

# DAS PROGRAMM DER WESTPORTALE DES PISANER DOMES

von *Hans Martin von Erffa*

*Professor Dr. Herbert von Einem  
zum sechzigsten Geburtstag*

Über das ikonographische Programm der drei Westportale des Domes zu Pisa, die im Oktober 1595 dem Dombrand zum Opfer gefallen sind, wissen wir nicht viel. Der Pisaner Canonicus Raffaello Roncioni, der um die Zeit des Brandes im Auftrag des Erzbischofs Carlo Antonio Del Pozzo seine „Istorie Pisane“ schrieb<sup>1</sup>, überliefert uns im III. Buch, der Dom habe im ganzen sechs Tore besessen, darunter drei von Bronze, zwei aus Holz und eine mit Eisen beschlagene. Die grösste von allen sei 1180 von *Buonanno Pisano, scultore eccellentissimo*, gemacht worden. Die Inschrift auf dieser Tür ist an anderer Stelle überliefert<sup>2</sup>:

*Janua perficitur vario constructa decore  
Ex quo virginem Christus descendit in alvum  
Anno MCLXXX (= 1179 st. com.) ego Bonanus Pis. me arte  
hanc portam uno anno perfeci tempore Benedicti operarii.*

Sie deutet an, dass die dargestellten Szenen — zumindest teilweise — unter dem Thema der jungfräulichen Geburt Christi standen. Dass diese Tür die mittlere der Westfront war, kann nach einigen Bemerkungen Roncionis als sicher gelten: erstens war sie die grösste, und auch heute noch ist die mittlere Türöffnung der Westfassade höher als die beiden seitlichen; zweitens wird berichtet, dass man sie nur am Gründonnerstag zu öffnen pflegte, wenn der gesamte Clerus mit dem Allerheiligsten in Prozession zum Hauptaltar zog; und drittens spricht Roncioni unmittelbar anschliessend von einer weiteren Bronzetür *accanto alla principale*, eine Situation, die nur für die Westfront zutrifft. Das Patrozinium des Domes hat Maria inne, so dass es nicht zu gewagt erscheint, aus dem Wortlaut der zweiten Zeile der Inschrift auf ein Marienprogramm an dieser „*porta reale*“ zu schliessen; das wird umso eher erlaubt sein, als es am Dom von demselben Bonanus schon eine dreissig Jahre ältere Tür mit einem vollständigen Christuszyklus gab.

Die von Roncioni genannte zweite Bronzetür *accanto alla principale* besass nach seiner Beschreibung Figuren aus reinem Silber. Sie sei im Jahre 1100 den Pisanern von Gottfried von Bouillon geschenkt und hier angebracht worden. Ihre Darstellungen hätten das ganze Leben Christi enthalten. Albert Boeckler<sup>3</sup> hat Roncionis Bemerkung zur Technik so gedeutet, dass dies eine aus Byzanz importierte Intaglio-Tür mit szenischen Darstellungen gewesen

<sup>1</sup> 1592 begonnen, 1606 vollendet; Archivio storico italiano VI, 1, 1844, p. XIV und 110.

<sup>2</sup> Zur Überlieferung der Inschrift siehe Albert Boeckler, Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani, Berlin 1953, p. 9.

<sup>3</sup> A.a.O., p. 35 f. Der Ausdruck „Intaglio-Tür“ ist nicht glücklich; es handelt sich eher um Silber-tauschierarbeit.

sein müsse. Nach der handschriftlichen, 1407 endenden Pisaner Chronik des Jacopo Arrosti<sup>4</sup> hat die Westfront nur diese zwei Bronzetüren gehabt. Das wird bestätigt durch die Restaurierungsnotizen von 1537 und 1541<sup>5</sup>, wonach die *porta reale* genannte Mitteltür sowie die Tür gegen das Hospital (die südliche) und ferner die gegen den Campanile aus Bronze waren; dagegen bestand die Nordtür der Westfront, gegen den Camposanto, die „*porta del charroccio*“, offenbar aus einem anderen Material (wahrscheinlich aus Holz, da man 1537 dem Holzschnitzer und Intarsiator Battista di Cervelliera für ihre Herstellung 350 Lire zahlte).

Roncioni schweigt sich über den Ort der dritten von ihm genannten Bronzetür ebenso aus wie über ihre Darstellungen. Er bemerkt nur, sie sei *nel modo che si vede oggi*, und die Pisaner hätten die Tür 1114 von der Insel Mallorca herbeigebracht. Es muss sich um die noch heute vorhandene Bronzetür des Bonanus, die Porta San Ranieri, handeln, denn dass er diese übersehen haben sollte, ist wohl auszuschliessen — hat er doch die zwei hölzernen und die eisenbeschlagene eigens erwähnt. Wahrscheinlich hat Roncioni, mangels einer Inschrift auf der Porta S. Ranieri, eine zu seiner Zeit gängige Ansicht über die Herkunft dieser Tür wiedergegeben. Aus der „Cronaca Pisana“ des Ranieri Sardo<sup>6</sup> wissen wir, dass die 1116 (nicht 1114) aus Mallorca gebrachten Türen aus Holz waren. Natürlich besteht die Möglichkeit, dass Roncioni noch weitere Verwechslungen unterlaufen sind. Es bleibt erstaunlich, dass er die Darstellungen dieser älteren Bonanus-Tür nicht erwähnt, die doch ebenfalls, wie die byzantinische Tür, *la vita tutta di Gesù Cristo* enthalten.

Es fällt weiter auf, dass die Mitteltür des Bonanus an der Westfassade des Domes erst achtzig Jahre nach der Schenkung der byzantinischen Tür geschaffen worden ist. Falls die Erzählung von der Schenkung des Gottfried von Bouillon keine Erfindung ist, sass diese Tür in der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts, als einzige Bronzetür, wahrscheinlich in der Mitte der alten, sehr einfach gestalteten Fassade; deren Portale müssen entsprechend kleiner gewesen sein. Die Bonanus-Tür ist dann wohl für die nach der Mitte des 12. Jahrhunderts errichtete neue Fassade, die ein grösseres Mittelportal erhielt, in Auftrag gegeben worden. Die ältere, byzantinische Tür musste weichen und bekam ihren neuen Platz in der rechten, kleineren Seitentür, wo sie Roncioni gesehen hat. Vielleicht ist darin der Grund zu sehen, warum es in der Westfassade keine dritte Bronzetür gegeben hat.<sup>7</sup>

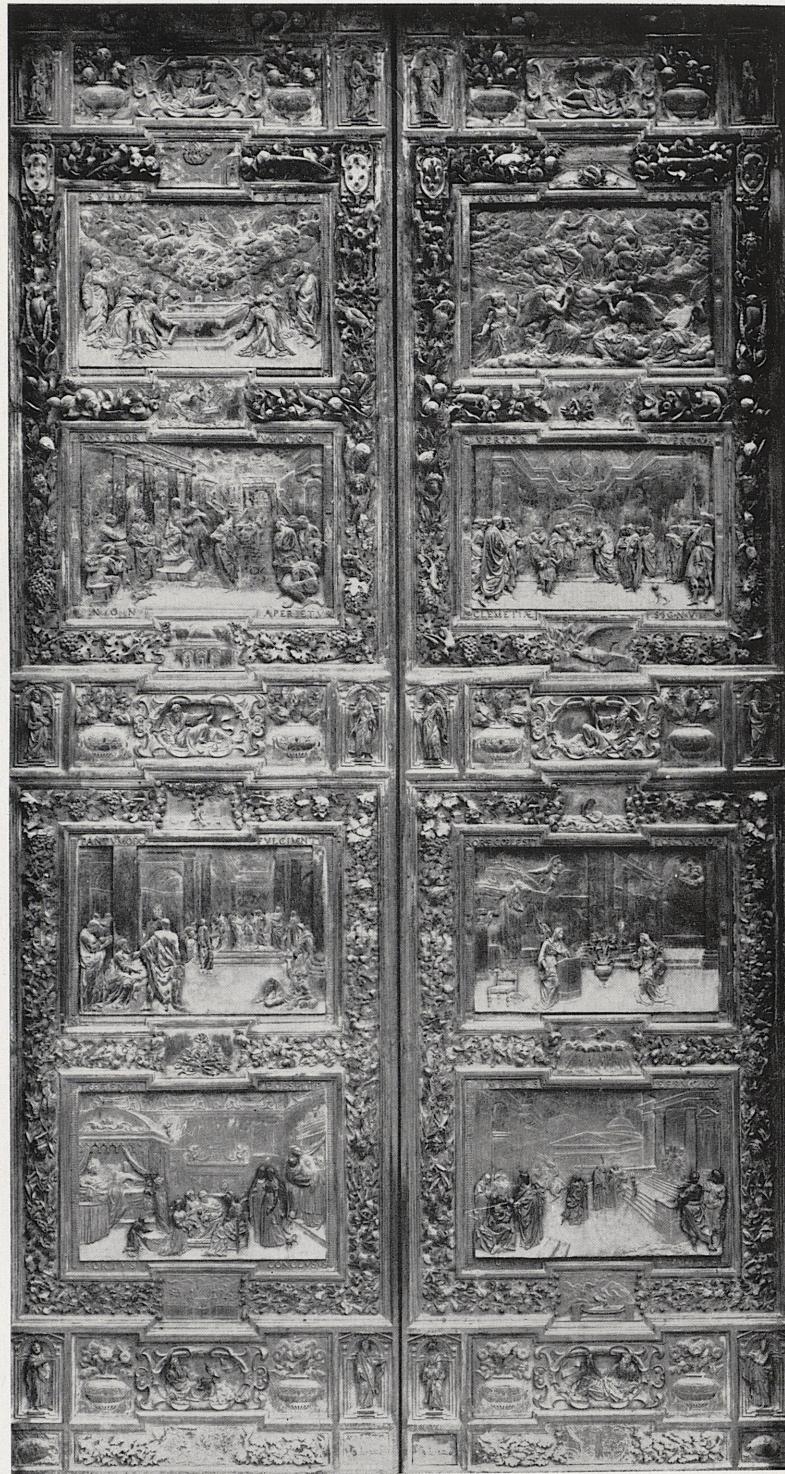
Als man gleich nach dem Unglück von 1595 an die Wiederherstellung der Türen ging, wurde zunächst das geschmolzene Bronzematerial der mittelalterlichen Türen gesammelt und verwahrt. Wie man weiss, versagte sich Giambologna dem wiederholt geäusserten Wunsch, die Türen zu entwerfen, weil er zu stark mit anderen Werken, besonders der Marmorausführung des Herkules mit dem Kentauren, beschäftigt war. Er lieh aber gern seinen Rat und Schiedspruch. Über die Entstehung der Türen wie über die Namen der Künstler, welche die Modelle der einzelnen Tafeln geliefert haben, hat uns Supino aus den Akten des Florentiner Staatsarchivs und aus den von Tanfani Centofanti publizierten Pisaner Quellen hinreichend unter-

<sup>4</sup> Zitiert nach L. Tanfani Centofanti, Notizie di Artisti trattate dai documenti Pisani, Pisa 1897 (im folgenden: *Tanfani*), p. 156 Note 1: Chroniche di Pisa, ms. in archivio di stato, c. 241 v.; die Handschrift befand sich nach Dom. Moreni, Bibliografia storico-ragionata della Toscana etc. Bd. I, Florenz 1805, p. 49, in der Cancelleria dei Priori in Pisa.

