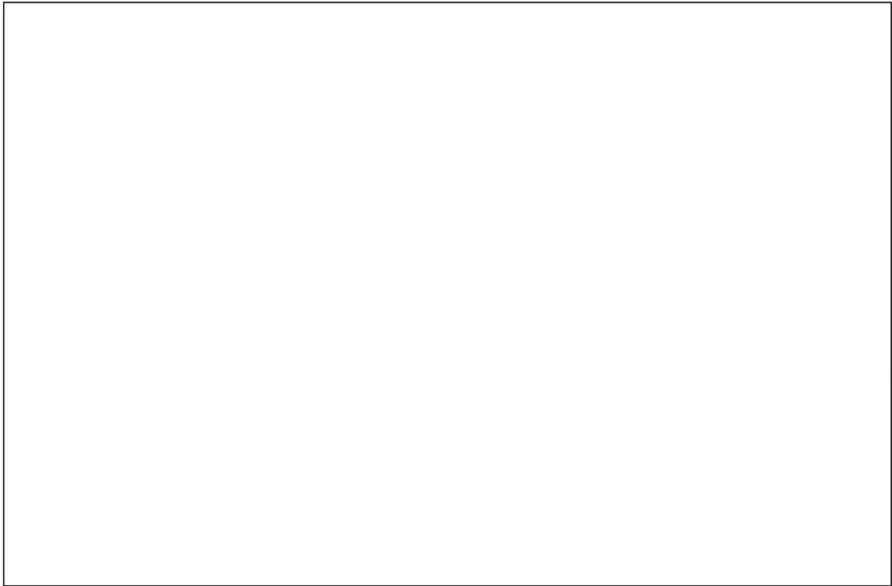
NACHRUF

Richard Hamann-MacLean nahm seinen Beruf wörtlich. Inmitten einer heftigen fachlichen Diskussion während eines der Kolloquien »mit Doktoranden und Kollegen«, wie sie jeden Montagabend am kunsthistorischen Institut der Universität Mainz stattfanden, definierte er Anfang der siebziger Jahre für alle Teilnehmer klar seinen grundsätzlichen Ansatz: »Wir heißen Kunsthistoriker. Die Kunst kommt zuerst und die Geschichte hinterher.« In der Tat gehen seine Arbeiten von der Anschauung und Analyse der Kunstwerke aus. Aus deren kritischer Betrachtung und reflektierter Beschreibung gelangte er zu konkreten historischen Aussagen¹ und häufig zu engagierten, programmatischen Ansichten für seinen eigenen Standpunkt.

Das primäre Bekenntnis zur Kunst führte Hamann-MacLean keineswegs in eine Krise der Kunstgeschichte, wie sie viele Fachkollegen heute verspüren. Im Gegenteil, er war in der Lage, aus diesen beiden Polen seines Berufes die Energie für sein wissenschaftliches Programm zu beziehen. In einem kämpferischen Pamphlet für den Wiederaufbau des Anhalter Bahnhofes in seiner Heimatstadt Berlin brachte er es 1987 auf den Punkt, daß »große künstlerische Vergangenheit ... immer lebendige Gegenwart bleibt«.² Indem er also Kunst einschließlich der Architektur als gleichsam lebende Form verstand, wies er dem Kunstwerk jene zwei historischen Orte zu, ohne die es gar nicht als solches existieren würde: den Moment in der Geschichte, in dem es entstanden ist, und denjenigen, in dem es angeschaut wird oder ins Bewußtsein tritt, indem es interpretiert, restauriert, verändert oder benutzt wird. Das »Gespür dafür, daß Inhalte wechseln können« und daß ein Kunstwerk »immer mehr ist und bedeutet als sein politischer und materieller Anlaß«, führten schließlich zu jener Akzeptanz, daß die ganze Geschichte eines Kunstwerkes mit all den Spuren, die sie auf ihm hinterlassen hat, ein Teil von ihm wird. Dieser gleiche Gedanke hat Cesare Brandi zu seiner zunächst praktisch wirkenden, im Grunde jedoch sehr philosophischen »Teoria del restauro«³ mit ihren klaren und eindringlichen Formulierungen geführt, die in Italien eine Grundlage zur Denkmalpflegegesetzgebung liefert.

Richard Hamann-MacLeans großer Aufsatz zum Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters, der 1949/50 im Marburger Jahrbuch Bd. XIV, S. 157–

