



1 Giornico, San Nicolao,
Krypta von Westen

“ALPENTHIERE” AUS DER TOSKANA ZUR WIEDERHOLUNG VON MOTIVEN DER BAUSKULPTUR VON SANT’ANTIMO IN DER TESSINER KIRCHE SAN NICOLAO IN GIORNICO

Almuth Klein

Das in nahezu allen Epochen vorkommende Phänomen der Kopie, Wiederholung oder Nachahmung von bestimmten Bauten oder Bildwerken ist in den letzten Jahrzehnten ein beliebtes Untersuchungsfeld der kunsthistorischen Forschung geworden. Auch die Bauskulptur des 12. und 13. Jahrhunderts wurde häufig auf diese Frage hin betrachtet, doch bewegt man sich in dieser Zeit beim Versuch der Entschlüsselung der Gründe und Umstände einer Nachahmung sowie bei der Suche nach den Übertragungswegen in der Regel auf sehr dünnem Eis. Haben sich Musterbücher oder einzelne Musterbuchblätter erhalten, so fehlt es an Hinweisen auf konkrete Wiederholungsvorgänge eines Ensembles oder Objekts. Und wenn sich gelegentlich ein Vorbild sowie seine Nachbildung als Bildpaar nachweisen lassen, fällt es schwer, den historischen Kontext

zu rekonstruieren. Vor diesem Hintergrund stellt der hier erstmals konstatierte Zusammenhang zwischen der bislang als einzigartig und ohne Nachfolge geltenden Bauskulptur der Abteikirche Sant’Antimo im Orcia-Tal südlich von Montalcino (Abb. 2) und der vermeintlich ebenso “unvergleichbaren”¹ Reliefs in der Tessiner Kirche von Giornico (Abb. I, 4) einen wichtigen Fund dar. Denn im Falle dieses unzweifelhaften Abhängigkeitsverhältnisses lassen sich nicht nur der historische Kontext näher beleuchten und der Übermittlungsprozess vergleichsweise gut nachvollziehen; darüber hinaus wird durch die hier aufscheinenden Hintergründe für beide Bauten, die nicht zuletzt aufgrund des Fehlens eindeutiger Quellen bislang nur unzureichend datiert waren, eine präzisere Eingrenzung ihrer jeweiligen Bauzeiten möglich.

¹ François Maurer-Kuhn, *Romanische Kapitellplastik in der Schweiz*, Diss. Basel 1958, Bern 1971, S. 71.



2 Sant'Antimo, Abteikirche, Ansicht von Südosten

Sant'Antimo

Ihren Rang in der Kunstgeschichte verdankt die romanische Abteikirche ihrem weiten und in der Toskana singulären Chorumgang sowie der qualitätvollen Bauskulptur aus der ersten, bald nach einer Stiftung aus dem Jahr 1118 einsetzenden Baukampagne.² Der in einer Urkundeninschrift auf den Altarstufen genannte Stifter Bernardo di Bernardo war Mitglied der toskanischen Grafenfamilie der Ardengheschi.³ Nach-

dem die Errichtung der Klosterkirche anfangs wohl schnell voranschritt und mit gleichzeitig im Osten wie im Westen laufenden Bauarbeiten offensichtlich eine zügige Vollendung angestrebt war, scheint sich die finanzielle Lage der Abtei um die Jahrhundertmitte rapide verschlechtert zu haben. Damit kamen die Baumaßnahmen zwar wahrscheinlich nicht vollständig zum Erliegen, doch wurde der Plan vereinfacht und mit einer in Umfang und Aufwand deutlich redu-

² Siehe grundlegend: Antonio Canestrelli, *L'Abbazia di S. Antimo: monografia storico-artistica*, Castelnuovo dell'Abate [o. J.]; zuletzt: *Nuove ricerche su Sant'Antimo*, hg. von Adriano Peroni/Grazia Tucci, Florenz 2008; Guido Tigler, "Il cantiere di Sant'Antimo nel suo contesto storico", *ibidem*, S. 13–30; Walter Angelelli/Francesco Gandolfo/Francesca Pomarici, *Aula Egregia: l'abbazia di Sant'Antimo e la scultura del XII secolo nella Toscana meridionale*, Pozzuoli 2009; Almuth Klein, Rezension zu *Nuove ricerche su Sant'Antimo*, in: *Kunstchronik*, LXIII (2010), S. 72–77.

³ Die Ardengheschi, Grafen von Pari und Civitella, hatten das Kloster Santi Salvatore e Lorenzo sull'Anso bei Civitella (gen. Badia Ardenghesca) gegründet (Guido Tigler, *Toscana romanica*, Mailand 2006, S. 196). Vgl. dazu auch Lilia Marri Martini, "Ardenghesca e Ardenga", in: *Bullettino senese di storia patria*, IX (1939), S. 95; Roberto Rocchigiani, "Dal conte Ardingo ai conti dell'Ardenghesca: una famiglia e un territorio dell'area senese tra XI e XII secolo", *ibidem*, XC (1983), S. 7–49. Zur Stiftung und Urkundeninschrift in Sant'Antimo: Wilhelm Kurze, "Zur Geschichte der

zierten Bauskulptur fortgesetzt.⁴ Die Fertigstellung ist nach Guido Tigler gegen 1163 anzusetzen, was er aus einer am 1. August desselben Jahres ausgestellten Urkunde Rainalds von Dassel, Erzbischof von Köln und Erzkanzler Kaiser Friedrichs I. Barbarossa in Italien, schließt.⁵ Dass Sant’Antimo wohl in diesem Zeitraum fertiggestellt wurde, wird auch durch das Danielkapitell (Abb. 3) am zweiten südwestlichen Langhauspfeiler, das zweifellos dem nach der Mitte des 12. Jahrhunderts tätigen Cabestany-Meister zuzuschreiben ist, sowie die Inschrift auf dem Türsturz des Westportals gestützt.⁶ Darin wird der aus der Lucchenser Familie Porcari stammende Azzo genannt, den Canestrelli als Abt, Tigler jedoch wohl richtiger und dem Wortlaut des Textes folgend als Dekan des Klosters und “auctor” des Neubaus ansah.⁷

Weder die architektonische Form noch die Behandlung der dekorativen Elemente lassen sich aus der Toskana, aber auch von keinem der vielfach vorgeschlagenen Vorbilder der sogenannten Pilgerstraßenarchitektur entlang der Wege nach Santiago de Compostela ableiten. Italo Moretti und Renato Stopani stellten zwar in ihrer Monografie zur Sieneser Romanik eine zunehmende Verwendung französisch geprägter Bauornamentik an toskanischen Bauten im Verlauf des 12. Jahrhunderts fest, mussten aber zugleich konstatieren, dass dieser französische Einfluss ebenso plötzlich abklang, wie er aufgetreten war, und zudem keine nennenswerte Nachfolge in der Toskana hatte.⁸ Nur verhältnismäßig wenige toskanische Bau-



3 Sant’Antimo, Langhaus, Kapitell mit Daniel in der Löwengrube

ten, die überdies hauptsächlich im Tal des Orcia liegen, darunter die Pieve von Corsignano (nach 1145), die Kirchen San Pietro in Villore und San Giovanni d’Asso (beide wohl nach 1151) sowie der Dom von Sovana (zwischen 1153 und 1175), zeigen vereinzelte Motivübernahmen aus Sant’Antimo. Das gilt insbesondere für das erwähnte Danielkapitell des aus den Pyrenäen bekannten Cabestany-Meisters. Mit Ausnahme eines in seiner figürlichen Ausbildung stark vereinfachten Kapitells im Dom von Sovana blieb auch dieses sehr eindrucksvolle Werk – soweit dies anhand des überlieferten Materials zu beurteilen ist – in der Toskana praktisch ohne Nachhall.⁹ Einzelne Motiv-

toskanischen Reichsabtei S. Antimo im Starciatal”, in: *Adel und Kirche: Gerd Tellenbach zum 65. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern*, hg. von Josef Fleckenstein/Karl Schmid, Freiburg i. Br./Basel/Wien 1968, S. 295–306: 299.

⁴ Tigler (Anm. 2), *passim*; Klein (Anm. 2), S. 75.

⁵ Tigler (Anm. 3), S. 196; *idem* (Anm. 2), S. 13–30. Für den Text der Urkunde siehe Robert Davidsohn, *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*, Berlin 1896, I, S. 99–103; vgl. auch *Regesta Imperii Online*, RI IV,2,2, Nr. 1222, URL: http://www.regesta-imperii.de/id/1163-08-01_2_0_4_2_2_664_1222 (Zugriff am 21.06.2014). Zu den Aktivitäten Rainalds vgl. Dieter von der Nahmer, *Die Reichsverwaltung in Toscana unter Friedrich I. und Heinrich VI.*, Diss. Freiburg 1965, Aalen 1965, S. 33f.

⁶ Canestrelli (Anm. 2), S. 23.

⁷ *Ibidem*, S. 37; Tigler (Anm. 2), S. 13.

⁸ Italo Moretti/Renato Stopani, “Il senese come ‘melting-pot’ culturale delle principali correnti artistiche del periodo romanico”, in: *idem*, *Romanico senese*, Florenz 1981, S. 85–156; auch in dem jüngeren Ausstellungskatalog *El románico y el Mediterráneo: Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120–1180*, Kat. der Ausst., hg. von Manuel Castiñeiras/Jordi Camps, Barcelona 2008, gibt es zu diesem Phänomen keine weiteren Überlegungen; vgl. Francesco Gandolfo, “Il cantiere dell’abbazia di Sant’Antimo”, in: Angelelli/Gandolfo/Pomarici (Anm. 2), S. 7–87.

⁹ *Ibidem*, Abb. 370–372; Moretti/Stopani (Anm. 8), Abb. 273. Kompositorisch vergleichbare, ältere Kapitelle befinden sich im Chorumgang von

wiederholungen finden sich außer in wenigen anderen Bauten in der Badia Ardenghesca (Anfang des 12. Jahrhunderts), die durch jene Familie gestiftet worden war, die auch für den Neubau von Sant'Antimo verantwortlich war.