<sup>5</sup> *Tanfani*, p. 72: *per fattura della porta del charroccio, cioè allato alla porta reale di verso chanposanto.*

<sup>6</sup> Hrsg. von Ottavio Banti, Rom 1963 (= Fonti per la storia d'Italia pubbl. dall'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo No. 99), p. 24.

<sup>7</sup> Zur Baugeschichte der Westfassade s. jetzt vor allem Piero Sanpaolesi, La Facciata della Cattedrale di Pisa, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte N.S. V-VI, 1956-57, p. 248-394, bes. p. 260 f.; der Verfasser geht hier leider nicht näher auf die Frage der Türen ein.



1 Pisa, Dom, Mittelpforte der Westfassade,



2 Pisa, Dom, linkes Seitenportal der Westfassade.



3 Pisa, Dom, rechtes Seitenportal der Westfassade.

Himmelfahrt Mariä <i>Angelo Serani</i>	Krönung Mariä <i>Angelo Serani</i>
Heimsuchung <i>Pietro Francavilla</i>	Darbringung im Tempel <i>Gaspare Mola</i>
Vermählung Mariä <i>Giovanni Caccini</i>	Verkündigung an Maria <i>Giovanni Caccini</i>
Geburt Mariä <i>Giovanni Caccini</i>	Tempelgang Mariä <i>Giovanni Caccini</i>

4 Schema des Mittelpfortals.

richtet.<sup>8</sup> Es sind alles Bildhauer aus dem Schülerkreis Giambolognas: Pietro Francavilla (Abb. 10), Pietro Tacca (Abb. 14), Francesco Della Bella (Abb. 15), Angelo Serani (Abb. 12, 21), Hans Reichle (Abb. 13)<sup>9</sup>, Giovanni Caccini (Abb. 9)<sup>10</sup>, Gaspare Mola (Abb. 11), Giovanni Catesi, Gregorio Pagani, Raffaello Fortini (dessen „Taufe Christi“ verworfen wurde), sowie für das Rahmenwerk noch Angelo Scalani, Antonio Susini, Orazio Mochi und Pietro Rutinesi.<sup>11</sup> Wie sich die Arbeit der Künstler auf die einzelnen Szenenfelder verteilt, ist aus der schematischen Darstellung (Abb. 4 und 5) zu ersehen. Die Mitwirkung von Giovanni Bandini (Giovanni dell'Opera) war geplant, ist aber aus uns unbekannten Gründen nicht zustande gekommen.<sup>12</sup>

Am 22. April 1596<sup>13</sup> unterzeichnen die Deputati al Restauro del Duomo, Orazio Roncioni, Giovanni Vecchiani, Pietro Navacchio und Carlo Lanfranchi, einen Vertrag mit dem Leiter der Giesshütte bei San Marco in Florenz, dem Dominikaner Domenico Portigiani, über den

<sup>8</sup> I. B. *Supino*, Le porte del Duomo di Pisa, in: *L'Arte* II, 1899 (im folgenden: *Supino*), p. 373-391. — Kurze Zusammenfassung der Entstehungsgeschichte der Türen im Katalog der „Mostra Iconografica“ in Pisa aus Anlass des „IX Centenario della Fondazione della Cattedrale“, Pisa, August 1963, p. 33.

<sup>9</sup> Über des Bayern Hans Reichle Florentiner Lehrjahre siehe *Friedrich Kriegbaum*, Hans Reichle, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien N.F. V, 1931, p. 189-266, bes. p. 190 f. und p. 218-224. Hiernach ist es nicht recht verständlich, warum in der Literatur der Meister der Natività-Tafel in Pisa weiterhin als „Ansi Tedesco“ bezeichnet wird.

<sup>10</sup> Caccini, Schüler des Giov. Antonio Dosio, stand dem Werk Giambolognas sehr nahe (so auch das Urteil von *Elisabeth Dhanens*, Jean Boulogne, Brüssel 1956, p. 72).

<sup>11</sup> Zum Schülerkreis des Giambologna in seiner Gesamtheit siehe: *E. Dhanens*, a.a. O., p. 69-72; *Adolfo Venturi*, *Storia dell'Arte Italiana* X, 3, Mailand 1937, p. 792-873, 923-940.

<sup>12</sup> *Supino*, p. 388 f.

<sup>13</sup> Alle angegebenen Daten st. com.

Erweckung des Lazarus <i>Francesco Della Bella</i>	Einzug in Jerusalem <i>Giovanni Catesi</i>	Kreuztragung <i>Pietro Francavilla</i>	Kreuzigung <i>Gaspare Mola</i>
Versuchung Christi <i>Giovanni Catesi</i>	Taufe Christi <i>Pietro Francavilla</i>	Dornenkrönung <i>Gregorio Pagani</i>	Geisselung <i>Gregorio Pagani</i>
Geburt Christi <i>Hans Reichle</i>	Anbetung der Könige <i>Pietro Tacca</i>	Christus in Gethsemane <i>Gregorio Pagani</i>	Gefangennahme Christi <i>Pietro Francavilla</i>

linkes (nördliches) Seitenportal

rechtes (südliches) Seitenportal

5 Schema der Seitenportale.

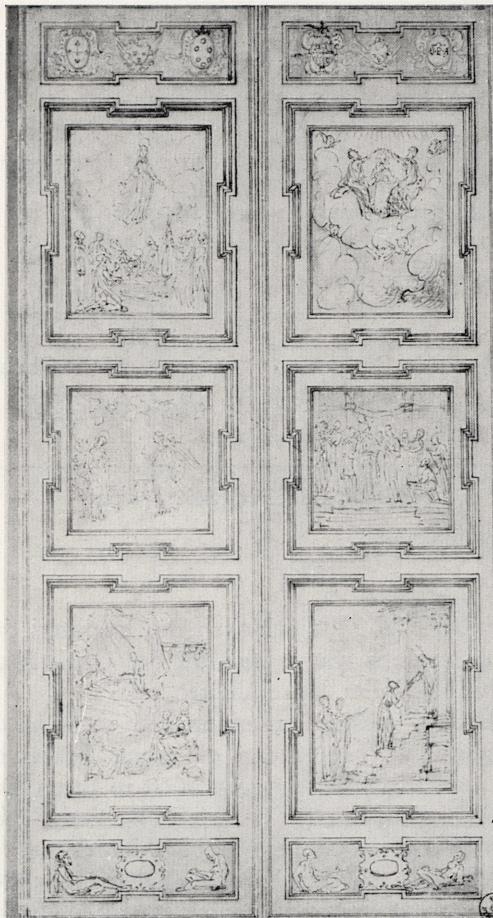
Guss von drei neu herzustellenden Bronzetüren.<sup>14</sup> Im Mai 1597 schicken die Deputati dem Pater 12.740 *libbre di bronzo delle vecchie porte bruciate*, doch war dieser mit der Qualität des Materials nicht recht zufrieden, weil es, wie er schreibt, voller Unreinheiten sei.<sup>15</sup>

Das Programm der drei heutigen Westportale lässt die Absicht erkennen, sich zwar an das frühere Programm anzuschliessen, es aber zu vereinheitlichen. Denn die alten Türen der Westfassade müssen nicht nur nach Stil, Material und Technik, sondern auch in ihren Darstellungen recht uneinheitlich gewesen sein: für die Mitteltür dürfen wir eine Folge von — vielleicht nach typologischen Gesichtspunkten ausgewählten — Szenen des Marienlebens vermuten. Eine der Seitentüren zeigte eine Folge von Szenen aus dem Leben Christi, die andere hatte möglicherweise nur ornamentalen Schmuck. (An der Porta S. Ranieri, auf der Ostseite des Domes, gab es dann wiederum ein volles Christusprogramm).

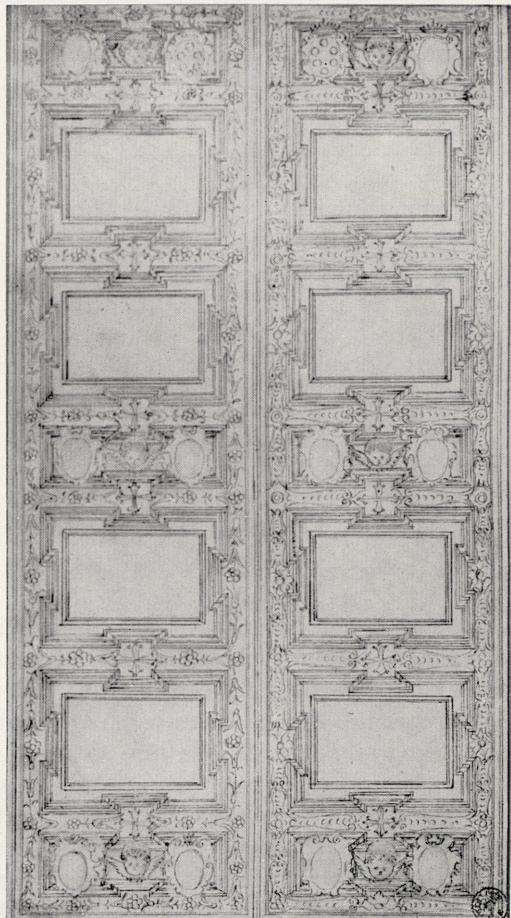
Es wird nun entschieden, der Patronin des Domes wieder die Mitteltür vorzubehalten und die beiden seitlichen Türen mit einer über alle vier Türflügel laufenden Folge von Szenen aus dem Leben Christi zu schmücken. Der Vertrag sieht für jede der drei Türen acht Szenen vor, also acht für das Marienleben und sechzehn für das Leben Christi. Ob sofort Einigkeit über die Auswahl der Szenen geherrscht hatte oder ob in dem halben Jahr, das zwischen dem Brand und dem Vertragsabschluss vergangen war, verschiedene Vorschläge gemacht, diskutiert, verworfen, abgeändert, angenommen wurden, wissen wir nicht. Die *Storie*, die der Vertrag für die Mitteltür vorsieht, sind folgende: Mariä Geburt (Abb. 9), Tempelgang, Vermählung und Verkündigung, die Heimsuchung (Abb. 10), Mariä Reinigung (Abb. 11), Aufnahme in den Himmel (Abb. 12) und Krönung (Abb. 21). Die linke Seitentür sollte enthalten: Geburt Christi (Abb. 13), Beschneidung, Anbetung der Könige (Abb. 14), Jesus unter den Schriftgelehrten, Taufe Christi, Vertreibung der Wechsler, Erweckung des Lazarus (Abb. 15) und Einzug in Jerusalem; die rechte: Christus in Gethsemane, Geisselung, Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzaufrichtung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung.