250, erschienen und 1988 in seinen gesammelten Schriften⁴ wieder abgedruckt worden ist, gehört zu den bedeutendsten kunsthistorischen Untersuchungen zur Antikenrezeption. Selten ist das Thema so umfassend behandelt, so vielfältig beleuchtet worden und so präzise anschaulich und faßbar geworden. Die komplexe Argumentation ist heute noch gültig und wichtig, weil sie aus einer umfassenden und profunden Kenntnis vor allem der französischen und deutschen Kunst des Mittelalters, aus einer klaren Vorstellung von den großen Bildhauerpersönlichkeiten dieser Epochen erwächst und sich an der sensiblen Beobachtung des Details entzündet. In herkömmlichen Illustrationen wären für den Leser die Argumente meist nicht nachvollziehbar; deshalb sind die Abbildungen integraler Bestandteil der Ausführungen. Für sie waren oft spezielle Aufnahmebedingungen notwendig, was Hamann-MacLean dazu veranlaßt hat, seine Thematik an den unterschiedlichsten Orten und immer wieder aufs neue zu reflektieren. Obwohl in deutscher Sprache verfaßt und nicht mehr leicht greifbar, ist der Text dieses Aufsatzes vielen, die sich mit diesem Forschungsgebiet beschäftigen, nach wie vor geläufig, allen ist er immer noch als Lektüre eindringlich zu empfehlen, und für den *Pegasus* ist er ein Leitstern. Fast sämtliche wesentlichen Formen der Auseinandersetzung mit der Antike werden in den sechs Kapiteln dieser Abhandlung angesprochen: Im ersten dieser Kapitel wird das »Spolienwesen« so weit als möglich gefaßt und reicht von der Wiederverwendung des kostbaren augusteischen Kameo auf dem Aachener Lotharkreuz, die höchst eindringlich geschildert ist und die Benutzung und Wirkung des liturgischen Gerätes anschaulich macht, bis hin zum Umbau eines antiken Grossbaus wie der Porta Nigra in Trier in eine christliche Kirche. Die »Kopien« im zweiten Kapitel berücksichtigen das in den jeweiligen Zeiten unterschiedliche Verhältnis zur originalen Vorlage. Sie betrachten das Vorgehen sowohl bei der Ergänzung eines Fragments und der vollkommenen, kaum unterscheidbaren und handwerklich phänomenalen Nachschöpfung zu einem Türsturz an der Abtei von Moissac als auch bei einer vergrößerten Nachbildung eines Konsulardiptychons zu einem ganzen Türpfosten in S. Miguel de Lino bei Oviedo oder bei einer gleichsam identischen Übernahme eines Reliefs mit der Darstellung von »Herkules und Eurystheus« in einer mittelalterlichen »Allegorie des Erlösers« an San Marco in Venedig. Das dritte Kapitel »Imitation, Rezipiente« demonstriert eine ästhetische und künstlerische Wertschätzung der antiken Kunst am konkreten, vor Ort nachweisbaren Beispiel und impliziert eine mögliche intellektuelle Reflexion des Künstlers über die historischen und künstlerischen Qualitäten des antiken



1 *Richard Hamann-MacLean auf dem Weg aus dem Krater nach dem Besuch des Klosters Lesnovo, Jugoslawien, Oktober 1974*

Kunstwerks. Die »ikonographische Assimilierung« im vierten Kapitel bewegt sich im Spannungsfeld zwischen den beiden »äußersten Polen«, der »willkürlichen Usurpation heidnisch-antiker Denkmäler, verbunden mit einer naiv-oberflächlichen, volkstümlichen oder einer spitzfindigen, oft an den Haaren herbeigezogenen Interpretation, wie sie noch heute von theologischer Seite geübt wird (freilich nicht ohne scharfe Kritik auch aus dem eigenen Lager zu erfahren) und auf der anderen Seite das rückhaltlose Bekenntnis zur Antike aus humanistischer Gesinnung, antiquarisch-ästhetischem Interesse, künstlerischem und wissenschaftlichem Erkenntnisdrang.« Bei alledem verliert Hamann-MacLean »Tradition und Kontinuität«, die im fünften Kapitel behandelt werden, nicht aus dem Auge und bleibt sensibel für das ungebrochene Fortleben bestimmter Themen und Formen in der abendländischen Kunst seit der spätantiken und frühchristlichen Epoche. Das sechste und letzte Kapitel »>Griechentum und Gotik«, Identität des Stilablaufes und individuelle Geistesverwandtschaft«, wirkt zunächst wie ein Tribut an die erneut aufblühende, idealisierte Sicht der griechischen gegenüber der römischen Antike, wie sie vor allem in der deutschen Archäologie zu der Zeit, als Hamann-MacLean seinen Aufsatz schrieb, propagiert wurde und die dazu führte, daß die Forschungs-