Die Krypta von San Nicolao in Giornico – “pulcherrimum scurolum forniciatum”

Es überrascht daher, eine in dieser Eindeutigkeit und diesem Umfang höchst bemerkenswerte Nachfolge in einer kleinen Kirche im entfernten Tessin anzutreffen. Die ehemalige Benediktinerkirche San Nicolao in Giornico (Leventina) adaptiert nicht etwa die beeindruckende Architektur der toskanischen Chorumgangsbasilika – es handelt es sich um eine einschiffige Saalkirche mit offenem Dachstuhl, wie man sie fast ausnahmslos in der Region antrifft (Abb. 4).¹⁰ Stattdessen findet man in der Krypta von San Nicolao eine stark verkleinerte und zugleich deutlich vergrößerte Wiederholung der motivisch sehr einprägsamen Bauskulptur aus Sant'Antimo.

Die kleine, unter dem Chor liegende Hallenkrypta (Abb. 1) gliedert sich in drei Schiffe, die aus je drei kreuzgratgewölbten Jochen bestehen und sich

in ihrer leicht eingezogenen Apsis mit drei asymmetrischen Gewölbbildungen fortsetzen. Der Raum erhält sein Licht durch zwei Fenster in der Apsis, eines im zweiten Joch des südlichen Seitenschiffs und die offene Bogenstellung nach Westen.¹¹ Da das Gelände von Nordwesten nach Südosten abfällt, liegt die Krypta auf ihrer Nordseite vollständig unterirdisch und weist dort auch keine Fenster auf. Ein von Louis Hertig als ursprünglich angesprochener Altar steht im Mittelschiff auf der Apsissehne.¹² In einer bei Edoardo Berta abgebildeten Fotografie ist gut zu erkennen, dass dieser Altar 1912 noch eine Verkleidung, möglicherweise aus Stuck, besessen hat.¹³ Die Frage, inwieweit das heutige, schmucklose Erscheinungsbild des aus Quadern zusammengesetzten Altars dem des 12. Jahrhunderts entspricht, ist meines Wissens gegenwärtig nicht beantwortet. Ob das Katharinenpatrozinium, das in Karl Borromäus' Visitationsberichten für die als “pulcherrimum scurolum forniciatum” beschriebene Krypta bezeugt ist, das ursprüngliche ist, könnte allenfalls durch neue Quellenfunde bestätigt werden.¹⁴ Gilardoni vermutete, ausgehend vom *Liber Notitiae sanctorum Mediolani*, dass der Kryptenaltar Jakobus minor geweiht gewesen sein könnte.¹⁵

Saint-Sernin in Toulouse (nach 1070), im Musée des Augustins in Toulouse (aus der zerstörten Prioratskirche La Daurade, um 1100), am Südportal von Saint-Jean-Baptiste in Mazères (Garonne, um 1120) oder am Südportal von Notre-Dame-de-la-Sède in Saint-Lizier (Ariège, 2. Hälfte 11. Jh.). Kompositorische Parallelen zeigt zudem eine aus dem Kloster Saint-Julien in Brioude (Dept. Haute-Loire) stammende orientalisch-elfenbeinpyxis mit einer Orpheus-Darstellung aus dem 5./6. Jahrhundert (Florenz, Museo del Bargello, Inv. 22 C).

¹⁰ Louis Hertig, *Entwicklungsgeschichte der Krypta in der Schweiz: Studien zur Baugeschichte des frühen und hohen Mittelalters*, Diss. Zürich 1958, Biel 1958, S. 158; er ging von einem rheinländischen Einfluss auf die Krypta von Giornico aus; nach Maurer-Kuhn (Anm. 1), S. 65, handelte es sich bei San Nicolao ursprünglich um eine zweischiffige Kirche mit drei Arkaden. Siehe auch Marina Bernasconi Reusser, “Monumenti storici e documenti d'archivio: i ‘Materiali e Documenti ticinesi’ (MDt) quali fonti per la storia e le ricerche sull'architettura e l'arte medievale delle tre Valli”, in: *Archivio storico ticinese*, CXLVIII (2010), S. 2–122: 53f., Anhang online, URL: http://www.archiviosistoricoticese.ch/pdf/05_Marina_Bernasconi_Reusser.pdf (Zugriff am 01.12.2015).

¹¹ Zum Licht in San Nicolao: Daniela Mondini, “Osservazioni sulla pro-

duttività del ‘buio’ romanico: la finestra e la luce nell'architettura religiosa dell'arco sud-alpino”, in: *Da Ravenna a Vals: luce e oscurità in architettura dal Medioevo al presente*, hg. von Christoph Frank/Sonja Hildebrand/Daniela Mondini, Mendrisio 2014, I, S. 63–83.

¹² Hertig (Anm. 10), S. 158.

¹³ Edoardo Berta, *Monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino*, Mailand 1912/13, I, Taf. V; auf Taf. VII sieht man bereits den heutigen Zustand.

¹⁴ “[...] et subtus dictam capellam adest pulcherrimum scurolum forniciatum. In dicto scurolu adest altare S. tae Catherine angustum et absque bradella at absque ornatu”; sowie an anderer Stelle: “L'altare di S. ta Catha nel scurolu si agrandisca parimenti con la sua bradella et se li proveda di croce et candelieri” (*Atti di S. Carlo riguardanti la Svizzera e suoi Territorii: Documenti raccolti dalle Visite Pastorali dalla Corrispondenza e dalle Testimonianze nei processi di Canonizzazione*, hg. von Paolo d'Alessandri, Locarno 1909, S. 144, 146). Vgl. auch Eugen Gruber, “Die Gotteshäuser des alten Tessin”, in: *Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte*, XXXIII (1939), S. 1–49, 97–144, 177–232, 273–319: 289.

¹⁵ Virgilio Gilardoni, *Il romanico: catalogo dei monumenti nella repubblica e cantone del Ticino*, Bellinzona 1967, S. 333–355: 335.



4 Giornico, San Nicolao, Ansicht von Südwesten

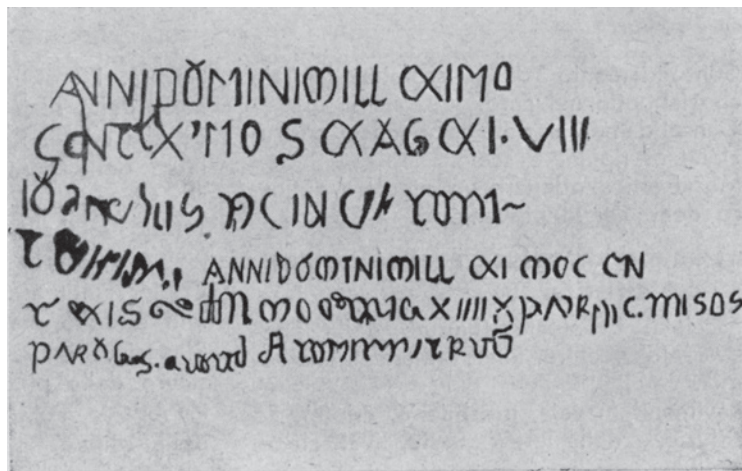
Der Bau von San Nicolao wurde bislang recht früh datiert. Urkundliche Quellen zu Gründung und Bauzeit gibt es nicht,¹⁶ so dass der Bau nur äußerst vage anhand stilistischer Indizien eingeordnet wurde. Während François Maurer-Kuhn in Giornico eine starke Entwicklung und Loslösung von der älteren schweizerischen Bauskulptur, die er namentlich in der Abteikirche von Payerne (Waadt) repräsentiert sah, erkannte

und die Kirche San Nicolao in das zweite Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts setzte,¹⁷ und August von Cohausen sowie Attilio De Bernardi aufgrund motivischer Verwandtschaft zu oberitalienischer Bauskulptur zu derselben zeitlichen Einschätzung kamen,¹⁸ vermutete Tettamanti die Klostergründung bereits in den ersten Jahren des 12. Jahrhunderts. Er begründete dies sehr allgemein mit der 1087 erfolgten Translation der

¹⁶ Wohl in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ging das Kloster in den Besitz der Zisterzienserabtei Fruttuaria über (Léon Kern, "Note pour servir à l'histoire des prieurés bénédictins de Quartino et de Giornico", in: *Zeitschrift für schweizerische Kirchengeschichte*, XXXI [1937], S. 387–391); quellenmäßig ist es erst im 13. Jahrhundert im *Liber Notitiae* des Goffredo da Bussero erfasst (*Liber Notitiae Sanctorum Mediolani*, hg. von Marco Magistretti/Ugo Monneret de Villard, Mailand 1917, Sp. 284 D; Attilio De Bernardi, *Chiese romaniche nel Cantone Ticino*, Turin 1968, S. 175).

¹⁷ Maurer-Kuhn (Anm. I), S. 71, konstatierte das "Ende eines flächig-blockhaften Stils, Entdeckung einer runden, immer noch großflächigen Körperlichkeit, die auf eindeutig gestalteten Einzelkörpern beruht, welche alles zusätzliche Modellieren meiden".