<sup>14</sup> Vollständiger Wortlaut des Vertrages bei *Vincenzo Marchese, Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicanini*, Bd. II, Bologna 1879<sup>4</sup>, p. 621-624, Doc. XVIII.

<sup>15</sup> *Tanfani*, p. 171.



6 Raffaello Pagni, Entwurfszeichnung,  
Uffizien.



7 Raffaello Pagni, Entwurfszeichnung,  
Uffizien.

Die Deputati übertragen, wohl nicht ohne einen Wink des Hofes — der Grossherzog hatte die Bestreitung der Kosten übernommen —, dem grossherzoglichen Architekten Raffaello Pagni, derzeit leitender Baumeister am Pisaner Dom († 1597)<sup>16</sup>, den Entwurf der Türen und müssen ihm dazu Hinweise auf die gewünschten Darstellungen gegeben haben. Die Alternativentwürfe (Abb. 6, 7 und 8)<sup>17</sup> zeigen Aufteilungen zu acht, sechs und vier Feldern. Schon in den dem Vertrag mit Portigiani vorausgehenden Verhandlungen hatte man für die Seitentüren den sechsfeldrigen Entwurf Pagnis (Abb. 6) zugrunde gelegt. Seltsamerweise hat man dann den Vertrag über drei gleiche Türen zu je acht Feldern (entsprechend Abb. 7) abgeschlossen und ist später in der Ausführung der Seitentüren wieder auf Pagnis Entwurf mit sechs Feldern zurückgekommen. Dieser muss aber als Alternativvorschlag auch für die Mitteltür gemeint gewesen sein, denn die Zeichnung zeigt einen zwar verkürzten, doch in sich vollständigen

<sup>16</sup> Am ausführlichsten über das kurze Wirken des aus Fiesole stammenden Pagni: *Tanfani*, p. 443-451.

<sup>17</sup> Uffizien, Gabinetto dei Disegni 114, 115 und 116 (Orn.).

Marienzyklus von der Geburt bis zur Krönung. Der Entwurf Pagnis mit acht Tafeln (Abb. 7) hat nur leere Felder, während der bald verworfene Vorschlag mit vier hochformatigen Tafeln (Abb. 8) nur Passionsszenen, also ein „halbes“ Christusprogramm aufweist.

Die strukturelle Aufteilung der Tür, wie sie Pagnis Entwürfe zeigen, ist in der Ausführung beibehalten worden. Die Tür mit acht Historienfeldern ist in halber Höhe durch eine schmale längsrechteckige Zwischenzone geteilt, die genau wie die obere und untere Abschlusszone gebildet ist: sie enthält auf jedem Türflügel ein Engelsköpfchen zwischen Wappenkartuschen (in der ausgeführten Tür werden hier zwischen Blumenvasen grosse Querkartuschen mit Liegefiguren und am äusseren Rand kleine vollplastische stehende Figuren in Nischen erscheinen). Die Historienfelder sind in der Weise gerahmt, dass die obere und untere Einziehung des Rahmens auf diesem selbst ein rechteckiges Feld ergibt, das im Entwurf mit dem Pisaner Kreuz, in der Ausführung mit je einem Impresenbild gefüllt ist. Diese Felder, die ich im Unterschied zu den Historienfeldern Rahmenfelder nennen möchte, treten im Entwurf der sechsfeldrigen Tür (Abb. 6) noch deutlicher in Erscheinung; auf diesem Entwurf — und demzufolge auf den Seitentüren — findet eine Mittelzone keinen Platz mehr, denn die Türflügel haben in der Mitte ein quadratisches Historienfeld, darüber und darunter je ein hochrechteckiges.

Der zwischen Portigiani und den Deputati geführte Briefwechsel beweist, dass sowohl über die Szenenfolge wie über das Rahmenwerk der Türen noch lange Zeit wenig Übereinstimmung geherrscht hat. So war es ursprünglich geplant, die Szenenfolge von oben nach unten laufen zu lassen. Die Deputati setzen ihren Wunsch, die Folge müsse unten beginnen, durch.<sup>18</sup> Portigiani bringt in der Absicht, die Gesamtkosten zu verringern, immer neue Varianten ins Gespräch. So ist einmal davon die Rede, sechs schon vorhandene Modelle mit Reliefsdarstellungen aus der Passion Christi, die zu einem für die Grabeskirche in Jerusalem geschaffenen Paliootto gehörten<sup>19</sup>, für eine Seitentür zu verwenden. Der Vorschlag erweist sich wegen der



8 Raffaello Pagni, Entwurfszeichnung, Uffizien.

<sup>18</sup> *Tanfani*, p. 239.

<sup>19</sup> *Fritz Kriegbaum*, Ein Bronzepaliootto von Giovanni da Bologna in Jerusalem, in: *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 48, 1927, p. 43-52 mit 5 Abb.; *E. Dhanens*, a.a.O., p. 269 f., Abb. 147 f. Die Tafeln hatte der Kardinal-Grossherzog Ferdinand I. 1588 für eine Bronzeeinfassung des Steines, auf dem Christus gesalbt worden war, anfertigen lassen. Zwei Modelle (Salbung und Grablegung) waren von Giambologna, die übrigen von Francavilla.

Abmessungen der Tafeln als unausführbar, auch hatte sich Giambologna dagegen ausgesprochen. Übrigens hätten diese sechs für das Heilige Grab passenden Szenen: Kreuzaufrichtung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Salbung des Leichnams, Grablegung und Auferstehung, in Pisa einen etwas seltsamen Zyklus ergeben und die Handlungsfreiheit für die Szenen der linken Tür sehr eingeengt.

Wir haben gesehen, dass das vertraglich ausgemachte Programm für die Seitentüren umfangreicher war, als es nachher ausgeführt worden ist. Man stand also vor der Notwendigkeit, zwei Szenen aus jeder Tür zu streichen, während die acht Szenen der Mitteltür geblieben und unverändert ausgeführt worden sind. Bei dem Christuszyklus half man sich auf folgende Weise: man nahm aus jeder Tür drei Szenen heraus und fügte je eine hinzu. Dies muss ziemlich bald nach dem Vertragsabschluss geschehen sein. Im einzelnen wurden aus der linken Tür gestrichen: die Beschneidung Christi, der zwölfjährige Jesus im Tempel und die Vertreibung der Wechsler; hinzugefügt wurde, und zwar am falschen Platz in der Zeitfolge, die Versuchung Christi. Auf die Tatsache, dass gerade die Wechslerszene in dieser Handelsstadt getilgt worden ist, kann man sich seinen Vers machen. — Aus dem ursprünglichen Programm der rechten Tür wurden genommen: die Kreuzaufrichtung, die Kreuzabnahme und die Grablegung; hinzugefügt wurde die Gefangennahme. Man kann aus diesen Veränderungen schliessen, dass das dem Vertrag zugrunde liegende Programm erst nach der Ablehnung der Jerusalemer Tafeln aufgestellt worden ist.

Nun hat sich im Nachlass Portigianis ein bisher unbeachtet gebliebenes Konzept<sup>20</sup> für das emblematische Programm der drei Türen gefunden, das bereits mit sechs Feldern für die Seitentüren rechnet und nach dem Vertragsabschluss vom 22. April 1596, aber wahrscheinlich noch vor dem August 1596 aufgezeichnet worden ist. Es enthält noch nicht die endgültige Szenenfolge für die linke Seitentür: anstelle der Versuchung steht die Disputation des zwölfjährigen Jesus im Tempel, doch ist dieser Passus mit einer anderen Tinte durchgestrichen. Für das linke obere Bildfeld derselben Tür ist angegeben: *Cri(sto) Scaccia i farisei del Tempio*; hier hat dieselbe Hand später angefügt: *o, u(er)o, la resuscitazione di Lazzaro* (siehe Anhang).

Für diese letzte Szene (Abb. 15), die einzige, in der das öffentliche Wirken Christi zusammengefasst wird, ist die Entscheidung offenbar erst spät gefallen. Denn als Portigiani am 5. Februar 1602 stirbt und zwei Tage später das Inventar der fertiggestellten und in Arbeit befindlichen Tafeln aufgenommen wird<sup>21</sup>, fehlt von den beiden Seitentüren als einzige Szene die Auferweckung des Lazarus (von der Marientür fehlt nur noch die Heimsuchung [Abb. 10], was umso verwunderlicher ist, als sie nach einem zufällig erhaltenen Brief des Francavilla schon 1596 in Arbeit gewesen ist).<sup>22</sup> Die Lazarustafel ist als letzte in Auftrag gegeben worden: am 31. März 1601 erhält Francesco Della Bella eine Zahlung a conto. Und wenn wir hören, dass im Dezember 1603, als die linke Seitentür als letzte nach Pisa übergeführt wird, noch immer eine der Historientafeln fehlt, so dürfen wir auch darin die Lazarustafel sehen.