tradition von Hülsen, Michaelis, Robert oder Jahn durch Archäologen wie Curtius oder Buschor jäh abgebrochen wurde. Wenn Hamann-MacLean in diesem Zusammenhang zeitgenössische Künstler wie Maillol, Albiker und besonders Gerhard Marcks zitiert, ist er vielleicht in der Tat nicht ganz freigeblieben von diesen Strömungen, die das Griechische überhöhen. Daß er seine Gedanken aber gerade an französischen und deutschen Denkmälern entwickelt und nicht an italienischen, daß er folglich die Antikenrezeption in den Provinzen des antiken Rom beobachtet und dort am konkreten Monument vorführt, schützt seinen Forschungsbeitrag vor jeder wissenschaftlichen Ideologie, ohne daß es der eindeutigen Absage an den Klassizismus bedurft hätte. Die Gegenüberstellung von »Griechentum und Gotik« dient Hamann-MacLean einmal mehr dazu, den Blick auf die künstlerischen Werte und ihre daraus ableitbare spezifische Aussage zu schärfen. Das in Bezug auf Landschaften, Zeiten, Kunstgattungen und Monumente breite Spektrum, das Hamann-MacLean vor uns ausbreitet, bleibt angenehm frei von Erklärungssystemen, die dazu verleiten könnten, sie auf unterschiedliche Phänomene zu übertragen. Gerade weil Hamann-MacLean die oft ungegenständliche Ornamentik auf breiter Basis einbezieht und die Form dem Inhalt nicht unterordnet, sondern als gleichwertig betrachtet, erhält ihm sein Ansatz bei der künstlerischen Gestaltung einen ungetrübten, freien Blick. Ohne überhaupt darauf eingehen zu müssen, macht Hamann-MacLean in seiner breiten und differenzierten Behandlung des Themas überzeugend deutlich, daß Panofskys kurz vorher entwickeltes und parallel propagiertes »principle of disjunction« nur einen Einzelaspekt behandelt. Indem eine dabei gemachte Beobachtung jedoch zum »Prinzip« erhoben wird, hat dieses zu einer überspitzten bzw. problematischen Abgrenzung von Mittelalter und Renaissance geführt.⁵ Das Panofskysche Rezept ist zwar griffig, die Breite und Differenzierung der hamannschen Darstellung macht jedoch deutlich, wie viel komplexer die Fragestellung in Wirklichkeit ist.

Hamann-MacLeans »Antikenstudium« ist eigenständig und unabhängig von den Arbeiten Warburgscher Prägung für das Zeitalter der Renaissance. Es ist daher eine bemerkenswerte Koinzidenz, daß der Vortrag, aus dem sein Aufsatz hervorgegangen ist, 1947 gehalten wurde, also genau in dem Jahr, als Phyllis Pray Bober die Arbeit an dem ein Jahr zuvor gegründeten *Census* aufnahm. Das »Ausgehen vom konkreten Einzelfall mit nachweisbarem Vorbild« bildete für beide Forschungsunternehmen den unverzichtbaren Ansatz. Die Monographie zu Lorenzo Ghiberti von Richard Krautheimer, der sich bei Hamann-

MacLeans Vater, Richard Hamann, in Marburg 1927 habilitiert hatte und der zu den Gründern des *Census* gehörte, sollte das Prinzip des *Census* erstmals durchführen, war aber zu dieser Zeit noch nicht erschienen.⁶

Ein Bereich, der in dem hier resümierten Ansatz bei Hamann-MacLean kaum eine Rolle spielt – wahrscheinlich wegen der Konzentration auf den nordalpinen Kulturbereich – ist die Analyse von historischen Quellen wie Hildebert de Lavardin oder Magister Gregorius, Chroniken oder Mirabilien, in denen antike Denkmäler behandelt werden und die auch eine wissenschaftsgeschichtliche Analyse erlauben. Forscher aus dem Umkreis um Hülsen und Michaelis haben solche Texte, die besonders durch Arthuro Graf bekannt gemacht worden waren, durchaus in ihre Arbeiten einbezogen. Tilmann Budensieg, der zeitweilig bei dem von Hamann-MacLean mehrfach zitierten Hermann Schnitzler geschult war, hat hier wieder angesetzt und eine intensive Auswertung für den Bereich des Antikenstudiums vorangetrieben.

Richard Hamann-MacLean war der Sohn von Richard Hamann, dem ehemaligen Ordinarius für Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Manchmal sprach er über die Schwierigkeit, sich zu Lebzeiten des Vaters († 1961) von einer solch eigenständigen Forscherpersönlichkeit zu etablieren. In seinen ersten Publikationen versuchte er es bei der Namensgleichheit durch die Verwendung seiner Mittelinitialen, Richard H(einrich) L(aughlan) Hamann, bis er nach dem Krieg zu dieser Übereinstimmung stand, lediglich den Mädchennamen seiner schottischen Mutter anhängte und als Richard Hamann-MacLean publizierte. In der Tat hat die Symbiose der beiden Forscher eine perfekte Kontinuität des eigenwilligen Forschungsansatzes bewirkt. Seit seiner Schulzeit, wenn er seinen Vater auf dessen großen Photoexkursionen, besonders in Frankreich, unterstützte, hatte Hamann-MacLean Anteil an dessen Pionierleistungen, deren eine in der Gründung des Photoarchivs »Photo Marburg« bestand, das Weltgeltung besitzt. Die Wahl des Studiums der Kunstgeschichte, Romanistik, Philosophie und Archäologie war nicht verwunderlich. Nach Semestern in Marburg, München und Paris hörte er vor allem bei Adolf Goldschmidt in Berlin. Da er wegen dessen fortgeschrittenem Alter nicht mehr bei ihm promovieren konnte, ging er zu Hans Jantzen nach Frankfurt, wo er 1931 mit einer Arbeit über das Lazarusgrab in Autun abschloß. In Frankfurt, an der Städelschule, begann er von 1933–38 auch zu lehren. Seine praktischen Fähigkeiten, die er vor allem als Photograph sowie an den vielen Fertig- und Findigkeiten, die damals in diesem Metier noch erforderlich waren, ausgebildet hatte, und der Umgang mit zeitgenössischen Künstlern schon im Hause