¹⁸ Cohausen nannte Vergleichsbeispiele im Dom von Mantua und in San Zeno in Verona (August von Cohausen, "Die Kirche San Nicolao in Giornico", in: *Zeitschrift für Bauwesen*, VIII [1859], S. 311–318: 318, Blatt Q, Tafelbd.: Blatt 44); De Bernardi (Anm. 16), S. 187, verwies hingegen auf



5 Giornico, San Nicolao, Umzeichnung der Inschrift am Westportal (nach Aldo Crivelli)

Gebeine des heiligen Nikolaus von Myra nach Bari, ging jedoch nicht näher auf die Bauzeit der Kirche von Giornico ein.¹⁹ Gilardoni kam durch stilistische Überlegungen auf eine Bauzeit um 1100 oder kurz danach.²⁰

Wahrscheinlicher muss jedoch diese Datierung um etwa fünfzig Jahre in die Mitte beziehungsweise den Anfang der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts verschoben werden. Eine dies bestätigende Inschrift mit der Jahreszahl 1168 konnte noch 1942 von Aldo Crivelli gelesen werden, der eine Umzeichnung und Transkription veröffentlichte (Abb. 5): ANNI DOMINI MILL[E]XIMO / CENTEXIMO S[E]XAG[E]XI. VIII / IOAN [...] COM- / [...] ANNI DOMINI MILL[E]XIMO CEN / [...] XIS – AN MO [...] XIII [...] C. MISOS / [...] A COM [...].²¹ Eine Fotografie, die die Inschrift in noch lesbarem Zustand zeigt, wurde 1912/13

durch Berta abgedruckt.²² Doch ohne genauere Entzifferung des Texts bleibt unklar, worauf sich die Jahreszahl bezieht, etwa die Vollendung des Baus oder seine Weihe.²³

Zwischen 1941 und 1945 wurde die Kirche von dem Architekten Paolo Mariotta (1905–1972) restauriert. Zu den durchgeführten Arbeiten gehörten unter anderem auch die Erneuerung des Fußbodens sowie die Verbreiterung der zur Krypta hinabführenden Treppe. Sie soll nach Befund in den ursprünglichen Dimensionen wiederhergestellt worden sein.²⁴

“Unter den Capitälen der Krypta fast nur die Thiere des Thales”

Sofern die Bauskulptur von San Nicolao bislang Erwähnung in der Literatur gefunden hat, fiel das Urteil zumeist eindeutig aus. So schrieb etwa Rahn: “Die

San Secondo in Cortazzone, Santa Maria Maggiore in Novara, Santa Maria Maggiore in Vercelli und deren Bauskulptur im Museum sowie San Pietro in Castelnuovo Scrivia bei Alessandria und San Giulio d’Orta.

¹⁹ Mauro Tettamanti, “Giornico: benedettini”, in: *Helvetia sacra*, Bern 1986, III,1, S. 730–734: 731 (dort auch Nennung älterer Literatur). Die Trans-

lation der Nikolausgebeine steht wohl in keinem Zusammenhang mit der Gründung des Klosters. Der Nikolauskult wurde im Piemont seit der Mitte des 11. Jahrhunderts durch Bernhard von Menthon verbreitet; siehe dazu Ernst Schmid, *Heilige des Tessin in Geschichte, Legende und Kunst*, Frauenfeld 1951, S. 153.



6 Giornico, San Nicolao,
Kryptenzugang, Löwe



7 Sant'Antimo, Campanile,
Nordseite, Löwe

Säulenkapitälé in der Gruft sind mit rohen Sculpturen geschmückt, mit Blattwerk, Masken und Figuren, letztere meistens Alpenthiere vorstellend.²⁵ Und Cohausen äußerte: “Ueberhaupt verdient bemerkt zu werden, dass eigentlich phantastische Capitälé und Ornamente hier nicht vorkommen, gegentheils auch unter den [...] Capitälén der Krypta fast nur die Thiere des Thales: Bären, Wölfe, Luxe, Esel, Schweine, Widder, Ziegen, Hasen und Hühner in mehr oder minder geglückter Darstellung vorgeführt sind.”²⁶ Doch bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass nicht einfach die Tessiner Fauna Eingang in die Krypta gefunden hat, sondern vielmehr die Skulptur der weit entfernten toskanischen Kirche Sant’Antimo rezipiert wurde und wir es also wahrscheinlich mit dem Ergebnis eines ambitionierten und jedenfalls erklärungsbedürftigen Stiftungsvorgangs zu tun haben. Es soll vorausge-

schildt werden, dass viele Motive der Bauskulptur in San Nicolao auch an anderen Kirchenbauten des 12. Jahrhunderts vorkommen – in der Schweiz, Italien, Deutschland, Frankreich und Spanien – und auf den ersten Blick auch von dort übernommen worden sein könnten. Doch belegt die beeindruckende Summe aller Elemente, dass der größte Teil der Motivvorlagen für Giornico zweifellos aus Sant’Antimo stammt. Vorgestellt werden im Folgenden jedoch vor allem die figürlichen Kapitälé, nicht aber jene, die lediglich ornamentalen Dekor aufweisen.

Am Eingang der Krypta lagern auf Kämpferhöhe zwei nach Westen gewandte Löwen: Der nördliche schaut frontal aus der Krypta heraus, der südliche blickt mit nach rechts gewandtem Kopf auf sein Gegenüber (Abb. 6). Beide Raubtiere haben statt einer Standfläche nur zwei schmale Stege, auf denen ihre

²⁰ Gilardoni (Anm. 15), S. 346.

²¹ Aldo Crivelli, “Interrogativi sul San Nicolao di Giornico”, in: *Rivista storica ticinese*, V (1942), S. 591–596, 625–628, 655: 594, sowie VII (1945), S. 1025–1029, 1058–1062, 1105–1109; vgl. auch Emilio Clemente, “Iscrizioni in San Nicolao di Giornico”, in: *Bollettino storico della Svizzera italiana*, XX (1945), S. 42.

²² Berta (Anm. 13), Taf. II.

²³ *Ibidem*, S. 59.

²⁴ De Bernardi (Anm. 16), S. 173; Hertig (Anm. 10), S. 158.

²⁵ Johann Rudolf Rahn, *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Schlusse des Mittelalters*, Zürich 1876, I, S. 250.

²⁶ Cohausen (Anm. 18), S. 311–318: 315.



8, 9 Giornico, San Nicolao, Krypta, Bestienkapitell, Vorder- und Rückseite

Pranken ruhen. Am Halbkapitell links des Apsisscheitels wurde das Löwenmotiv noch einmal aufgenommen. Hier ist der Körper nach links gewandt, der Blick der Bestie geht über die linke Schulter nach vorn. Wie die Kämpferfiguren am Eingang kauert der Löwe lediglich auf zwei schmalen Streifen, so dass man unter das Tier schauen kann. In Sant'Antimo ruht ein sehr ähnlich gestalteter, fast vollplastischer Löwe an der Nordseite des Campanile (Abb. 7); seine eng zusammengezogenen Pranken stehen ebenfalls auf zwei schmalen steinernen Leisten, die wie zwei stehengebliebene Gerüsthölzer aus der Wand ragen. Derartige Löwendarstellungen gehören jedoch zu den am häufigsten vorkommenden figürlichen Motiven in der mittelalterlichen Bauskulptur, so dass die Ableitung der Skulpturen in Giornico aus Sant'Antimo in die-

sem Fall zwar angenommen werden, der Nachweis allerdings nicht geführt werden kann.

Die beiden Säulen am Krypteneingang zwischen den Löwenkämpfern tragen Zungenblattkapitelle (Abb. I). Das südliche besitzt einen unregelmäßigen Ring aus Kranz- und Hochblättern, darüber stehen auf jeder Seite aus einem kantigen Steg gebildete und in die Fläche gedrückte Voluten mit einem auf einen Würfel reduzierten Abakusknauf. Beim nördlichen Kapitell wurde auf die Volutenbildungen verzichtet; stattdessen liegt auf jedem der Kranz- und Hochblätter ein schlanker Stengel, der eine Kugel trägt. Beide Kapitelle in Giornico sind, wie auch die übrigen, durch einen dicken Halsring von der Säule abgesetzt. Derartige Kapitelle sind in der Bauskulptur des 12. Jahrhunderts keine Seltenheit; Zungenblattkapitelle mit Kugeln treten ge-

²⁷ Beispiele u. a. bei: Marcel Durliat, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques: de Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan 1990, S. 69, Abb. 27, S. 318–320, Abb. 322–330; siehe auch Nicole Hegener, "Kugeln und Zapfen: Zwei Leitmotive der nordspanischen Kapitellplastik im Spannungsfeld zwischen Rom, Léon und Santiago de Compostela", Vortragsabstract, in: *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert: Christliche Kunst im Umbruch/Un cambio radical en el arte cristiano: el Norte hispánico en el siglo XI*, hg. von Achim Arbeiter/Christiane Kothe/Bettina Marten, Petersberg 2009, S. 160, Georg-August-Universität Göttingen 2004. (Im Göttinger Tagungsband

wurde lediglich das Vortragsabstract abgedruckt.) Anke Hervol, *Der transpyrenäische Austausch in der romanischen Bauplastik von 1060 bis um 1120*, Diss. Berlin 2008, Weimar 2012.