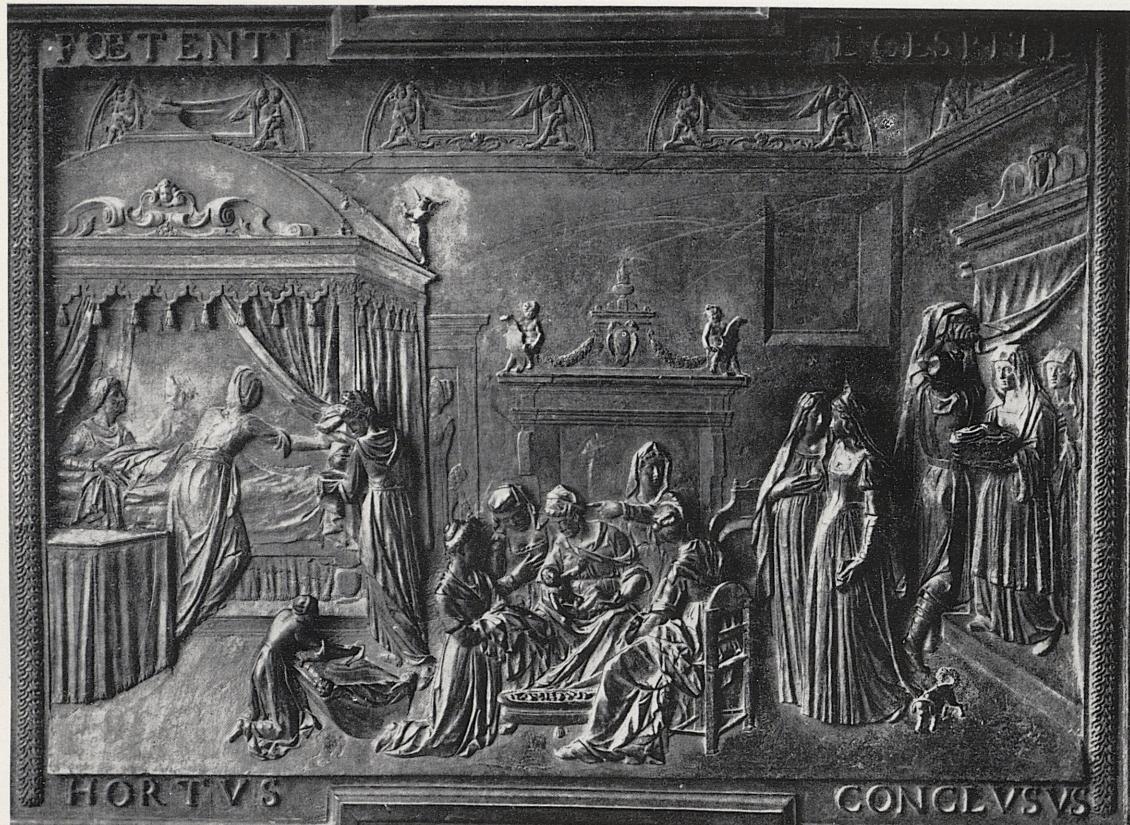
Die endgültige Szenenfolge, wie sie die Türen heute zeigen (Abb. 1, 2 und 3), sowie den endgültigen emblematischen Schmuck — abgesehen von ein paar Fehldeutungen — enthalten bereits die von Supino aus dem Nachlass Portigianis herausgegebenen Zeichnungen eines Unbekannten, die das Schema der Türen mit eingeschriebenen Darstellungen und den Motti wiedergeben.<sup>23</sup> Sie stammen aus dem Jahr vor Portigianis Tod, denn sie tragen oben in der Inschrift die Jahreszahl 1602 (st. pis.).

<sup>20</sup> Siehe unten S. 65, Anm. 24 und Anhang S. 104-106.

<sup>21</sup> Florenz, Archivio di Stato, Fabbriche Medicee, filza 122, c. 121 ff.; abgedruckt bei *Supino*, p. 380.

<sup>22</sup> Florenz, Archivio di Stato, Conventi soppressi 103, filza 328; abgedruckt bei *Supino*, p. 384-386.

<sup>23</sup> *Supino*, p. 381, 383, 385 (fig. 1<sup>a</sup>-3<sup>a</sup>).

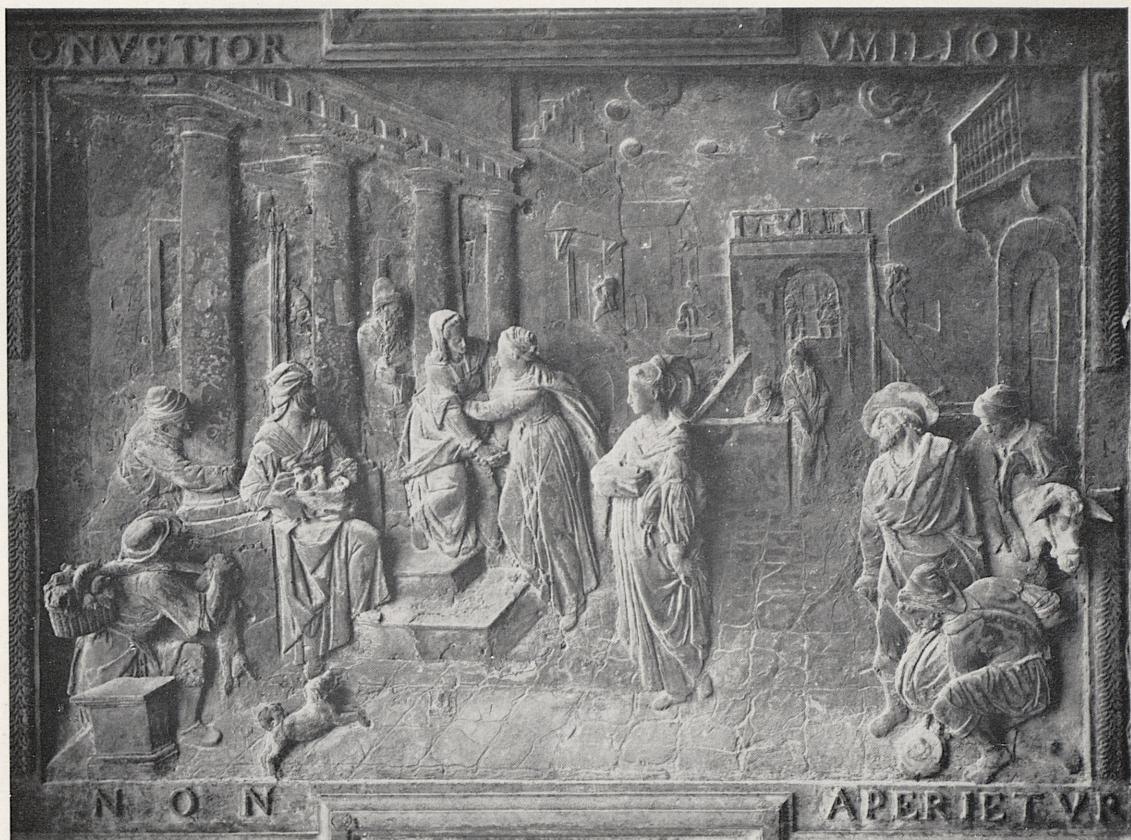


9 Giovanni Caccini, Geburt Mariä.

Das im Anhang abgedruckte Konzept aus Portigianis Nachlass<sup>24</sup> enthält nun den wichtigsten Teil des emblematischen Programms der drei Türen. Doch war emblematischer Schmuck nicht von Anfang an geplant: der Architekt Pagni hatte zwar in seinen Entwürfen zu acht und sechs Feldern inmitten der Transversalfriese kleine Rahmenfelder vorgesehen (Abb. 6, 7), sie aber entweder einheitlich mit dem Pisaner Wappenkreuz verziert oder frei gelassen. Im achtfeldrigen Entwurf (Abb. 7) ist die Folge, wie wir gesehen haben, in der Vertikale rhythmisiert: unten, in der Mitte und oben ist je eine breitere Zwischenzone mit einem — von zwei Mediciwappen flankierten — Cherubkopf eingezeichnet. Das ergibt insgesamt für die Mitteltür zwölf Pisaner Kreuze, zwölf Mediciwappen und sechs Cherubim. Noch ausschweifendere, zugleich pedantischere Pläne hegten die Deputati: in einem Brief an Giambologna vom 28. März 1596 fordern sie, dass ausser den Wappen des Grossherzogs und der Stadt Pisa noch die Wappen und Namensinschriften des Erzbischofs, der vier Deputati und des Popolo pisano in immer neuer Wiederholung an den Türen anzubringen seien.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Florenz, Archivio di Stato, Conv. soppr. 103, filza 328; siehe Anhang S. 104-106.

<sup>25</sup> Tanfani, p. 239-240.



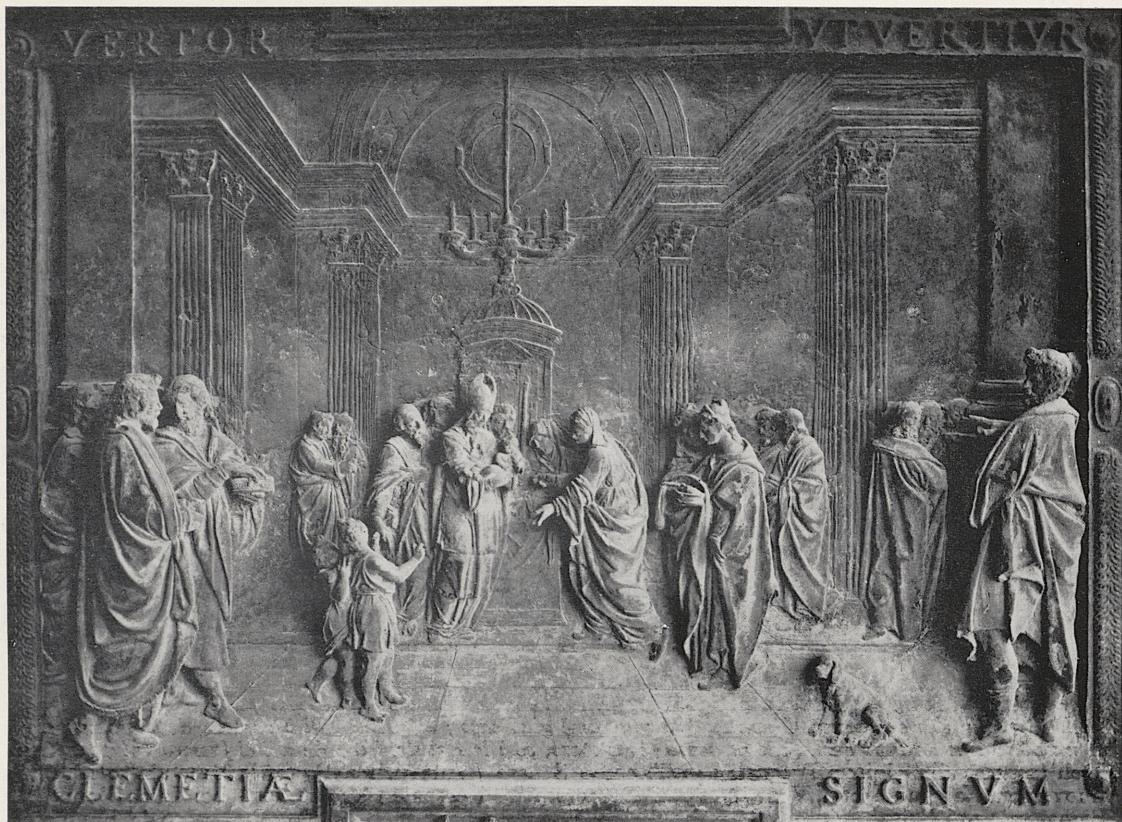
10 Pietro Francavilla, Heimsuchung.