des Vaters veranlaßten ihn dazu, ein eigenes Verhältnis zu seinen Schülern zu gestalten. Dies betraf einerseits die Lehrinhalte, andererseits nahm er zusammen mit ihnen an ihren Arbeiten in den praktischen Klassen teil. Voller Stolz erzählte er von dem Stuhl, den er dabei geschreinert hatte. In jene Jahre datiert auch sein Besuch bei Picasso in Paris, den er unbedingt kennen lernen wollte und von dem er zumindest einen spontanen »nachhaltigen« Eindruck mitgenommen hat. Picasso öffnete ihm zwar noch die Tür, wies ihn dann aber mit der Entschuldigung ab, er habe jetzt keine Zeit, weil er sich gerade von seiner Frau Olga scheiden lassen müsse. Hamann-MacLean lag also keineswegs auf der Linie der »offiziellen Kunst« jener Jahre in Deutschland. Ungewöhnlich war auch, den Jugendstil als Thema für sein Habilitationskolloquium 1939 bei dem von den Nationalsozialisten an die Universität Halle zwangsversetzten ehemaligen Generaldirektor der Berliner Museen, Wilhelm Waetzold, zu wählen. Damals lagen nur der persönliche Rückblick von Friedrich Ahlers-Hestermann und die Arbeit von Werner Schmalenbach als kunsthistorische Auseinandersetzungen mit dieser Problematik vor. Dennoch war Hamann-MacLean bereit, den keineswegs allseits geschätzten,⁷ von den Protagonisten und Künstlern selbst ernannten Stil als solchen zu akzeptieren und das Phänomen des Jugendstils als Stilepoche zu analysieren. Vielleicht angeregt durch die im Laufe seines Schaffens sehr unterschiedlichen Ausdrucksformen von Peter Behrens, unterteilte Hamann-MacLean den Jugendstil in eine florenale und eine klassizistische Phase, leitete daraus die neue Sachlichkeit ab und stellte die Kunstentwicklung in Europa fast bis an seine damalige Gegenwart dar. Leider ist das interessante Manuskript nie publiziert worden. Während des Krieges war Hamann-MacLean beim sogenannten »Kunstschutz« als Inventarisor eingesetzt; als Pazifist blieb er trotz seiner leitenden Position einfacher Soldat. 1945 engagierte er sich in Marburg beim Neubeginn des Kunstwissenschaftlichen Seminars der Universität, des Museums und beim Wiederaufbau der Volkshochschule. 1949 wurde er außerplanmäßiger Professor, und nach einigen abgelehnten Rufen auf Lehrstühle in beiden Teilen Deutschlands wechselte er 1967 an die Mainzer Universität, wo er im Sommersemester 1973 emeritiert wurde.

Eine ausführlichere Biographie, Näheres zu seinen weiteren Forschungsschwerpunkten – zur mittelalterlichen Kunst in Frankreich, einschließlich seiner Arbeiten über die Kathedrale von Reims und der leider unvollendet gebliebenen Monographie über den Bau und seine Skulpturen sowie über die Königsdenkmale von Saint-Remi in Reims, zu Nikolaus von Verdun und zur byzantinischen Kunst – lassen sich bei Peter Cornelius Claussen nachlesen,⁸

der sich wie kein zweiter unter Hamann-MacLeans Schülern dessen geistiges Erbe kritisch angeeignet und es umgesetzt hat. Der Blick auf die künstlerische Qualität war stets auch ein Blick aufs Detail. Dabei hat Hamann-MacLean immer die übergreifenden Fragestellungen im Auge gehabt bzw. sie daraus entwickelt. Wie das Gefühl für Antikenrezeption zieht sich als ein weiterer bemerkenswerter Aspekt durch Hamann-MacLeans Arbeiten auf sämtlichen Forschungsgebieten das Bewußtsein hindurch, daß Kunstwerke oft, vielleicht sogar meistens unter Hinzuziehung von Werkstätten und Mitarbeitern entstanden sind und daß unter Umständen mehrere Hauptmeister nebeneinander gearbeitet haben. Wenn er die Steinmetzen seiner Tage an der Reimser Kathedrale mit alten Detailphotos von früheren, besseren Erhaltungszuständen für ihre Ausbesserungen versorgte und diese ihm dafür Dank und freundliche Hochachtung bekundeten, fand er, daß es in den mittelalterlichen Bauhütten unter dem Naumburger Meister, dem Visitatio-Meister oder dem Josephsmeister nicht viel anders zugegangen sein kann. Aus diesem praktischen Verständnis heraus hat er z. B. mitgeholfen, das wissenschaftliche Konstrukt einer Ein-Meister-Theorie bei Nikolaus von Verdun zugunsten einer Werkstattorganisation unter dessen Leitung zu demontieren und die Chronologie der Werke dadurch zu revidieren; gleichzeitig war Hamann-MacLean jedoch in der Lage, eine große Künstlerpersönlichkeit als leitende Hand zu erfassen. Gerade weil er den vielfach noch aus dem 19. Jahrhundert nachhängenden Geniekult überwunden hatte, konnte er dem unter den Fachkollegen verbreiteten Verlust zu differenzieren verärgert Ausdruck verleihen: »Aber das Wort genial wird als Hochverrat an neuzeitlich demokratischem Denken angesehen und die Vorstellung, Frankreich könne drei- bis vierhundert Jahre früher über einen bahnbrechenden Geist vom Format eines Donatello, Masaccio oder Michelangelo verfügt haben, von dessen Kunst Generationen zehrten, als romantische Phantasterei zurückgewiesen.«⁹ Oder er konnte humorvoll mit in einem wachen Forscherleben gesammelten Beobachtungen zu individuellen »Künstlerlaunen im Mittelalter«¹⁰ antworten.