²⁸ In Unkenntnis des toskanischen Vorbilds äußerte sich Maurer-Kuhn (Anm. I), S. 67, dazu folgendermaßen: "Die Erfinderkraft des Meisters hat das zweileibige 'romanische' Tier seinen Zwecken entfremdet und seinen nun von vorne zu sehenden und beiden vierfüßigen Leibern gemeinsamen Kopf in der Mitte einer Seite und die beiden Leiber im Profil auf den anstoßenden Seiten angebracht. Anstelle des Kopfes (respektive der



10 Sant'Antimo, Westfassade, Bestienkapitell

legentlich in Italien, stark gehäuft jedoch an südfranzösischen und spanischen Bauten auf.²⁷ In Sant'Antimo sind sie ebenfalls an mehreren Stellen vertreten, sowohl im Chorumgang als auch in den Langhausarkaden und den Emporenöffnungen. Das in der südlichen Arkade anschließende Bestienkapitell (Abb. 8) ist wohl das markanteste Kapitell des Tessiner Baus. Nach Westen gewandt, zeigt es ein Tier mit aufgerissenem Rachen, das einen einzigen Kopf, jedoch zwei rechts und links um die Seiten des Kapitells gelegte Leiber besitzt.²⁸ Vergleichbare Bestienbildungen sind in der Bauskulptur des 12. Jahrhunderts durchaus geläufig, doch in der Regel befindet sich der Kopf an der Kapiteldecke, wo er die Eckvolute der korinthischen Ordnung ersetzt. Die Tierkörper sind zumeist auf den Seiten der Kapitellblöcke Rücken an Rücken gegenständig angeordnet. In

Köpfe) betonen jetzt je ein Vorder- und Hinterbein die vier Ecken des Kapitells.“

²⁹ 'Richtig' übertragen wurde das Kapitell in der Abbazia di San Lorenzo al Lanzo (Badia Ardenghesca) in Civitella Paganico; siehe Abb. in: Walter Angelelli, "Tutti i pietrami semplici e lavorati: il repertorio ornamentale della scultura di Sant'Antimo, formazione e irraggiamento", in: Angelelli/Gandolfo/Pomarici (Anm. 2), S. 87–159, Abb. 38 auf S. 120. Anders verhält es sich mit dem Kapitell einer Wandvorlage im südlichen Seitenschiff der ehemaligen Prioratskirche Saint-Jean in Grandson (Waadt,

Sant'Antimo findet sich dagegen ein Kapitell in dem der Bestienkopf ähnlich wie in Giornico in die Kapitellmitte verschoben wurde (Abb. 10). Es handelt sich hier nämlich um kein vollplastisches, sondern um das Kapitell einer Wandvorlage, so dass das zweileibige Wesen auf dem zur Verfügung stehenden Platz neu angeordnet werden musste.²⁹ Dass die ursprüngliche Konzeption des Motivs für ein Halbkapitell bei der Übersetzung in ein Vollkapitell in Giornico missverstanden wurde, ist an der Rückseite zu erkennen, die eine etwas ungelenke, fleischige und in keinerlei Zusammenhang mit der Bestie stehende Pflanzendarstellung aufnimmt (Abb. 9). Hierin zeigt sich wohl am deutlichsten, dass der Tessiner Bau in der Nachfolge von Sant'Antimo steht und die Motivwanderung keinesfalls umgekehrt, vom Tessin in die Toskana, stattgefunden haben kann.

Das benachbarte Kapitell trägt auf einem völlig glatten Kelchblock vier Tierköpfe (Abb. 11): Nach Westen schauen zwei Ziegen mit leicht sichelförmigen Hörnern. An den beiden östlichen Ecken des Kapitells starren eine weitere Ziege mit großen runden Ohren statt Hörnern und ein Raubtier mit gefletschten Zähnen, vielleicht ein Bär, den Betrachter an. Hier wurden wahrscheinlich zwei unterschiedliche Kapitelle aus Sant'Antimo miteinander verschmolzen. Die nördliche Säule des dortigen Chorrunds trägt ein Kapitell mit großen Ziegenköpfen an den Ecken (Abb. 12). Die dazwischenliegenden Flächen wurden mit einem sorgfältig ausgearbeiteten, vegetabilen Ornament gefüllt. Die Tierköpfe sind hier unterschiedlich charakterisiert: Der nordwestliche Ziegenkopf

2. Hälfte 12. Jh.), welches einen zweileibigen Löwen mit nur einem Kopf unter der Ecke der Kämpferplatte zeigt. Da es sich um ein Halbkapitell handelt, ist ein Löwenkörper vollständig auf der Vorderseite zu sehen, während der andere an der linken Schmalseite des Kapitells zur Hälfte in der Wand verschwindet. Auf der rechten Seite füllt ein Palmettenornament die leerstehende Fläche. Hier kann wohl davon ausgegangen werden, dass der Bildhauer derartige vollplastische Bestienkapitelle kannte, jedoch die Umsetzung auf das Halbkapitell nicht geglückt ist. Vgl. dazu Maurer-Kuhn (Anm. 1), S. 41–43.



11 Giornico, Krypta, Kapitell mit Tierköpfen



12 Sant'Antimo, Chorungang, Kapitell mit Ziegenköpfen



13 Giornico, Krypta, Kapitell mit Widderköpfen



14 Sant'Antimo, Chorungang, Kapitelle mit Widder- und Raubtierköpfen

besitzt sichelförmige Hörner und einen kleinen Ziegenbart. Die gleichen Hörner finden sich auch bei der südwestlichen Ziege, der allerdings der Bart fehlt. Die Ziegen an der südöstlichen sowie nordöstlichen Ecke hingegen besitzen weder Bart noch Hörner und blicken mit nackten Häuptern auf den Betrachter. Der wohl als Bär zu deutende Raubtierkopf des Tessiner Kapitells stammt von der nördlichen Vorlage des nördlichen Apsispfeilers in Sant'Antimo (Abb. 14, im Hintergrund links). Für das zweite Widderkapitell in Giornico, das sich links des Altars befindet und

vier gleichartige Widderköpfe mit geschwungenen Hörnern zeigt (Abb. 13), stand das Halbkapitell an der Westseite desselben Apsispfeilers in Sant'Antimo (Abb. 14, im Vordergrund). Auch in diesem Fall sind die Flächen des Kapitellblocks mit vegetabilen Formen überzogen, auf die in Giornico wiederum verzichtet wurde.

Das Kapitell der rechts des Chorscheitels stehenden Wandvorlage in San Nicolao mit einem von oben gesehenen kauenden Hasen (Abb. 15) orientiert sich an einer Konsole am Hauptportal der toskanischen



15 Giornico, San Nicolao, Krypta, Kapitell mit kauerndem Hasen



16 Sant'Antimo, Westportal, Konsole mit kauerndem Hasen



17 Giornico, San Nicolao, Krypta, Kapitell



18 Sant'Antimo, zentrale Radialkapelle, Kapitell

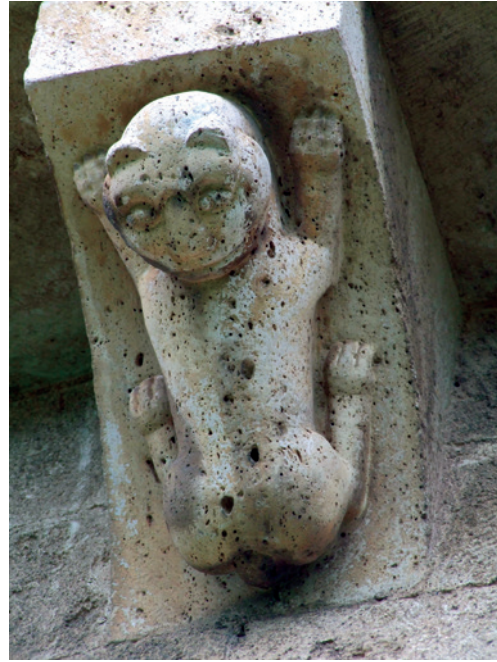
Klosterkirche (Abb. 16). Der dort vertikal dargestellte Hase schmiegt sich in seiner geduckten Haltung eng in die Kehle der Konsole, während er auf dem glatten Kapitellwürfel in Giornico eines solchen Schutzes entbehren muss. Die übrigen Kapitelle und Kämpfer in der Krypta von San Nicolao geben in mehr oder weniger gelungener Annäherung verschiedene Motive aus dem Chorumgang von Sant'Antimo wieder: Es handelt sich um Blattkapitelle mit oder ohne Voluten oder auch nur mit einer Girlande sowie würfelförmige Kämpfer mit dem Profil einer attischen Basis, mit

geschachtem Röllchenmuster oder sich überschneidendem Wellen- beziehungsweise Zickzackband (Abb. 17, 18).

Die für den Außenbau von San Nicolao geschaffenen figürlichen Elemente wurden nicht ausschließlich, aber zum größten Teil nach dem Vorbild von Sant'Antimo gestaltet: In der Kämpferzone des Südportals befindet sich etwa links eine kleine Bestie mit verdrehtem Kopf (Abb. 19), die in gleicher Form und Anordnung an der zentralen Radialkapelle von Sant'Antimo als Konsolfigur unter dem



19 Giornico, San Nicolao, Südportal,
Bestie mit verdrehtem Kopf



20 Sant'Antimo, zentrale Radialkapelle,
Bestie mit verdrehtem Kopf

Traufgesims auftaucht (Abb. 20). Das Westportal beschrieb Rudolf Rahn folgendermaßen (Abb. 21): “Über der Türe ist ein weiter Rundbogen geöffnet und jene von Löwen flankiert, den herkömmlichen Portalwächtern italienischer Kirchen, zu denen sich noch zwei zerstörte Vorderteile unbekannter Bestien vor den seitlichen Feldern gesellen. Man möchte diese Fassade für die reduzierte Kopie veronesischer Muster halten.”³⁰ Bei genauerem Hinsehen wird jedoch schnell klar, dass es sich bei den beiden Löwen keineswegs um jene “herkömmlichen” Stylophoren handelt, an die sich Rahn erinnert fühlte. Denn die beiden Tessiner Löwen tragen nichts. Stattdessen wurden sie zusammen mit der Sockelzone des Gewändes aus einem großen Monolith geschaffen, bilden also anders als die zumeist vollplastisch ge-

arbeiteten italienischen Löwen ein Relief. Die Gewändesäulen, die überdies ebenfalls nur Relief sind, ‘stehen’ somit hinter den Löwen; sie besitzen keine Basis, sondern wurden unmittelbar auf dem Monolith platziert, der gewissermaßen als Sockelzone des Portals zu bezeichnen ist. In deutlich flacherem Relief taucht an diesem Sockel unterhalb des Türpfostens beiderseits ein weiterer Hase nach demselben Muster wie jener in der Krypta auf. Die linke Säule trägt ein grobes Zungenblattkapitell, die rechte, wesentlich kürzere, zwei reliefierte Blöcke, die ein Fabelwesen sowie eine menschliche Figur unter einem Vogel zeigen. Das Fabelwesen rezipiert eine Figur vom Umgangskapitell.³¹ Ob das Tessiner Portal auch in seiner Gesamtheit nach dem toskanischen Vorbild konzipiert wurde oder ob ein Säulenportal

³⁰ Johann Rudolf Rahn, *Wanderungen im Tessin*, Zürich 1917, S. 56.

³¹ Angelelli/Gandolfo/Pomarici (Anm. 2), Abb. 122.