Nachdem er das Laubwerk der senkrechten Rahmenleisten gegossen hatte<sup>26</sup>, fragte sich Portigiani, was denn all diese Kreuze, Wappen und Cherubim überhaupt mit dem Leben der Madonna zu tun hätten, und ob nicht kleine figürliche Darstellungen, die zu Maria in Beziehung stünden, für das Rahmenwerk der Mitteltür passender wären. Er lässt darum, nachdem er sich mit Monsignor Giov. Battista Totti, dem Spedalingo von S. Maria Nuova (und auch sonst Ratgeber in Fragen der Domerneuerung<sup>27</sup>) beraten hatte, acht Impresen für die rechteckigen Rahmenfelder über den acht Historienfeldern anfertigen, *a ciascheduna storia la sua* (impresa), und teilt dies den Deputati mit.<sup>28</sup> Des weiteren plant er, acht andere Tafeln mit

<sup>26</sup> Für dies Laubwerk wurden auch jüngere Künstler herangezogen wie jener maestro Piero, dessen 1597 erfolgten Tod Mons. Giov. Battista Totti in einem Brief an die Deputati beklagt: *Tanfani*, p. 170 Note 3; siehe auch unsere Anm. 27.

<sup>27</sup> Siehe z. B. *Tanfani*, p. 79-81; 245 ff.; 449. — Die Zahlungen der Deputati an den Pater liefen über Totti: *V. Marchese*, a.a.O., p. 389 Note 1.

<sup>28</sup> *Supino*, p. 379: *Rispetto allo studio fatto nella porta principale, sopra le 8 storie nel risalto del fregio che fa un quadretto vi fo 8 imprese, a ciascheduna storia la sua, le quali dimostrano l'istesse storie, accompagnate co' fogliami come s'è ragionato nel gl'altri quadri; poi per no' gli riempire co' cose che no' habbino che fare colla vita della Madonna rappresentata nelle storie, come sono croce, cherubini o serafini, mi sono risoluto a farvi altre 8 storie piccole di figure del testamento vecchio che rappresentano la Madonna, et tanto ho in animo di far nel altre due porte, et dette storie piccole saranno maggiori che no' sono le storie disegnate nel modello delle porte piccole, et no' farò cosa che monsignor Totti no' sappi et vegga.*



11 Gaspare Mola, Darbringung im Tempel.

figürlichen Darstellungen aus dem Alten Testament einzusetzen: *altre 8 storie piccholle di figure del testamento vecchio che rappresentano la Madonna.*<sup>29</sup> Der Platz für diese Gestalten oder Szenen des Alten Testaments ist nicht leicht auszumachen (Abb. 1). Die Zwischenzonen, in denen ursprünglich die Cherubim stehen sollten und die später Kartuschen mit alttestamentlichen Propheten (Abb. 18, 19) aufnehmen, können nicht gemeint sein, denn hier gibt es nur sechs Plätze. Portigiani hat vielmehr die acht Felder gemeint, die *nicht direkt* über den Szenen des Marienlebens liegen: zwei unter der Geburt und dem Tempelgang Mariä, zwei unter der Heimsuchung und der Darbringung im Tempel; dazu die vier niedrigeren Felder im Sockel und in der Bekrönung der Tür. Portigiani hat diesen Plan alttestamentlicher typologischer Figuren dann reduziert auf alttestamentliche Mariensymbole und musste auch diese später sogar auf sechs einschränken, weil Madama, die Grossherzogin Christina, ihm durch Donato dell'Antella im Februar 1598 den Wunsch des Grossherzogs mitteilen liess, an gut sichtbarer Stelle eine genau vorgeschrriebene Inschrift anzubringen<sup>30</sup>; er wählte dazu die zwei obersten Felder der Türbekrönung, in denen die Inschrift heute zu sehen ist: *Templum hoc incendio fere consumptum Ferdinandus Medices Magnus Dux Aetr. III magnificentibus propriis sumptibus pene reaedificandum iussit anno sal. 1602* (in dem Brief war die Jahreszahl offen gelassen). In der

<sup>29</sup> Siehe Anm. 28.

<sup>30</sup> Florenz, Archivio di Stato, Fabbr. Med., filza 122, c. 136.

Tat sind in den genannten vier Rahmenfeldern und im Sockelrahmen insgesamt sechs Symbole wiedergegeben, die in dem emblematischen Konzept nicht genannt sind.

Nachdem die Deputati noch kurz vor dem Vertragsabschluss vom 22. April 1596 recht verdriesslich auf die wunderlichen Einfälle (*ghiribizi*) Portigianis für den Rahmenschmuck reagiert und Girolamo Seriacopi, den Provveditore delle Fortezze di Firenze, gebeten hatten dafür zu sorgen, dass ihre Wünsche bezüglich der Wappen und Inschriften in den Rahmenfeldern und Kartuschen auch berücksichtigt würden<sup>31</sup>, hatte sich der streitbare Pater schon recht bald nach dem Vertragsabschluss mit seinen Ideen für ein ikonologisches Programm durchgesetzt. Wir können hinter seinen Worten *et no' farò cosa che monsignor Totti no' sappi et vegga* mehr vermuten als eine Rückendeckung gegenüber den Auftraggebern. Denn wir werden sehen, dass der nun in Angriff genommenen Arbeit ein sorgfältig durchdachtes *Concetto* zugrundeliegt, dem ein reger Gedankenaustausch mit gelehrten Zeitgenossen vorausgegangen sein muss.

Das Konzept für die Impresen, das sich in Portigianis Nachlass findet, stammt von der Hand des Scipione Bargagli, eines Sienesen, dessen Werk „*Dell'Imprese*“ in vollständiger Ausgabe zum erstenmal im Jahr vor dem Dombrand erschienen war.<sup>32</sup> Dieses Werk hat die Form eines Dialogs, der zwischen Belisario Bulgarini, Ippolito Agostini und Lelio Marretti, Doktor der Philosophie, über das Wesen der Imprese gehalten wird, und in den zahlreiche persönliche Impresen als Beispiele eingestreut sind. Bargagli<sup>33</sup> ist, wie Bulgarini und Marretti, Mitglied

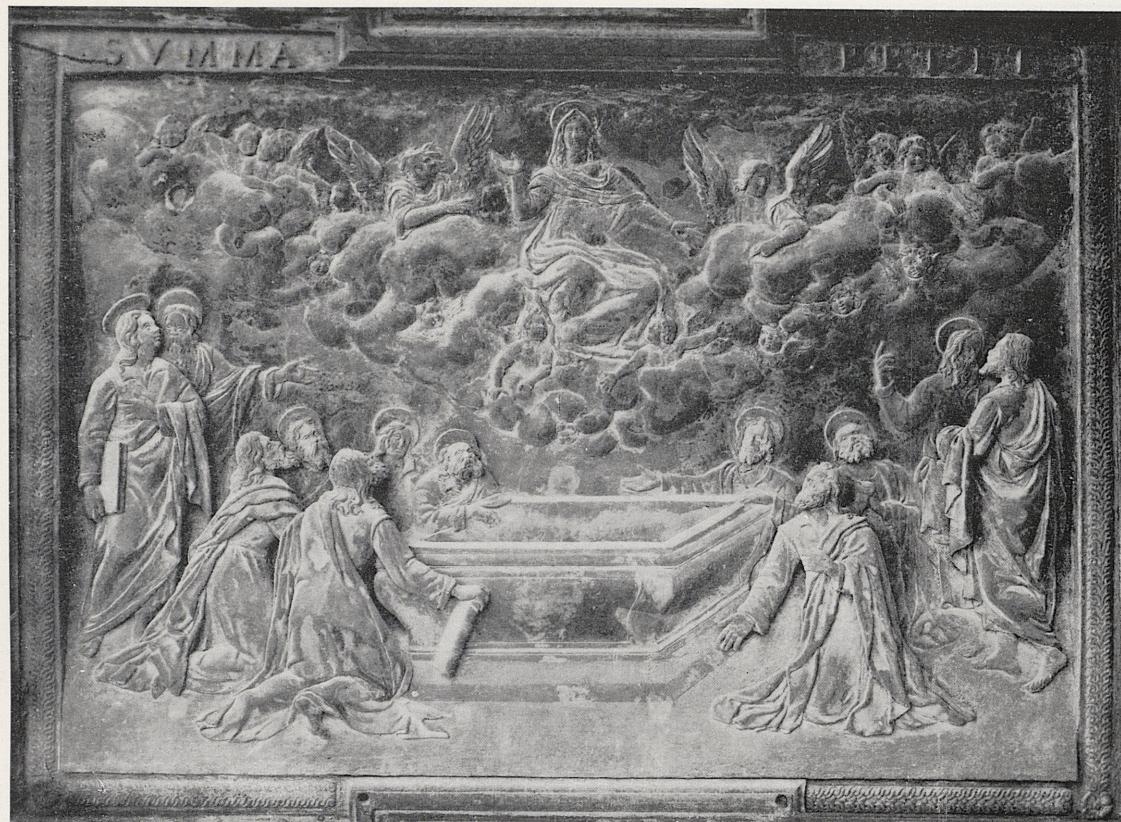
<sup>31</sup> Brief vom März 1596 (*Tanfani*, p. 236, Note 4): ... *Poi ha fatti più ghiribizi per li ornamenti. Che si pigli il meglio che da messer Giovanni Bologna sarà giudicato; et nelli scudi e cartelli dove vanno arme si manderà a suo tempo quelle che vi averanno a stare, così le scrittoni che da noi ci fussero volute mettere.*

<sup>32</sup> *Dell'Imprese* di Scipione Bargagli gentil'huomo Sanese / Alla prima Parte, la Seconda, e la Terza nuovamente aggiunte etc., Venedig 1594. Der erste Teil erschien zuerst 1578 bei Luca Bonetti in Siena, mit 116 Seiten; eine 2. Ausgabe dieses Teils, mit 143 Seiten, brachte Francesco de' Franceschi in Venedig 1589 heraus (zur Geschichte des Drucks der drei Ausgaben siehe *Marino Parenti, Bibliografia di edizioni e opere incompiuta, Settima dispensa, Florenz 1948*). — Ein signiertes eigenhändiges Manuskript Bargaglis aus der Magliabechiana, ein emblematischer Exkurs über die mediceische Palla (Florenz, Bibl. Naz., ms. Magliab. Class. XXVI, cod. 50), diente zum Vergleich der Handschriften.