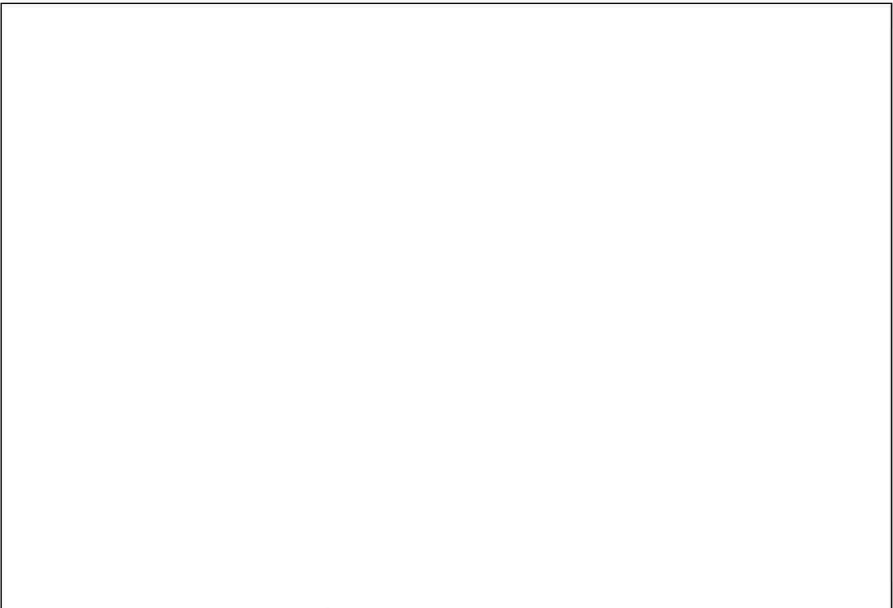
Hamann-MacLeans bevorzugte Methode war das geschulte Auge des Kunsthistorikers, die Stilkritik, die er als »wichtigstes Instrument seines kunsthistorischen Erkenntniswillens« ansah. Was er darunter verstand, hat er in einem unveröffentlichten Vortrag zu »Grundsatzfragen« differenziert, indem er »Stilgeschichte und Formengeschichte« gegeneinander abgegrenzt, sich die Frage von »Stilbildung und dem Beginn eines Stiles« vorgelegt und Kurt Bauchs Begriff vom »ikonographischen Stil« Gestalt gegeben hat.¹¹ Anhand der Stilkritik

gelang Hamann-MacLean bereits in seiner ersten wissenschaftlichen Publikation 1935 der großartige Nachweis, daß der Naumburger Meister in Noyon¹² tätig und in Frankreich geschult worden war. Ein solches Ergebnis, das rein aus der Anschauung entwickelt ist, erträumt sich fast jeder Kunsthistoriker und ist die Vollendung in der Anwendung seiner ureigensten Methode. Indem Hamann-MacLean mit Hilfe der Stilkritik Werkstattzusammenhänge und individuelle Wanderungen bis hin zu biographischen Episoden erschlossen hat, wagte er sich häufig in den Bereich kühner Hypothesen vor. Wenn aber die Stilkritik nicht zum Handwerkszeug des Kunsthistorikers gehört und Zuschreibungen rein auf Dokumenten zu basieren versuchen, vermeidet die Kunstgeschichte Forschungsrisiken keineswegs; selten sind die Quellen vollständig, und oft werden viele Namen genannt, welche jedoch nicht mit der entwerfenden Künstlerpersönlichkeit übereinstimmen müssen: Wie schwierig ist es z. B. im italienischen Quattrocento den planenden Architekten von den einfachen Bauführern zu unterscheiden; und wenn Wirtschaftshistoriker, Sozialhistoriker und Kunsthistoriker viele Personen differenzierter erkannt haben, wird immer noch zu untersuchen bleiben, wie weit der Bauführer den Entwurf des Architekten verändert, abgewandelt, verwässert oder vielleicht auch getreu ausgeführt hat. Die Quellen bedürfen der Interpretation und müssen an der Anschauung verifiziert werden. Für die »Hamannsche Methode« war das visuelle Urteil fundamental. Hamann-MacLean hatte die stilkritische Sensibilität soweit ausgebildet, daß er in der Lage war, die Leichtigkeit von Degas »Balletttänzerinnen« im Louvre, die vermeintliche Schwerelosigkeit der Eisenkonstruktion einer Maschinenhalle von Dutert und Contamin auf der Pariser Weltausstellung von 1889, die alles Gewicht über unten spitz zulaufende Pfeiler auf Rollen ableitet,¹³ und die Flugversuche von Otto Lilienthal als verwandte Stilphänomene zu analysieren.¹⁴