21 Giornico, San Nicolao,
Westportal



22 Giornico, San Nicolao,
Westfassade, Stier



23 Giornico, San Nicolao,
Westfassade, Löwe



24 Sant'Antimo, Campanile,
Westseite, Stier



25 Sant'Antimo, Campanile,
Ostseite, Löwe



26 Sant'Antimo,
Westportal, Türsturz

mit Stylophoren ohne konkrete Vorlage geschaffen werden sollte, lässt sich freilich heute nicht mehr feststellen. Ein entsprechendes Portal war in Sant'Antimo wohl geplant, worauf die vorbereiteten großen Löwenskulpturen hindeuten, die heute im Innern der Kirche seitlich des Eingangs stehen.³² Doch wurde das Westportal erst nach Fertigstellung des Kirchenbaus und lediglich in stark vereinfachter Form ausgeführt.³³ Daher muss offen bleiben, ob ein Plan dieses nicht realisierten Portals den Weg bis ins Tessin gefunden hat oder die Werkleute aus Giornico durch einen anderen Bau inspiriert wurden.

Flankiert wird das Portal von San Nicolao auf Sockelhöhe von zwei großen Tierprotomen (Abb. 22, 23), einem Stier zur Linken sowie zur Rechten wohl einem Löwen, dessen diese Bestimmung sichernder Kopf allerdings nicht erhalten ist. Beider Vorbilder stehen in Sant'Antimo auf den beiden großen Säulen, die am Außenbau in die Winkel zwischen Campa-

nile und nördlichem Seitenschiff eingestellt wurden (Abb. 24, 25). Auch dem Löwen in Sant'Antimo fehlt heute der Kopf, doch dank der mächtigen Klauen, mit denen er sich wie sein Abbild in Giornico an der Plinthe festkrallt, und der üppigen Mähne, die den gesamten Rücken bedeckt, ist er relativ sicher als ein solcher zu identifizieren.³⁴ Die Idee einer Platzierung der beiden Protome auf Sockelhöhe könnte durch den großen, plastischen Bärenkopf, der sich auf der Ostseite des Campaniles von Sant'Antimo in der Sockelzone befindet, angeregt worden sein.

Das zweite, auf der Südseite der Tessiner Kirche gelegene Portal wird von zwei schlanken Säulen gerahmt. Die rechte trägt statt eines Kapitells die bereits genannte Bestie (Abb. 19), die linke einen mit seiner rechten Hand auf die Kirche weisenden Engel, der an der toskanischen Abteikirche jedoch nicht vorkommt. Ob er das Abbild eines Reliefs an einem bislang nicht mit San Nicolao in Verbindung gebrachten Bau oder

³² Marco Burrini, "Il portale ovest dell'abbazia di Sant'Antimo: osservazioni preliminari per una rilettura dei materiali", in: *Antibimiana*, I (1997), S. 77–94; Joselita Raspi Serra, "Contributo allo studio di alcune sculture dell'abbazia di Sant'Antimo", in: *Commentari*, XV (1964), S. 135–165.

Siehe auch Angelelli/Gandolfo/Pomarici (Anm. 2), S. 83f., Abb. 183–185.

³³ Klein (Anm. 2), S. 75.

³⁴ Cohausen (Anm. 18), S. 314, erkannte darin einen Bären und einen Wolf.



27 Sant'Antimo, Ostseite des nördlichen Chorpfeilers, Kapitell mit Widderköpfen



28 Sant'Antimo, Westseite des nördlichen Chorpfeilers, Kapitell mit Löwen jagendem Kentaure

eine Neuschöpfung der in Giornico arbeitenden Steinmetzen ist, kann zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht entschieden werden. Die beiden Kopfkonsolen unter dem Türsturz und die kleinen Konsolen unter dem Bau umlaufenden Rundbogenfries zeigen einzelne Motive, die in Sant'Antimo, aber auch an zahlreichen anderen Bauten des 12. Jahrhunderts auftreten.

Die lange Bauunterbrechung in Sant'Antimo

Trotz der umfangreichen Übernahme von Kapitellmotiven fällt auf, dass einige herausragende Stücke der Bauskulptur der toskanischen Abteikirche in Giornico fehlen. Unbeachtet blieben nämlich nicht nur sämtliche Portalrahmungen, insbesondere der mit einer antikisch wirkenden Akanthusranke versehene Türsturz des Westportals (Abb. 26), sondern auch ein drittes Widderkapitell, auf dem die monumentalen Tierköpfe spiralig gedrehte Hörner besitzen (Abb. 27). Es befindet sich an der Ostseite des nördlichen Chorpfeilers, der auf seiner Westseite ein Kapitell mit der Darstellung eines Löwen jagenden Kentauren aufweist (Abb. 28). Auch aus dem westlich anschließenden, fast ausschließlich mit Blatt- und

Kugelkapitellen ausgestatteten Langhaus fanden die einzigen figürlichen Kapitelle, beide auf der jeweils zweiten Säule von Westen, keine Wiederholung im Tessin; in der nördlichen Arkade ist es die als äsopische Fabel zu deutende Darstellung eines Wolfs und eines von einem Mann an der Leine geführten Hundes, in der Südarkade das bereits genannte Danielkapitell (Abb. 3).

Die zunächst wie zufällig wirkende Zusammenstellung von Motiven aus Sant'Antimo in Giornico ist meines Erachtens nicht auf eine willkürliche Auswahl zurückzuführen. Viel eher ist anzunehmen, dass ausschließlich der bereits im entstehenden Bau versetzte figürliche Bauschmuck kopiert wurde, die nicht übernommenen Elemente also wohl zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht existierten. Es wäre völlig unverständlich, wenn man gerade auf diese visuell spektakulären Vorlagen verzichtet hätte. Die den Bauverlauf dokumentierenden Baunähte in der toskanischen Abteikirche zeigen deutlich, dass das Langhaus erst in einer zweiten Baukampagne errichtet wurde.

Auch wenn Guido Tigler mit seiner Annahme, die Fertigstellung von Sant'Antimo sei erst gegen 1163

erfolgt, sicher richtig liegt, kann wohl gleichzeitig von einem zügigen Baubeginn des sehr ambitionierten und anfänglich ausgesprochen einheitlich aufgeführten Baus bald nach der III 8 getätigten Stiftung ausgegangen werden. Der erste, wahrscheinlich bereits deutlich vor der Jahrhundertmitte ausgeführte Bauabschnitt umfasst den Chor und die wenigstens in der Portalzone weitgehend errichtete Westfassade, die lediglich in ihrer Mitte bis zuletzt ein großes Loch an der Stelle des heutigen Westportals besaß.³⁵ Die Bauarbeiten wurden nach einer längeren Unterbrechung wieder aufgenommen und die Kirche nach vereinfachtem Plan innerhalb weniger Jahre vollendet. Die Aufnahme der im Tessin zu kopierenden Motive muss vor dieser letzten Kampagne, also während der langen Bauunterbrechung in Sant’Antimo erfolgt sein.

Sichtstudium und Musterblätter

Die Fülle der Übernahmen, aber auch der Mangel an Verständnis für die jeweilige Rolle des Kapitells im architektonischen Kontext – ein häufiges Phänomen bei Kopien dieser Zeit³⁶ – zeigen unmissverständlich, dass die Bauskulptur des toskanischen Baus in Giornico nachgebildet werden sollte. Vorbildlich waren nicht die Strukturen, sondern die reinen Motive. Auf welche Weise aber konnten diese über die nicht geringe Distanz von über 500 km in das entlegene Tal der Leventina im Tessin gelangen? Auszuschließen ist jedenfalls eine Ausführung durch dieselben Werkleute. Zu groß sind die qualitativen Unterschiede, selbst wenn man in Rechnung stellt, dass die Bildhauer in Sant’Antimo mit dem lokal anstehenden, verhältnismäßig weichen und äußerst präzise zu behauenden Travertin sowie Alabaster arbeiten konnten, während in Giornico auf

harten und groben Granit zurückgegriffen werden musste.

Eine von Holger Mertens vorgeschlagene Möglichkeit der Vervielfältigung von Motiven besteht im “Sichtstudium” durch den Künstler.³⁷ Nach Mertens kann man kaum von einer langen Schulung von Bildhauern an einem Bau ausgehen, da sie häufig den Ort wechselten und im 12. Jahrhundert noch nicht in Form geschlossener Werkstätten organisiert waren. Daher vermutet er eine kurze Ausbildungszeit, die in wenigen Wochen oder Monaten zur Aneignung des Umgangs mit den Werkzeugen und der Befähigung geführt habe, gewisse Motive in Stein umzusetzen. Ausgehend von dieser Überlegung und der begründeten Annahme, dass dieselben Werkleute an den von ihm untersuchten Baustellen arbeiteten, ist er über einen “raschen Motivtransport über weite Entfernungen” nicht verwundert und vermutet weiter, dass etwa, nachdem die Hauptmeister der unteren Bauteile des Mainzer Doms nicht mehr vor Ort waren, nachfolgende Bildhauer sich durch Betrachtung der vorhandenen Bauskulptur weiter schulten, um den Bau fortsetzen zu können.³⁸ Dies lässt sich freilich nur schwer auf unseren Fall übertragen. In Sant’Antimo ist die hohe Qualität der Steinmetzarbeiten auf die Ausführung durch geübte Werkleute zurückzuführen, die möglicherweise zuvor teilweise auf der Baustelle des wohl in den 1120er Jahren vollendeten Pisaner Doms gearbeitet hatten.³⁹ In Giornico muss hingegen davon ausgegangen werden, dass den Steinmetzen weder Sant’Antimo noch andere italienische Bauten aus eigener Anschauung bekannt waren, sondern sie die Motive über Dritte vermittelt bekommen haben. Andernfalls dürfte man wohl erwarten, dass kompositorische

³⁵ Vgl. Klein (Anm. 2), S. 75.