<sup>33</sup> Am ausführlichsten über Bargagli: *Antonio Marenduzzo, Notizie intorno a Scipione Bargagli, con appendice bibliografica*, in: *Bullettino Senese di Storia Patria VII*, 1900, p. 325-347. — Die neueste Biographie, mit kritischen Werkverzeichnis, findet sich im *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. VI, Rom 1964, p. 343-346 (N. Borsellino).

Scipione Bargagli, 1540 in Siena als zweiter von drei Söhnen eines Adligen geboren und humanistisch erzogen, war Mitglied mehrerer Akademien, darunter vor allem der Sienenser Akademie der Intonati (s. Ann. 34) und, seit 1593, der Accademia di Venezia (die Einschreibungsurkunde ist in Siena erhalten). Die Akademien der Oscuri in Lucca und der Accordati in Genua rufen ihn als Sachverständigen in emblematischen Fragen an. Ikonologisches Interesse zeigt auch seine Übersetzung des VI. Buches von Pierio Valerianos „*Hieroglyphica*“ in die lingua volgare (erschienen in der ersten ital. Folioausgabe in Venedig bei Giov. Antonio und Giacomo de' Franceschi, 1602). — *Mario Praz, Studies in Seventeenth Century Imagery*, Rom 1964<sup>2</sup> (Bd. 16 der „*Sussidi Eruditivi*“; im folgenden: *Praz*) nennt p. 267 ein weiteres Emblembuch Bargaglis: *Rolo, ovvero Cento imprese de gl'illustri Sig.ri Huomini d'arme Sanesi, Militanti sotto 'l Reale, e felicissimo Stendardo del Serenissimo Ferdinando de' Medici...*, Bologna bei Giov. Rossi 1591. Die Zuschreibung des anonym erschienenen Buchs an Bargagli (und andere Intonati) geht auf einen Hinweis bei *Giammaria Mazzuchelli, Gli scrittori d'Italia*, Bd. II, Teil I, Brescia 1758, p. 352, zurück. Bargagli gehört in seiner Theorie über die Impresen zu den strengen Verfechtern der Ansicht, die Imprese solle das Menschensymbol nicht enthalten, weder ganz noch in Teilen (siehe *Erna Mandowsky, Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, in: *La Bibliofilia* 41, 1939, p. 209; zum diesbezüglichen Disput: *Giovanni Ferro, Teatro dell'Imprese*, Venedig 1623). — Scipione Bargagli starb 1612 in Siena, wo er auch den grössten Teil seines Lebens, ohne ein politisches Amt anzunehmen, verbracht hatte.

Mit Belisario Bulgarini (1539-1620), dem Verfasser einer kritischen Untersuchung zur Poetik der Götterlichen Komödie, war Scipione Bargagli von Jugend auf eng befreundet. Von ihm besitzt die Biblioteca Comunale in Siena ein Manuskript „*Imprese diverse, invenzioni, ma non figurate*“ (C. VI. 9; siehe auch *Lorenzo Ilari, Indice per materie della Bibl. Com. di Siena*, Siena 1844, vol. I, p. 237). — Mit Ippolito Agostini, „*Baili di Siena, Signor di Caldana*“, steht Bargagli 1593 in Briefwechsel.



12 Angelo Serani, Himmelfahrt Mariä.

der Sieneser Accademia Intronata<sup>34</sup>, der einst auch Paolo Giovio († 1552) unter dem Namen „Lo Scelto“ angehört hatte. Bargaglis Akademistenname war „Lo Schietto“, Bulgarini hiess „L’Aperto“, und Marretti wird in Bargaglis Dialog nur unter seinem Beinamen „L’Attonito“ geführt. Dem Kreis der Intronati hat Bargagli später, bei der Wiedereröffnung der Akademie im Jahr 1603, eine Laudatio gehalten und den Mitgliedern ein eigenes Emblembuch gewidmet.<sup>35</sup> Im Anhang dieses kleinen Werkes findet sich ein Verzeichnis der Mitglieder der Akademie mit ihren Beinamen. Wenn wir darin die Namen weiterer Emblematiker wie den von Bar-

<sup>34</sup> Über die Accademia degli Intronati siehe vor allem: *E. Cléder, Notice sur l’Académie italienne des Intronati*, Brüssel 1864; *Lolita Petracchi Costantini, L’Accademia degli Intronati di Siena e una sua commedia*, Siena 1928 (in verkürzter Form auch in: *La Diana. Rassegna d’Arte e Vita Senese*, III, 1928, p. 132–145). Wertvolle Hinweise auf die Anfänge der Intronati bei: *Curzio Mazzi, La Congrega dei Rozzi di Siena nel sec. XVI*, Florenz 1882, Bd. II, p. 383–405.

<sup>35</sup> *La Descrittione Del nuovo Riapimento dell’Accademia Intronata: L’Oratione in lode di quella: e l’Imprese di suoi Accademici Nuovamente sta(m)pate*. Siena 1611. Bereits 1569, als 29-jähriger, hatte er in der Sieneser Akademie der Accesi eine Orazione „Delle Lodi dell’Accademie“ gehalten — Siena hatte im 16. Jh., nach Berechnungen von *Cléder*, nicht weniger als 23 Akademien! Diese Rede wurde 1589 und 1594 im Anhang seiner Impresenbücher wieder abgedruckt.



13 Hans Reichle, Geburt Christi und Anbetung der Hirten.



14 Pietro Tacca, Anbetung der Könige.

gaglis Bruder Girolamo („Il Materiale“)<sup>36</sup>, von Bartolommeo Arnigio („Il Solingo“)<sup>37</sup> und Alcibiade Lucarini („L’Offitioso“)<sup>38</sup> finden, so lässt sich sagen, dass unter den Intronati das Erfinden von Impresen und das Meditieren und Diskutieren über ihr Wesen mit Leidenschaft gepflegt wurde — neben dem Dichten, der Rhetorik und, nota bene, dem philologischen Versuch, das Sanese als den Ausgangspunkt der lingua volgare zu erweisen. Allerdings ist zu bedenken, dass die Akademie auf Anordnung der grossherzoglichen Regierung von 1568 bis 1603 offiziell geschlossen war.<sup>39</sup>

Die Beziehungen zum grossherzoglichen Hof wurden durch die Schliessung offenbar wenig gestört. Ferdinands I. Bruder und Vorgänger auf dem toskanischen Thron, Franz I., war selbst als „Il Generoso“ Mitglied der Akademie gewesen. Zur Hochzeit Ferdinands mit Christina von Lothringen führten die Intronati am 2. Mai 1589 in Florenz die Prosakomödie „La Pellegrina“ von Girolamo Bargagli auf.<sup>40</sup> Dieser Bruder Scipiones, Doktor der Rechte, erlebte den Festtag nicht mehr, er war 1586 gestorben. Scipione gab sein Werk heraus und widmete es dem Grossherzog Ferdinand. Für diesen hat er 1588 auch eine persönliche Imprese, den *Re dell’Api in mezzo alla sua squadra* mit dem Motto MAJESTATE TANTUM, geschaffen; sie gefiel dem Souverän so gut, dass er sie auf die Rückseite der grössten seiner Goldmünzen prägen

<sup>36</sup> Dialogo de’ Giuochi che nelle Vegghie Sanesi si usano di fare... Del Materiale Intronato... Siena 1572. Per Luca Bonetti, 4<sup>o</sup>. Weitere Ausgaben: Venedig 1574, 1581, 1592, 1598, 1609 (Praz, p. 266). Eine frühere, in einer Handschrift des Faluschi und bei Dom. Moreni (Bibliografia Storico-ragionata della Toscana. Florenz 1805, Bd. I, p. 85) genannte, 1558 erschienene und der Isabella de’ Medici-Orsina, Herzogin von Bracciano, gewidmete Ausgabe wird von Marenduzzo (a.a.O., p. 327, Note 2) angezweifelt und von Praz nicht mehr genannt. — Girolamo Bargagli, 1537 geboren, wäre 1558 erst 21 Jahre alt gewesen.

<sup>37</sup> Rime de gli Academici Occulti con le loro Imprese et Discorsi. In Brescia, Appresso Vincenzo di Sabbio. 1568. 4<sup>o</sup>. Mit 15 Impresenkupfern von Bartolommeo da Brescia. Die Erläuterung der Impresen, die die Gedichte begleiten, sind von Arnigio (Praz, p. 246). — Arnigio trug den Beinamen Il Solingo auch als Mitglied der Accademia der Occulti in Brescia, wo sich seine Haupttätigkeit entfaltete; er starb in Venedig 1577 (Diz. Biografico, a.a.O. Bd. IV, 1962, p. 253 f.).

<sup>38</sup> Imprese dell’Offitioso Intronato in onore de’ serenissimi Regnatori di Toscana, e da lui alli medesimi presentate nella venuta loro in Siena l’anno MDCXIII. In Siena, Appresso gli Eredi di Matteo Florimi. 1613. (Es war das Jahr nach Bargaglis Tod). — Imprese dell’Offitioso Accademico Intronato raccolte da lo Sconosciuto Accad. Unito. Al Sereniss. Ferdinando II Granduca di Toscana. In Siena Ne la Stamperia d’Ercole Gori. 1629. 4<sup>o</sup>. 2 Teile mit 422 Emblemholzschnitten (Praz, p. 405). — Lucarini hatte mit Bargagli zusammen das (in Ann. 33 genannte) Emblembuch „Rolo“, das 1591 erschienen ist, für Grossherzog Ferdinand I. bearbeitet (G. Mazzuchelli, a.a.O., p. 352). Zu den Emblembuchautoren aus dem Kreise der Intronati ist ferner Luca Contile („Il Furioso“) zu zählen, der allerdings in Bargaglis Verzeichnis von 1611 nicht mehr erwähnt wird. Er ist der Verfasser des „Ragionamento... sopra la proprietà delle Imprese con le particolari de gli Academicici Affidati et con le interpretationi et croniche...“, Pavia, Appresso Girolamo Bartoli, 1574, folio, mit 116 Emblemkupfern (Praz, p. 307). — A. Salza, Luca Contile, Florenz 1903). — Wahrscheinlich stand ausser den Genannten auch Ascanio Piccolomini, aus dessen Familie Bargagli Verzeichnis der Intronati allein neun Mitglieder nennt, deren Kreis nahe. Sein Buch „Rime di Monsig. Ascanio Piccolomini: fatte la maggior parte nella primavera dell’età sua. Et alla fine d’esse, saranno dodici Imprese del medesimo...“, ist 1594 in Siena erschienen.