Die Pioniertaten auf dem Gebiet der Photographie und das geschulte und stets differenzierende Auge hatten aus Hamann-MacLean nicht nur einen Praktiker, sondern auch einen unerbittlichen Perfektionisten gemacht. Dieser Wesenszug läßt sich vielleicht am ausgeprägtesten in dem separaten Indexheft zu dem zusammen mit seinem Schüler und Freund Horst Hallensleben verfaßten Werk über die »Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert«¹⁵ greifen, in dem er alle ihm erdenklichen und notwendig erscheinenden Hilfsmittel für den Leser gesammelt und bereitgestellt hat. Erwähnt werden muß allerdings hier im *Pegasus*, der Zeitschrift des EDV-gestützten *Census*, sein »System einer topographischen Orientierung

in Bauwerken«. ¹⁶ Ausgehend von Georges Durand und aufbauend auf Hans Kunze hat er 1965, als niemand einen Einzug der Computer in die Kunstgeschichte ahnen konnte, ein »allgemein anwendbares Verfahren« entwickelt, das programmiert das bis heute beste Computerprogramm für eine EDV-gestützte Architekturbeschreibung darstellen würde. Obwohl der Aufsatz auf den ersten Blick ungewöhnlich im Oeuvre Hamann-MacLeans erscheint, macht die hier demonstrierte strikte Konsequenz in der Erfassung und Analyse eines gotischen Bauwerks vielleicht die Objektivität und Kompromißlosigkeit, die seiner Stilkritik eigen war, am besten anschaulich.

Richard Hamann hatte sich in seiner zweibändigen »Geschichte der Kunst« von 1932 über die aus dem 19. Jahrhundert überkommenen, konventionellen Stilbegriffe hinweggesetzt und selbst neue Epochenbegriffe geprägt. Hamann-MacLean hat das Überblickswerk des Vaters erweitert, nochmals herausgegeben und sogar den zugehörigen dritten Band zur »Theorie der Schönen Künste« – mit der bemerkenswerten »Ost-West«-Klammer eines eigenen Vorwortes und eines Nachwortes von Peter Feist, dem Schüler und Nachfolger seines Vaters an der Humboldt-Universität – im Akademie-Verlag 1980 erstmals veröffentlicht. Wie der Vater ist auch der Sohn schwer in eine der



2 *Richard Hamann-MacLean bei Photoaufnahmen in Gračanica, Jugoslawien, Oktober 1974*

großen Strömungen des Faches Kunstgeschichte einzureihen. In der Tat erinnert sich die Humboldt-Universität derzeit in Form der »Richard Hamann-Ringvorlesung« an das eigenständige expressionistische Potential, das seinerzeit von hier ausging. Hamann-MacLean selbst schloß ganz explizit außer an den Vater an Wilhelm Vöge, Georg Dehio, Adolf Goldschmidt, Hans Jantzen, manchmal auch an die Arbeiten Wilhelm Pinders an. Er bestach, nicht zuletzt durch seine große Denkmälerkenntnis, bis ins Detail; es war ihm wichtig, möglichst viel im Original gesehen zu haben. Er war ein Mensch von hoher geistiger und gesellschaftlicher Kultur und mit einer ganz speziellen Art von Humor, der derselben Inspirationsquelle entsprang wie seine schöpferische Phantasie, ohne die ein Wissenschaftler nicht nach Entdeckungen suchen und forschen kann. Diese Voraussetzungen ermöglichten ihm, ohne dabei den Verdacht einer konservativen politischen Überzeugung zu erwecken, einen eindrucksvollen »show down« mit dem sowjetischen Botschafter in der Bundesrepublik bei einem gemeinsamen Auftritt 1975 in Mainz, in dem er altrussischen Ikonen und modernen Gemälden des sozialistischen Realismus ihren Wert zwischen Kunst und Propaganda anwies.

Zu dieser Kultur gehörte auch die besondere Gastfreundschaft Richard Hamann-MacLeans und seiner Frau Hedwig den Kollegen gegenüber ebenso wie den Schülern und Studenten, wenn sie auf der Durchreise waren. Türkische, jugoslawische, kanadische oder spanische Gaststudenten wohnten oft während des ganzen Semesters bei ihnen. Obwohl als Professor unkonventionell, kultivierte Hamann-MacLean einige wenige ausgewählte, akademische Sitten: Dazu gehörte das wöchentliche Mittagessen der Schüler im Hause Hamann. Der Brauch blieb auch gültig, als nur noch einer übrig war, und die Intensität der Gespräche, nicht nur wissenschaftlicher Natur, nahm dabei nicht ab. Der merkwürdige Begriff des »Doktorvaters« war hier Wirklichkeit.