³⁶ Allgemein dazu u. a. Artur Rosenauer, “Bemerkungen zur Kopie im Mittelalter”, in: *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert: Vier Vorträge*, München 1992, S. 25–35.

³⁷ Holger Mertens, *Studien zur Bauplastik der Dome in Speyer und Mainz: Stilistische Entwicklung, Motivverbreitung und Formenrezeption im Umfeld der Baumaß-*

nahmen des frühen 12. Jahrhunderts, Diss. Köln 1993, Mainz 1995, S. 266f.

³⁸ *Ibidem*, S. 267. In seiner Untersuchung beschreibt Mertens die Motivübertragung von Mainz auf die Isola di San Giulio im Ortasee.

³⁹ Vgl. zum Bau des Pisaner Doms u. a. Gianfranco Malafarina, *Il Duomo di Pisa/The Cathedral of Pisa*, Modena 2007; *Il Duomo di Pisa*, hg. von Adriano Peroni, Modena 1995.

Missverständnisse wie das eklatant falsch übertragene Bestienhalbkapitell in der Krypta (Abb. 8, 10) oder die vor den Säulen ruhenden Stylophorenlöwen an der Westfassade (Abb. 21) nicht aufgetreten wären. Die Übertragung der Motive erfolgte also im vorliegenden Fall sicher nicht auf die von Mertens vermutete Weise.

Wie aber hat es zu der Motivvermittlung und den Übertragungsfehlern in Giornico kommen können? Robert Scheller ging davon aus, dass es parallel zu mit Zeichnungen versehenen Vorlageblättern und Musterbüchern auch “compact and inexpensive ‘models’” gegeben habe, ohne jedoch der Frage nach deren Beschaffenheit weiter nachzugehen.⁴⁰ Nicht nur weil derartige Modelle, die man sich wohl am ehesten in Ton, Holz oder Wachs vorstellen muss, für diese frühe Zeit nicht überliefert sind,⁴¹ ist eine Bildübertragung mittels dreidimensionaler Modelle für Giornico eher nicht zu vermuten. Bei solchen für die spätere Nachbildung geschaffenen Vorlagen wäre wohl zu erwarten, dass sie vom Bildhauer oder einem Werkstattmitglied eigenhändig angefertigt wurden. Es ist kaum vorstellbar, dass den Steinmetzen von Giornico solche plastischen Modelle ‘aus erster Hand’ vorgelegen haben, die die Vorbilder aus Sant’Antimo sicher angemessen

wiedergegeben hätten. Aufgrund der Missverständnisse in der Ausführung des Bestienkapitells und des Portals kann vielmehr mit größter Sicherheit von einer zweidimensionalen Motivvermittlung in der Art eines Musterbuchs ausgegangen werden.⁴² Die Überlieferung derartiger Werke setzt zwar, angefangen mit dem berühmten Musterbuch des Villard d’Honnecourt (um 1225/30), erst im 13. Jahrhundert in größerem Umfang ein,⁴³ doch haben sich vereinzelt auch ältere Zeichnungen erhalten, die als Musterblätter angesehen werden.⁴⁴ Häufig sind die Bilder wie bei Villard durch erklärende Texte ergänzt. Auch die deutlich früher entstandene Beschreibung eines Kruzifixes von Adémar de Chabannes (gest. 1034) ist in manchen Details mit Zeichnungen zusätzlich erklärt und enthält außerdem Maßangaben.⁴⁵ Bei den erhaltenen Musterblättern – auch bei Adémar de Chabannes und bei den meisten Zeichnungen Villards – ist heute nicht mehr bekannt, woher die Anregungen übernommen und zu welchem Zweck sie angefertigt wurden. Für Adémar geht etwa Martin Büchsel davon aus, dass er die Zeichnungen anfertigte, um “eine Werkstatt mit Bildkonzeptionen vertraut zu machen”.⁴⁶ Dieser Widerspruch zu Mertens’ oben genannter These des “Sichtstudiums” der

⁴⁰ Robert W. Scheller, *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900–1470)*, Amsterdam 1995, S. 27. Gleichzeitig beklagt er: “The investigator generally turns to the lost model hypothesis as a last resort when all other explanations have proved fruitless” (*ibidem*).

⁴¹ Die Verwendung von Modellen in der Goldschmiedekunst oder im Glockenguss war zu jeder Zeit üblich; siehe dazu Peter Springer, “Unvollendete Arbeiten: Modelle und Muster, Vorlage und Kopie, Serien”, in: *Ornamenta Ecclesiae: Kunst und Künstler der Romanik*, Kat. der Ausst., hg. von Anton Legner, Köln 1985, I, S. 301–356.

⁴² Vgl. zu diesem Thema verschiedene jüngere Beiträge von Harald Wolter-von dem Knesebeck, die jedoch die Zeit vor 1200 nicht behandeln; u. a. Harald Wolter-von dem Knesebeck, “Zur Musterübertragung in der Malerei des 13. Jahrhunderts im Umfeld des Naumburger Westchors”, in: *Der Naumburger Meister*, Kat. der Ausst., hg. von Hartmut Krohm/Holger Kunde, München 2011, II, S. 1066–1076.

⁴³ Zum Musterbuch des Villard de Honnecourt siehe insbesondere: *Villard de Honnecourt: Kritische Gesamtausgabe des Baubüchchens ms. Fr. 1903 der Pariser Nationalbibliothek*, hg. von Hans R. Hahnloser, Wien 1933 (Nachdruck Graz 1972); Jean Wirth, *Villard d’Honnecourt: architecte du XIII^e siècle*, Genf 2015. Vgl.

außerdem: *Reiner Musterbuch (Cod. Vindob. 507, fol. 1r–13v)*, Kommentar von Franz Unterkircher, Graz 2013 (Nachdruck der Ausg. Graz 1979); Wolfgang Grape, “Sachsen, Venedig und Konstantinopel: Zum Wolfenbütteler Stundenbuch”, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, XXXVII (1998), S. 29–86.

⁴⁴ Scheller (Anm. 40), Nr. 3, 5, 9. Theophilus Presbyter (um 1100) machte keine Angaben zur Verwendung von Bildvorlagen; siehe Erhard Brepohl, *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk: Gesamtausgabe der Schrift De Diversis Artibus*, Köln/Weimar/Wien 1999. Zur Frage der frühen Musterbücher vgl. auch Neil Stratford, “Le problème des cahiers de modèles à l’époque romane”, in: *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVII (2006), S. 7–20; Eliane Vergnolle, “Un carnet de modèles de l’an mil originaire de Saint-Benoît-sur-Loire”, in: *Arte Medievale*, II (1984), S. 23–56.

⁴⁵ Siehe dazu Eduard Sebald, in: *Ornamenta Ecclesiae* (Anm. 41), I, S. 315, Nr. B 87; Martin Büchsel, “Adémar von Chabannes: Aus dem Nachlass eines Fälschers (Leiden, Universiteitsbibliotheek, Vossianus, lat. 8^o 15, fol. 212r)”, in: *Das Modell in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Neuzeit: Festschrift für Herbert Beck*, hg. von Peter C. Bol/Heike Richter, Petersberg 2006, S. 13–24.

⁴⁶ Büchsel (Anm. 45), S. 19.

Künstler lässt sich möglicherweise damit erklären, dass im Unterschied zu den Steinmetzen die Miniaturisten, Goldschmiede und anderen Künstler, die kleiner dimensionierte Objekte anfertigten, lokale Werkstätten aufbauen und ihre Produkte versenden konnten. Villard scheint, wie Artur Rosenauer generell für Musterbücher annimmt, für den eigenen Gebrauch kopiert zu haben, so dass Mustervorlagen als reines “Mittel zum Zweck” zu verstehen seien – “Hilfen, deren sich der Künstler bedient, um der jeweiligen Aufgabe gerecht zu werden”.⁴⁷

Auch im Fall Giornicos dienten wohl Zeichnungen dazu, den mit der Ausführung betrauten Steinmetzen eine Vorstellung vom Aufbau der Kapitelle zu geben. Anders als bei den meisten bekannten Musterblättern kann man hier sogar weitergehende Vermutungen darüber anstellen, wie die konkrete Motivvermittlung von einem Ort zum anderen erfolgte. Wir können wohl davon ausgehen, dass den Zeichnungen – im Unterschied zu jenen Adémars – keine erklärenden Texte beigegeben waren oder dass die Tessiner Bildhauer sie nicht lesen konnten. Stattdessen wurden in Giornico die wohl ohne Angaben zum ursprünglichen Zusammenhang wiedergegebenen Motive sehr frei in den Stein übertragen, einige Vorlagenmotive wie der Hase oder der Löwe sogar mehrfach wiederholt.

Geht man nun von einer Erstellung der zeichnerischen Kopien in Sant’Antimo mit dem Zweck aus, Vorlagen zur Verwendung in dem geplanten Kirchenbau von San Nicolao in Giornico zu schaffen, setzt dies einen Auftraggeber, also den Stifter und Bau-

herrn der Tessiner Kirche, als vermittelnde Instanz voraus.⁴⁸

Im Gefolge Konrads III.?

Mögliche Stifter von San Nicolao in Giornico

Häufig wurde in der kunsthistorischen Forschung versucht, sich mehrfach wiederholende Motive der Architektur und Bauskulptur über eine quasi eigenständige und von Stiftern unabhängige Verbreitung entlang bekannter Pilger- oder Handelsstraßen zu erklären. Dies kann in unserem Fall jedoch kaum der Fall gewesen sein. Im Tessin entstanden zwar an den vorhandenen Wegen im 12. und 13. Jahrhundert aus kleinen Marktplätzen *borghi* mit eigenen Pfarreien.⁴⁹ Doch im mittleren 12. Jahrhundert verlief mit Ausnahme schmaler, nicht für den Warentransport mit Tieren passierbarer Saumwege noch keine über den Gotthardpass geführte Handelsstraße durch das Leventina-Tal, die dann auch Giornico passiert hätte.⁵⁰ Eine intensivere Nutzung des Gotthardpasses als wichtige Route zwischen Oberitalien und Süddeutschland wurde wahrscheinlich erst kurz nach 1200 möglich. Bis dahin befanden sich die großen Alpenübergänge am Brenner, Septimer, Lukmanier und am Großen St. Bernhard.⁵¹ Auch die Frage nach den Besitzverhältnissen in den drei Tälern Leventina, Blenio und Riviera lassen sich bislang nicht mit Bestimmtheit klären. Allgemein wird davon ausgegangen, dass sie um 1000 an die Erzdiözese Mailand angegliedert wurden.⁵² Vage Informationen darüber, dass sowohl das Erzbistum Mailand als auch die Klöster San Pietro in Ciel d’oro in Pavia

⁴⁷ Rosenauer (Anm. 36), S. 28.