<sup>39</sup> Zur Schliessung und Wiedereröffnung der Akademie siehe L. Petracchi Costantini, a.a.O. Dort werden auch, aus einem Codex der Bibl. Comunale in Siena, zahlreiche Impresen der Accademici in Abbildung mitgeteilt. — A. Marenduzzo, ein guter Kenner der sienesischen Literatur in der 2. Hälfte des 16. Jh., meint: zwar hätten auch die anderen Akademien Italiens das Impresenwesen gepflegt. „Ma gl’Intronati fecero sopra questa scienza delle Imprese uno studio speciale“ (a.a.O., p. 335; s. auch A. Salza, a.a.O.) — Zu Scipione Bargagli „Turamino“ und den philologischen Bestrebungen der Intronati siehe R. Weiss, The Sienese Philologists of the Cinquecento, A Bibliographical Introduction, in: Italian Studies III, 1946-49, p. 34-49.

<sup>40</sup> Die Aufführung von 1589 ist vor allem durch die damit verbundenen Intermezzi bedeutsam geworden; Aby Warburg hat sie ausführlich behandelt: I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il libro di conti di Emilio de’ Cavalieri (1895), in: Gesammelte Schriften I, Leipzig 1932, p. 259-300; dazu Gertrud Bing, ebd. p. 394-422. — Siehe ferner Alois M. Nagler, Theater der Medici, in: Maske und Kothurn 4, 1958, p. 178-198, und derselbe, Theatre Festivals of the Medici 1539-1637, New Haven und London 1964, p. 70-92.



15 Francesco Della Bella, Erweckung des Lazarus.



16 Emblem „Foetenti e cespite“ an der Mitteltür.

liess.<sup>41</sup> Endlich sei auf einige andere emblematische Arbeiten für den grossherzoglichen Hof hingewiesen: das in Anm. 32 genannte, nicht datierte Elaborat über die Palla; das ebenfalls schon erwähnte, von mehreren Intronati verfasste Impresenbuch „Rolo“ für hundert Offiziere des grossherzoglichen Heeres; Erfindung von Impresen zur Hochzeit der Maria Medici mit Heinrich IV.; endlich die Tatsache, dass Bargagli den zweiten und dritten Teil seines Buches „Dell’Imprese“ Don Giovanni de’ Medici in einem erhaltenen Brief vom 17. März 1595 gewidmet hat (das ganze Werk ist Kaiser Rudolf II. gewidmet). Es nimmt wunder — und hat die Sieneser Lokalforschung ausführlich beschäftigt —, dass Bargagli, unbeeinflusst von den Klagen seiner Landsleute über den Verlust ihrer Freiheit, seinen Geist und seine Gelehrsamkeit in den Dienst der fremden Herren stellt. Man könnte darin wohl einen weiteren Beweis seiner ganz unpolitischen Haltung sehen.

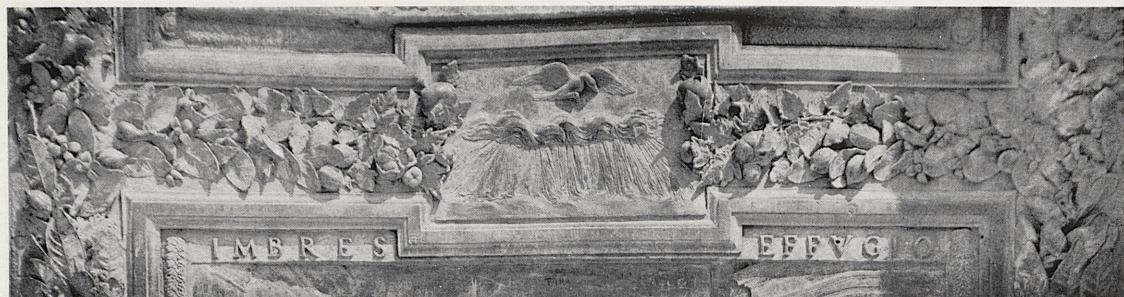
Wir wissen nicht, wie Portigiani den Rat Bargaglis erhalten hat. Weder der Dominikaner noch sein Ratgeber Totti sind Intronati gewesen. Der Wunsch, den Szenen aus dem Marienleben emblematische Bilder und Motti beizugeben, mag dazu geführt haben, nach dem geeignetesten Mann für diese schwierige Kunst zu suchen. Dass Bargagli der Ratgeber war, ist auf uns nicht bekannten Wegen auch zur Kenntnis von Filippo Picinelli gelangt, der ein halbes Jahrhundert später seinen grossen systematischen Katalog der gesamten Emblematik aufstellte.<sup>42</sup> Von den zwanzig Impresen, die an den drei Türen verwendet sind, werden von Picinelli sieben ausdrücklich als von Bargagli erfunden genannt, drei andere ohne Namensnennung für die Pisaner Türen nachgewiesen.

Bei fast allen Szenen bietet das Konzept aus Portigianis Nachlass mehrere Impresen zur Auswahl an.<sup>43</sup> So sind z.B. für die Verkündigung an Maria drei, für die Geburt Christi sogar fünf Möglichkeiten zur Wahl gestellt. Nicht in allen Fällen wird von dem Angebot Gebrauch

<sup>41</sup> Bargaglis Beschreibung der Imprese: Bibl. Comunale di Siena, Cod. D. VII. 10. c. 149 und 158. Der Gelehrte hat als Belohnung für die Erfindung eine goldene Halskette bekommen. — Siehe auch: Biblioteca dell’Eloquenza Italiana di Monsignor Giusto Fontanini Arcivescovo d’Ancira, con le annotazioni del Sig. Apostolo Zeno Istorico e Poeta Caesareo etc., Venedig 1753, Bd. I, p. 369, Note 2. — Goldpiaster zu 14 Scudi, Ausgabejahr 1587, Durchmesser 42,5 mm: Corpus Nummorum Italicorum XII, Toscana (Firenze), Mailand 1930, p. 302, und Taf. XXII, 17. — In monumentalier Form begegnet uns die Bienenkönig-Imprese Ferdinands I. auf dem Sockel seines von Giambologna und Tacca geschaffenen Denkmals auf der Piazza SS. Annunziata in Florenz.

<sup>42</sup> Filippo Picinelli, Mondo Simbolico ò sia Università d’Imprese etc., Mailand 1653 (im folgenden: Picinelli; die Zitate nach Buch, Kapitel und Paragraph).

<sup>43</sup> Siehe Anhang, S. 104-106.



17 Emblem „Imbres effugio“ an der Mitteltür.

gemacht, es scheinen also noch andere Quellen verfügbar gewesen oder weitere Vorschläge, vielleicht mündlich, gemacht worden zu sein. Von zwanzig Vorschlägen Bargaglis sind neun ohne Einschränkung verwendet, acht weiteren hat man entweder die Icon oder wenigstens — wenngleich manchmal leicht verändert — das Motto entnommen. Zwei weitere Vorschläge können hier nicht mitsprechen, weil die betreffenden Historienszenen (der zwölfjährige Jesus im Tempel und die Vertreibung der Wechsler) nachträglich gegen andere ausgetauscht worden sind, so dass also nur ein Vorschlag völlig unberücksichtigt blieb (der für die Dornenkrönung).

Wir wollen die Impresen kurz im einzelnen betrachten. Zur Geburt Mariä tritt die Lilie (Abb. 16) mit dem Lemma *FOETENTI E CESPITE* = aus dem übelriechenden Rasenstück (steigt unversehrt die reine Lilie empor): Symbol der unbefleckten Empfängnis Mariä, von Picinelli auf den hl. Bernhard zurückgeführt.<sup>44</sup> — Für Mariä Tempelgang hatte Bargagli einen Reiher (*Arione, o, uero come lo domandono i latini, Ardea*) vorgeschlagen, der sich über die Wolken erhebt, um die ruhige Heiterkeit der oberen Regionen zu geniessen, und ihm das Motto *IMBRES EFFUGIO* gegeben. Dargestellt ist auch ein Reiher (Abb. 17), doch ist sein Bild dem des Adlers so ähnlich, dass Picinelli ihn mit unserem Motto bei „Adler“ aufführt.<sup>45</sup> — Dem Sposalizio ist der Weinstock mit Trauben beigegeben, der sich an einer Ulme emporrankt (Abb. 18). Das Motto lautet: *TANTUMMODO FULCIMENTUM* = bloss als Stütze, und weist auf die Bedeutung Josephs im Heilsgeschehen hin<sup>46</sup>; diesem verwandt ist ein Emblem von Paolo Aresi, in dem die Heilige Familie im Bild des Weinstocks (Maria) mit Trauben (Christus), an einen Pfahl (Joseph) gebunden, mit dem Lemma *Onus leve* dargestellt wird.<sup>47</sup> Das Emblembuch des Paolo Aresi<sup>48</sup> ist zwar erst zehn Jahre nach Fertigstellung der Pisaner Türen, 1613, zum erstenmal erschienen, doch werden wir bei Be- trachtung der Rahmensymbolik sehen, dass manches von seinem Gedankengut schon im

<sup>44</sup> XI, 10, 31.

<sup>45</sup> IV, 7, 60; vgl. aber IV, 2, 1, wo es vom „Aghirone, o sia Airone“ heisst: *Quest'uccello, che suormonta i nuvoli, portandosi a godere la quieta serenità del Cielo, hebbe da Bargagli, SUBLIMITATE SECVRITAS; così il nostro cuore troverà sicurezza, quando staccatosi da questi oggetti inferiori, s'inalzerà con la confidenza, e speranza al solo Iddio*, mit Hinweis auf eine Stelle ähnlichen Sinnes bei Hugo von St. Victor I, *De bestiis*, c. 47.

<sup>46</sup> Picinelli, IX, 35, 213.

<sup>47</sup> Picinelli, IX, 35, 230.

<sup>48</sup> *Imprese Sacre con triplicati discorsi illustrate ed arricchite, Verona 1613* (vgl. den Hinweis bei Praz, p. 256, auf A. F. Vezzosi). Es handelt sich bei den ersten Ausgaben nur um die theoretische Erörterung über das Erfinden von Impresen; die listenartige Aufzählung der von Aresi erfundenen Impresen ist erst in den Ausgaben von 1621 an enthalten. Zitiert wird nach der 3. Ausgabe, Venedig 1629. — Näheres über Aresi, den gelehrten Theatiner, s. unten S. 102.