Hamann-MacLean war ein engagierter Ökologe. Das erfuhr jeder, der sein Mainzer Haus in der Niklas-Vogt-Str. 14 und den umgebenden Garten betrat, die er nach Planungen seiner Frau hatte bauen bzw. anlegen lassen und die sie beide stets ökologisch verbesserten. Aus derselben Überzeugung heraus stellte er unter anderem in einem Leserbrief in der Mainzer Allgemeinen Zeitung von 1973 vehement die Bedeutung der Kunstgeschichte und die Aufgabe der Denkmalpflege für unsere Umwelt heraus. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn Hamann-MacLean in seinen Forschungen immer wieder Werte und Kriterien für eine Gestaltung der Gegenwart sucht. Auch der »Aufsatz zum Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters« endet programmatisch.

Zunächst spricht er sich dagegen aus, »Mittelalter und Antike gegeneinander auszuspielen«, wie es zur Renaissance- und Barockzeit der Fall war. Schließlich mündet er in die »freiere Sicht, die unsere Zeit von der Antike hat. Es wäre zu fragen, ob dieser Sachverhalt selbst nicht wiederum als ein Symptom für den Aufbruch einer neuen Epoche in der Geschichte des abendländischen Geistes gewertet werden darf.« Wenn man bedenkt, daß diese Sätze an einer deutschen Universität in der Situation des Jahres 1947 gesprochen worden sind, klingen auch sie wie ein Programm, das aus dem Bewußtsein der Geschichte, der Verantwortung in der Gegenwart und einem klaren Empfinden für gültige Werte erwächst. Vielleicht machen die Sätze unmittelbar verständlich, wie Richard Hamann-MacLean Kunstgeschichte verstand, was die Schüler und Studenten an diesem Menschen so fasziniert hat, warum sie ihm verbunden bleiben und warum man sich an die »Hamannsche Methode« über seinen Tod hinaus erinnern muß.

Ein Teil der Gelehrtenbibliothek Richard Hamann-MacLeans ist aus seinem Nachlaß als Geschenk seines Sohnes Alf Hamann an die Humboldt-Universität gekommen und verweist auf methodische Ansätze für die Kunstgeschichte, die hier entwickelt worden sind und lebendig bleiben.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. hier z. B. seinen Aufsatz über die französischen Königsdenkmäler, dessen Entstehung und Publikationszusammenhang: Die Reimser Denkmale des französischen Königstums im 12. Jahrhundert, in: *Nationes IV* (1983), S. 93–258.

² Richard Hamann-MacLean: Wiederaufbau des Anhalter Bahnhofes?, in: *Mythos Berlin – Beitrag des Fördervereins Anhalter Bahnhof zur 750-Jahr-Feier der Stadt Berlin*, Berlin 1987, S. 15–16.

³ Cesare Brandi: *Teoria del restauro*, Turin 1977 (Erstpublikation 1963).

⁴ Richard Hamann-MacLean: *Stilwandel und Persönlichkeit – Gesammelte Aufsätze 1935–1982*, herausgegeben und eingeleitet von Peter Cornelius Claussen, Stuttgart 1988, S. 83–176.

⁵ Vgl. auf entsprechenden Normen beruhende Interpretationen z. B. bei Tilmann Buddensieg: Die Statuenstiftung Sixtus' IV. im Jahre 1471, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte XX* (1983), S. 61.

⁶ Richard Krautheimer in Zusammenarbeit mit Trude Krautheimer-Hess: *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956.

⁷ Schlagworte wie: »Jugendstil, ist nicht viel« waren geläufig.

⁸ *Stilwandel und Persönlichkeit* (Anm. 4), S. 3–9, mit Literaturverzeichnis auf S. 11–16; Peter Cornelius Claussen: *Zeitschrift für Kunstgeschichte LXIII* (2000), S. 443–447.

⁹ Die Anfänge des monumentalen Stils, in: *À travers l'art français. Hommage à René Jullian*, Paris 1978 (*Archives de l'art français: Nouv. période*; 25), S. 58, *Stilwandel und Persönlichkeit* (Anm. 4), S. 218.

¹⁰ Skulptur des Mittelalters – Funktion und Gestalt, hg. von Friedrich Möbius und Ernst Schubert, Weimar 1987, S. 385–452.

¹¹ Der Vortrag schließt: »Ikonographischer Stil ist vielleicht nur ein anderes Wort für Gedankenreichtum, für das spontane unabhängige Verhältnis zum Stoff. Es ist die tiefe schöpferische Schicht des Kunstwerks, der höchste Anspruch an Stil. Ein Dichterzitat mag das erläutern: »Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten«. Den Gehalt in der Form zu erfahren, mit dem Gehalt die Form sehen und sagen lernen, ist die Erkenntnis des Stils, und dies ist die Aufgabe der Kunstgeschichte.«

¹² Der Naumburger Meister in Noyon, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft I (1935), S. 425–429, nachgedruckt in: Stilwandel und Persönlichkeit (Anm. 4), S. 385–390.