⁴⁸ Dies steht im Gegensatz zur Schlussfolgerung Mertens (Anm. 37), S. 267, dass nicht der Bauherr sondern der Bildhauer für die Motive (und Inhalte) des skulpturalen Dekors verantwortlich war.

⁴⁹ Andrea Gamberini/Francesco Somaini, *L’età dei Visconti e degli Sforza: 1277–1535*, Mailand 2001, S. 66.

⁵⁰ Gotthard Wielich, *Das Locarnese im Altertum und Mittelalter: Ein Beitrag zur Geschichte des Kantons Tessin*, Bern 1970, S. 349f., 595f.

⁵¹ Vgl. dazu: Josef Riedmann, “Verkehrswege, Verkehrsmittel”, in: *Kommunikation und Mobilität im Mittelalter: Begegnungen zwischen dem Süden und der Mitte Europas (11.–14. Jahrhundert)*, hg. von Siegfried de Rachewiltz/Josef Riedmann,

Sigmaringen 1995, S. 61–75: 63; Rahn (Anm. 25), S. 9; *Annales Stadenses*, hg. von Johann Martin Lappenberg, Hannover 1859, S. 271–379: 338f.; Hans Conrad Peyer, *Von der Gastfreundschaft zum Gasthaus: Studien zur Gastlichkeit im Mittelalter*, Hannover 1987, S. 131; Ludwig Pauli, *Die Alpen in Frühzeit und Mittelalter: Die archäologische Entdeckung einer Kulturlandschaft*, München 1980, S. 262; Eugen Gruber, “Sankt Gotthard, Hospiz und Kult: Versuch einer knappen Darstellung der Gotthardverehrung”, in: *Der Geschichtsfreund: Mitteilungen des Historischen Vereins Zentralschweiz*, XCII (1937), S. 278–306: 293; Karl Meisen, *Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande: Eine kulturgeographisch-völkischkundliche Untersuchung*, Mainz 1981 (unv. Nachdruck der I. Aufl. Düsseldorf 1931), S. 85.

⁵² *Storia di Milano*, Mailand 1954, III, S. 18f.; Wielich (Anm. 50), S. 288.

sowie Disentis in Graubünden Besitzungen in den drei Tälern gehabt hätten, entbehren sicherer Nachweise.⁵³

Allerdings gibt es eine Spur. König Konrad III. (1138–1152) hatte den Grafen Werner von Baden (nachweisbar 1130–nach 1159) aus dem Geschlecht der aus dem heutigen Kanton Aargau stammenden Grafen von Lenzburg die Grafschaftsrechte am Blenio- und am Leventina-Tal zu unbekanntem Zeitpunkt verliehen und sie wohl gleichzeitig aus der weltlichen Gewalt des Mailänder Domkapitels gelöst.⁵⁴ Herbert Weis schließt in seiner Monographie über das Grafengeschlecht aus deren häufiger Teilnahme an Konrads Hoftagen und ihrer Präsenz bei seinen Italienzügen, dass die Grafen zum engeren Vertrautenkreis des Königs gehört und das Tessiner Lehen zur Sicherung der dortigen Alpenpässe (Lukmanier, aber auch Splügen und San Bernardino) erhalten haben.⁵⁵ Nachdem die letzten Lenzburger Grafen Werner, Chuno (vor 1149–1169) und Arnhold IV. von Baden (vor 1130–1172) sowie deren Vetter Ulrich IV. von Lenzburg (vor 1130–1173) gestorben und das Geschlecht damit erloschen war, übertrug Kaiser Friedrich I. (1152–1190) die Rechte an der Leventina auf Ber-

nardo von Giornico, der wohl schon unter Chuno von Lenzburg als Vogt des Tals eingesetzt worden war.⁵⁶

Mehrere Aufenthalte verschiedener Mitglieder der Grafenfamilie in Italien, auch in der Toskana, sind durch ihre Zeugenschaft in Urkunden belegt. Wenn gleich sich eine direkte Anwesenheit der Grafen in der alten Reichsabtei Sant'Antimo nicht belegen lässt, so ist sie zumindest sehr gut denkbar. So zeigt etwa ein am 28. Mai 1155 in Sutri verfasster Brief Papst Hadrians IV. (1154–1159) an Friedrich Barbarossa mit der Bitte um Schutz von Sant'Antimo und anderer in der Region liegender Klöster vor dem durch die Toskana ziehenden Heere zweifelsfrei,⁵⁷ dass das Kloster durchaus auf der Route der deutschen Romfahrer lag. Davon ist auch bei früheren Italienzügen auszugehen. Eine erste lange Italienfahrt ist für Werner von Baden durch die Teilnahme am zweiten Italienzug (1136/37) König Lothars III. (1125–1137) sicher belegt, aber wohl auch für Ulrich von Lenzburg anzunehmen.⁵⁸ Unklar ist, ob sie mit Lothar entlang der Adriaküste nach Süden zogen oder mit Heinrich dem Stolzen den Umweg über die Toskana nahmen.⁵⁹ Die beiden Züge trafen in Bari wieder aufeinander, wo der

⁵³ Guglielmo Scaramellini, "Vie di comunicazione e mobilità", in: *Storia del Ticino: antichità e Medioevo*, hg. von Paolo Ostinelli/Giuseppe Chiesi, Bellinzona 2015, S. 357–386: 367; Wielich (Anm. 50), S. 199, 278, 288; Ferdinand Güterbock, "Die Lukmanierstraße und die Paßpolitik der Staufer", in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, XI (1908), S. 1–24; Gamberini/Somaini (Anm. 49), S. 65f.

⁵⁴ Johann Friedrich Böhmer, *Regesta Imperii*, IV, I. Abt., 2. T., Neubearb. von Jan Paul Niederkorn/Karel Hruza, Wien/Köln/Weimar 2008, Reg. 120. Siehe dazu Heinrich Büttner, "Vom Bodensee und Genfer See zum Gotthardpass", in: *Die Alpen in der europäischen Geschichte des Mittelalters*, Stuttgart 1965, S. 77–110: 100; Wielich (Anm. 50), S. 300f., geht hingegen davon aus, dass das Lehen bereits in den letzten Regierungsjahren von Konrads Vorgänger Lothar III. (1125–1137) vergeben wurde.

⁵⁵ Herbert Weis, *Die Grafen von Lenzburg in ihren Beziehungen zum Reich und zur adligen Umwelt*, Diss. Freiburg i. Br. 1959; Christian Uebach, *Die Ratgeber Friedrich Barbarossas (1152–1167)*, Diss. Düsseldorf 2007, Marburg 2008, S. 87–91, 209f. Zu den Alpenpässen: Heinrich Büttner, "Churrätien im 12. Jahrhundert", in: *Zeitschrift für Schweizerische Geschichte*, XIII (1963), S. 1–32; Iso Müller, "Der Gotthardraum in der Frühzeit", *ibidem*, VII (1957), S. 433–478: 470f.; Ferdinand Güterbock, "Wann wurde die Gotthardroute erschlossen?", *ibidem*, XIX (1939), S. 121–154; *idem* (Anm. 53), *passim*; Emilio Motta, "Federico

Barbarossa in valle di Blenio", in: *Bollettino storico della Svizzera italiana*, XXIII (1901), S. 35–40: 35.

⁵⁶ Gruber (Anm. 14), S. 192. Vgl. Güterbock (Anm. 53), S. 129; Wolfram Ziegler, *König Konrad III. (1138–1152): Hof, Urkunden und Politik*, Wien/Köln/Weimar 2008, S. 518. Seit 1255 regierten die Visconti die drei Tessiner Täler (Francesco Cognasso, *I Visconti*, Varese 1966, S. 50; vgl. auch Weis [Anm. 55], S. 208–210).

⁵⁷ Nahmer (Anm. 5), S. 132; Henry Simonsfeld, *Jahrbücher des deutschen Reiches unter Friedrich I., I: 1125 bis 1158*, Leipzig (1908), S. 324, Anm. 145; *Das Briefbuch Abt Wibalds von Stablo und Corvey*, hg. von Martina Hartmann, Hannover 2012, III, S. 903f.

⁵⁸ Während dieser Fahrt zeichnen Rudolf von Lenzburg (1070–nach 1136) und sein Neffe Werner von Baden etwa am 3. Oktober 1136 in Corregioverde (Emilia-Romagna) als Zeugen eine Urkunde Lothars III. über die Erneuerung der Verträge mit Venedig (*Regesta Imperii*, IV, I. Abt., I. T., hg. von Johann Friedrich Böhmer, Neubearb. von Wolfgang Petke, Köln/Weimar/Wien 1994, S. 331f., Nr. 510); wohl auf dem Rückweg sind Werner und Ulrich, der Sohn von Rudolf, am 22. September 1137 in Aquino (Latium) für Lothar III. Zeugen einer Urkunde für Montecassino (Böhmer, S. 393–395, Nr. 634).