¹³ Nikolaus Pevsner: Der Beginn der modernen Architektur und des Design, Köln 1971, S. 16 und 19, Abb. 7; Nikolaus Pevsner: Pioneers of Modern Design, Harmondsworth 1975, S. 138 und 140, Abb. 73.

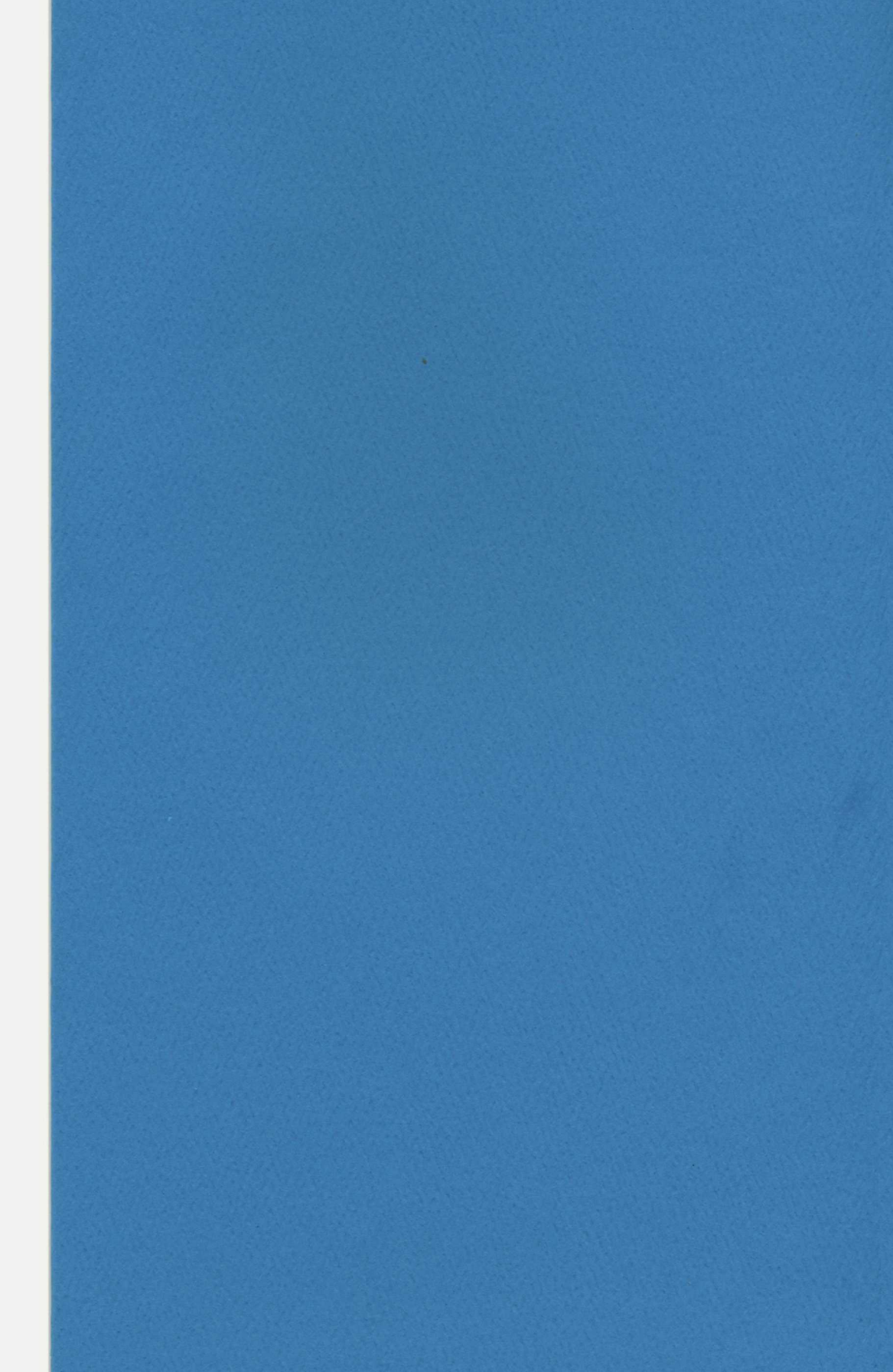
¹⁴ Während des Seminars zum Jugendstil, mit dem er seine akademische Lehrtätigkeit im Sommersemester 1973 gleichsam im Rückgriff auf sein Habilitationskolloquium abschloß.

¹⁵ Gießen 1976.

¹⁶ In: Marburger Universitätsbund 4 (1965), S. 1–32, nachgedruckt in: Stilwandel und Persönlichkeit (Anm. 4), S. 229–260.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1 u. 2: Archiv des Verfassers



www.books2ebooks.eu