⁵⁹ Heinrich war am 2. Februar 1137 von Lothar in Borgo San Cassiano mit

Kaiser am 30. Mai 1137 gemeinsam mit Papst Innozenz II. (1130–1143) und “cum generali conventu italicorum principum” das Pfingstfest in der dortigen Nikolausbasilika feierte. Der Annalista Saxo berichtete dazu, dass, während der Papst die Messe zelebriert habe, über der Basilika am Himmel eine goldene Krone erschienen sei.⁶⁰ Hat diese Erscheinung möglicherweise die Wahl des Patroziniums in Giornico beeinflusst? Karlheinz Blaschke und Uwe Ulrich Jäschke wenigstens gehen allgemein von einer zunehmenden Beliebtheit des Nikolauskults beim deutschen Adel seit der Mitte des 12. Jahrhunderts aus, während das Nikolauspatrozinium bei Kirchen in Kaufleutesiedlungen in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, also im Nachhall der Translation der Nikolausgebeine von Myra nach Bari, seine Blüte gehabt haben soll.⁶¹ Die Frage nach der Ursache dieser Beliebtheit des Bischofs von Myra haben sie allerdings nicht weiter verfolgt.

In den Jahren 1152/53 gehörte Ulrich von Lenzburg zu einer Gesandtschaft König Friedrichs I., die zur Vorbereitung der Kaiserkrönung in Rom den Konstanzer Vertrag mit der päpstlichen Kurie aushandelte. In Titignano bei Orvieto unterzeichnete er eine Urkunde Friedrichs für den Grafen Albert von Prato⁶² und kurz darauf eine weitere für die Stadt Lucca.⁶³ Wenn die Vermutung zutrifft, dass Werner oder Ulrich Sant’Antimo kannten, können sie als Gründer von San Nicolao in Giornico in Betracht gezogen werden, wenngleich nicht überliefert ist, ob sie im Tessin überhaupt stiftend tätig waren. Die großen Stiftungen der Lenzburger Grafen jedenfalls galten den Klöstern Beromünster und Schänis. Auch der Zeitpunkt der an-

genommenen Stiftung ist ungewiss, sie ist aber wohl in den Jahren nach 1137 bzw. nach 1153, also nach den mutmaßlichen Aufenthalten der Grafen in der Toskana anzusetzen.⁶⁴ Wenn man nicht die komplizierte Hypothese aufstellen will, dass die Kirche in Giornico von einer nicht mehr fassbaren aus der Leventina stammenden Person gestiftet wurde, die im Gefolge der Lenzburger in Sant’Antimo gewesen war, so lässt sich der Auftrag am ehesten mit Werner von Baden in Verbindung bringen: Nach Weis kümmerte er sich wesentlich intensiver als seine beiden Brüder und sein Vetter Ulrich um die Belange der Tessiner Täler, mit denen das Geschlecht belehnt war;⁶⁵ dies spricht für eine Stiftung bald nach 1137. Nach Ferdinand Güterbock hielt sich Chuno nur zweimal im Tessin auf; Arnold verließ sich ausschließlich auf die dort eingesetzten Vögte.⁶⁶ Ob Ulrich Reisen in das Tessin unternommen hat, um sich um das von den Vettern geerbte Lehen zu kümmern, ist nicht bekannt.

Die Gründe für eine derartige Stiftung liegen heute ebenso im Dunkeln wie Ursachen für die Wahl des spezifischen Vorbilds Sant’Antimo. Vermutungen darüber anstellen zu wollen führt zwangsläufig ins Spekulative; doch soll hier zumindest angedeutet werden, in welche Richtung die Überlegungen gehen könnten.

Obwohl die Überwindung der Reusschlucht und die damit verbundene Öffnung des Gotthardpasses für den Handel und für die Italienzüge der deutschen Könige erst im 13. Jahrhundert gelang, dürften mit der Belehnung der nördlich des Passes beheimateten Lenzburger und der damit entstandenen Nord-Süd-Achse Überlegungen in diese Richtung bereits im

einem aus 3000 Rittern bestehenden Heer in die Toskana entsandt worden, um den vertriebenen Markgraf Engelbert von Tuszien wiedereinzusetzen. Bei Rom sollte er Papst Innozenz II. treffen und wohl mit ihm gemeinsam nach Bari kommen. Siehe dazu *Regesta Imperii* (Anm. 58), S. 355f., Nr. 554.

⁶⁰ *Die Reichschronik des Annalista Saxo*, hg. von Klaus Nass, Hannover 2006, S. 608; Nicola Bux, “Il culto e la liturgia”, in: *San Nicola di Bari e la sua basilica: culto, arte, tradizione*, hg. von Giorgio Otranto, Mailand 1987, S. 49–60: 60 (ohne Quellenangabe); Gerardo Cioffari, “Dalle origini a Bona Sforza”, *ibidem*, S. 140–173: 147.

⁶¹ Karlheinz Blaschke/Uwe Ulrich Jäschke, *Nikolaikirchen und Stadtentstehung in Europa: Von der Kaufmannssiedlung zur Stadt*, Münster 2013, S. 88; Gerhard Streich, *Burg und Kirche während des deutschen Mittelalters: Untersuchungen zur Sakraltopographie von Pfalzen, Burgen und Herrensitzen*, Sigmaringen 1984, II, S. 541–638.

⁶² Weis (Anm. 55), Nr. 130.

⁶³ *Ibidem*, Nr. 131.

⁶⁴ Güterbock (Anm. 53), S. 14f.

⁶⁵ Weis (Anm. 55), S. 208–210.

⁶⁶ Güterbock (Anm. 53), S. 14f.

12. Jahrhundert angestellt worden sein. Vor diesem Hintergrund ist eine Kirchenstiftung in der bis dahin peripheren Leventina durchaus bereits zu diesem Zeitpunkt nachvollziehbar. Das Patrozinium kann mit der allgemeinen Beliebtheit des Heiligen im deutschen Hochadel des 12. Jahrhunderts zusammenhängen, aber auch durch die oben genannte Erscheinung in Bari während des Pfingstgottesdienstes 1137 motiviert gewesen sein. Doch ist der heilige Bischof von Myra auch als Patron der Reisenden für eine Kirche an der zukünftigen Handelsstraße durchaus naheliegend. Nicht zuletzt wegen des baldigen Erlöschens des Lenzburgergeschlechts lassen sich die mit der Stiftung der Kirche in Giornico verbundenen Ziele, die durch weiteres Handeln der Grafen in der Leventina möglicherweise ein schärferes Profil bekommen hätten, nicht mehr fassen.

Auch zur Beantwortung der Frage, weshalb Sant'Antimo als Vorbild bestimmt wurde, gibt es kaum belastbare Argumente. Warum haben beispielsweise die Grafen, sollte tatsächlich die Pfingsterscheinung in Bari die Wahl des Patroziniums beeinflusst haben, nicht diese berühmte apulische Kirche mit ihrer Bauskulptur und eindrucksvollen liturgischen Ausstattung, wie etwa dem Thron des Bischofs Elias, in ihr Musterbuch aufnehmen lassen, sondern ausgerechnet jene noch im Bau befindliche toskanische Abteikirche? Die Zufälligkeit, mit der aus heutiger Sicht die Bauskulptur von Sant'Antimo als Vorlage für den Tes-

siner Bau ausgewählt wurde, lässt eher an ein persönliches Erlebnis denn an politische Netzwerke denken. Eine Epidemie, wie sie das Heer Friedrichs I. nach seinem vierten Italienzug 1167 heimsuchte,⁶⁷ ist zwar für diese Zeit nicht überliefert, doch ein vergleichbares Erlebnis als Auslöser für ein Gelübde zu einer Stiftung nicht auszuschließen.

Wenn die These zutrifft, dass San Nicolao in Giornico eine Stiftung der Grafen von Lenzburg ist und die Motivübertragung auf einen Aufenthalt Werners von Baden in Sant'Antimo 1137 zurückgeht, so bildet dieses Datum ein *ad quem* für die Anfertigung der Musterzeichnungen für Giornico und damit zugleich ein *post quem* für den Baubeginn in der Leventina. Zusammen mit dem in der ehemaligen Inschrift über dem Westportal genannten Jahr lässt sich so die Bauzeit von San Nicolao mit einiger Sicherheit in die Jahre zwischen 1137 und 1168 eingrenzen. Dies dürfte eine Neuordnung und -datierung zahlreicher romanischer Bauten im Tessin und den angrenzenden Regionen zur Folge haben. Gleichzeitig erbringt die hier erstmals erkannte Verbindung zwischen Giornico und Sant'Antimo einen *terminus ante quem* für die bislang nicht abschließend untersuchte Bauunterbrechung in der toskanischen Abteikirche, für die nun sowohl von einem frühen Baubeginn bald nach 1118 als auch – wie bereits von Tigler vorgeschlagen – von einer späten Vollendung vor 1163 ausgegangen werden kann.

⁶⁷ Peter Herde, *Die Katastrophe vor Rom im August 1167: Eine historisch-epidemiologische Studie zum vierten Italienzug Friedrichs I. Barbarossa*, Stuttgart 1991.

The phenomenon of copy – ubiquitous in many epochs and in all categories of artworks – has become a popular subject of art-historical research within the last decades. However, questioning the reasons and methods of copying architectural sculpture in the 12th or 13th centuries generally doesn't achieve satisfactory results. Against this background the relation between the allegedly unique architectural sculpture of the abbey Sant'Antimo in Tuscany and that, equally unparalleled, of the church of San Nicolao in Giornico in the valley of Leventina in Ticino, ascertained here for the first time, represents an important finding. This valley was granted in fief to the counts of Lenzburg by King Conrad III for safeguarding the Alpine passes. Ulrich of Lenzburg and his cousin Werner of Baden belonged to the king's intimate circle and accompanied him and his predecessor Lothair III on their Italian journeys between 1136 and 1157, during which they might have seen the yet unfinished Tuscan church. It follows that on the one hand the dating of San Nicolao into the first decades of the 12th century has to be revised and on the other hand that in the second third of the 12th century only the choir and the West façade of Sant'Antimo had been finished, whereas the nave with the impressive capital of the so-called Cabestany master was most probably not yet realized.

Verfasserin: Abb. 1–4, 6–28. – Nach Crivelli (Anm. 21): Abb. 5.