18 Mittelzone der Mitteltür (linke Hälfte).

letzten Lustrum des alten Jahrhunderts in Florenz bekannt gewesen sein muss.<sup>49</sup> — Für die Verkündigung an Maria hat Portigiani aus den von Bargagli vorgeschlagenen Impresen die offene Muschel mit der Perle gewählt (Abb. 19) und sie mit dem Motto RORE COELESTI FOECUNDOR = durch den himmlischen Tau werde ich fruchtbar, ausgestattet.<sup>50</sup> Die Ansicht, dass Perlen entstehen, wenn die Muscheln nachts ans Meerufer heraufsteigen und sich dem Tau des Himmels öffnen, ist in Verbindung mit Richter 6, 38, wo Gideon *concham rore implevit*, in die Mariensymbolik gelangt. Schon Dioscorides, Plinius, Isidor von Sevilla<sup>51</sup> haben das Bild, und es gehört z.B. zu den Metaphern des um 1400 entstandenen Defensorium inviolatae virginitatis Mariae des Franz von Retz. Die Perle in der Muschel (in der *madre perla*) ist Christus.<sup>52</sup> — Über der Heimsuchungstafel ist ein voll beladenes Segelschiff vor dem Winde dargestellt (Abb. 20) mit dem Motto ONUSTIOR UMILIOR = je beladener, umso niedriger, tiefer, demütiger. Picinelli erläutert: *questa Beatissima all' hora appunto ch' ella era piena d'Iddio, si portò tutta humile, a visitar Elisabetta, ed a servirla.*<sup>53</sup> Bargagli hat im Konzept das gleiche Lemma für den Baum gewählt, der seine Äste umso tiefer hängt, je voller

<sup>49</sup> Das gleiche gilt für Alcibiade Lucarini, der überdies, wie wir gesehen haben, ein Intronato war; vgl. Anm. 38.

<sup>50</sup> Picinelli, VI, 16, 47, ohne Erwähnung Bargaglis; dieser hat in seinem Impresenbuch zum gleichen Bild ein sehr ähnliches Motto: *Rore puro foecunda*, als Imprese des Cesare Foresi (Augs. 1594, p. 397).

<sup>51</sup> Etymologiarum sive originum libri XX: Buch XII, Kap. 6, Vers 49.

<sup>52</sup> Christus ist auch nach der Apokalypse die Perle: er ist die Pforte, die zum Paradies führt, und die Tore des Himmlischen Jerusalem sind Perlen (Apok. 21, 21). — Zum Defensorium siehe Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (im folgenden: RDK), Bd. III, Stuttgart 1954, Sp. 1216.

<sup>53</sup> XX, 7, 53; vgl. Ulrich Middeldorf, A Note on Two Pictures by Tintoretto, in: Gazette des Beaux-Arts 6. s. XXVI, 1944 (Festschrift für Henri Focillon), p. 247-260; p. 259 Note 60: "The Humility



19 Mittelzone der Mitteltür (rechte Hälfte, Ausschnitt).

sie mit Früchten beladen sind: eine Imprese zur Heimsuchung, die Picinelli als Erfindung des Padre Arcangelo Conter ausweist.<sup>54</sup> — Der Heliotrop, der seine Blüten stets zur Sonne hinwendet (Abb. 21), ist nach dem Willen des Konzepts mit dem Motto VERTOR UT VERTITUR als Imprese der Darbringung Christi im Tempel beigegeben. Das Motiv ist kaum

of the Virgin is a leitmotif in the interpretation of the whole Visitation. Cf., for instance, the following detail from Pseudo-Bonaventura (*Meditationes Vitae Domini Nostri Jesu Christi*: Johannis Eustachii Bonaventurae *Opusculorum Theologicorum* *tomus secundus*, Venice, 1572, apud Hieronymum Scotum, p. 515): *Deinde se ad sedendum ponentes, Domina humillima ad inferiorum locum se ponuit ad pedes Elisabeth.*<sup>55</sup>

<sup>54</sup> IX, 38, 306.



20 Emblem „Onustior umilior“ an der Mitteltür.

auf die Purificatio Mariae zu beziehen, es gehört vielmehr zur Darbringung Christi.<sup>55</sup> J. Bruyn und J. A. Emmens<sup>56</sup> haben die Bedeutung dieses allegorischen Bildes untersucht: Christus ist die Sonne, zu der sich die gläubige Seele — in diesem Falle Simeon — hinwendet. Die dargestellte Pflanze ist unverkennbar *Heliotropium europaeum*, wie es z. B. in des Sienesen Pierandrea Mattioli *Commentarii in libros sex pedacii Dioscoridis*, Venedig 1554 (und öfter), erscheint.<sup>57</sup> Bruyn und Emmens machen im übrigen darauf aufmerksam, dass der Heliotrop in dieser emblematischen Bedeutung zu jener Zeit von der Sonnenblume abgelöst wurde, die im 16. Jahrhundert durch die Spanier von Amerika nach Europa gebracht worden war und zuerst 1569 in einem spanischen Kräuterbuch erscheint. Wie wir sehen werden, ist sie ebenfalls in unserem Zyklus dargestellt, im gleichen Sinne, aber mit einem anderen Motto und zu einem anderen Gegenstand: zur Anbetung der Könige. Diese und die Darbringung im Tempel sind die zwei ersten Epiphanien des Gottessohnes in seinem irdischen Leben. — Das Motto für die Himmelfahrt Mariä ist SUMMA PETIT = das Höchste strebt er (sie) an. Als Icon dient der Blitz, der in die Stadt fällt und sich die höchste Stelle wählt, um einzuschlagen (Abb. 22). Das Bild entstammt dem Ovid: *Summa petunt dextra fulmina missa Jovis*.<sup>58</sup> — Mit der

<sup>55</sup> Sie werden in der Kunstgeschichte immer in einem Bilde zusammen dargestellt: H. M. von Erffa, Art. „Darbringung im Tempel“, RDK III, Sp. 1057-1076. — Picinelli, XI, 11, 73, gibt unser Emblem in einem allgemeineren Sinn, als Beispiel für *Confraternità d'affetti e d'operationi*.

<sup>56</sup> Bulletin van het Rijksmuseum 4, 1956, p. 3-9.

<sup>57</sup> Siehe auch Richard G. Hatton, Handbook of Plant and Floral Ornament, New York 1960, p. 347.

<sup>58</sup> Remedie amoris, Vers 370. — Picinelli, II, 15, 153. — Adolf Rieth, Der Blitz in der bildenden Kunst, München 1953, kennt diese Interpretation des Blitzes nicht.



21 Angelo Serani, Marienkrönung.

letzten Imprese der Mitteltür, zur Marienkrönung, hat Bargagli das Leitmotiv für den allegorischen Schmuck der ganzen oberen Zone gegeben: auf einer Gartenbrüstung liegt, vor einem bis zum Horizont sich dehnenden, streng eingeteilten Garten, ein aufgeplatzter Granatapfel (Abb. 21). FRANGIT CORONAT = er bricht auf und umkränzt, bekrönt, sagt das Motto. Das erstere ist auf die Frucht bezogen, das letztere auf die Blüte, die wegen ihrer leuchtenden Farbe gern zum Kranz gewunden wird; das *coronat* kann sich aber ebenso auf das Krönlein beziehen, das die reife Frucht am Blütenansatz bildet — mehrdeutige Motti sind bei Emblemen besonders beliebt. Im Konzept hatte Bargagli das Motto zuerst offen gelassen, später an anderer Stelle eingefügt: *Un solo, et una melagrana aperta periossa (?) davanzi del sole, col motto, Scindit, (sed, et, vel durchgestrichen) coronat*, was das gleiche bedeutet. Picinelli vermeldet aus einer anderen, mir unbekannten Quelle, ebenfalls zur Marienkrönung, als ein Emblem Bargaglis den Granatapfel mit dem Motto *Solum corona perspicuum*<sup>59</sup> = nur durch die Krone wird es offenbar (dass Maria die Königin der Himmel ist). Der Granatapfel ist ein sehr vielfältiges Ma-

<sup>59</sup> IX, 16, 96.



22 Oberste Zone der Mitteltür (linke Hälfte).

riensymbol, auf dessen Bedeutungen hier nicht im einzelnen eingegangen werden kann. Er kam durch Cant. 4, 3 und 4, 13 in diese Symbolik: „Maria wird der Granatapfel genannt, deren Blüte Christus der Herr, der blendend weiss bei der Geburt, purpurfarben im Leiden, rosenfarben, d.h. der schönste, in der Auferstehung war, als sein Fleisch wieder erblühte. Sie selbst war auch blendend weiss in ihrem Magdtum, purpurfarben im Mitleiden, rosenfarben durch beständigste Liebe“ usw., heisst es im 13. Jahrhundert im Hohelied-Kommentar des Richardus de s. Laurentii, *De laudibus b. Mariae virginis*.<sup>60</sup>

Sechs weitere Felder auf dieser Tür enthalten keine Embleme. Die Bilder entstammen der gängigen Mariensymbolik, und ihre Beischriften sind keine Lemmata im emblematischen Sinn, sondern einfache Benennungen, zu deren Konzipierung es keines gelehrten Dichters bedurfte; sie sind auch mehr zusätzlicher, wenngleich bedeutungsvoller Schmuck auf Feldern, die nun einmal vorhanden waren. Auf sie beziehen sich Portigianis Worte von den *figure del testamento vecchio che rappresentano la Madonna*.<sup>61</sup> Die beiden untersten sind ohne Beischrift geblieben und darum nicht leicht zu deuten: links der brennende Dornbusch (Abb. 24) aus Ex. 3, ein seit den Zeiten des Honorius Augustodunensis und des Heilsspiegels immer wieder gern verwendetes Symbol der Jungfräulichkeit Mariä<sup>62</sup>, hier ohne den die Sandalen lösenden Moses. — Im rechten Bildfeld am untersten Rahmen der Mitteltür sehen wir die Wolkensäule neben der Stiftshütte (Abb. 25), wobei das eigentliche Mariensymbol das Tabernaculum ist. Die Wolke dient als Hinweis auf Ex. 40, 32: *operuit nubes tabernaculum testimonii et gloria Domini impletit illud* (ähnlich 3. Reg. 8, 10-11). Die Herrlichkeit des Herrn füllte die Wohnung, heisst es bei Luther 2. Mos. 40, 34. Wie der Herr Moses im brennenden Dornbusch erscheint, spricht er zu ihm aus der Gestalt der Wolkensäule, die in der Tür der Stiftshütte steht (Ex. 13, 21; 33,

<sup>60</sup> Nach der Übersetzung von L. Behling in: *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar 1957, p. 152; auf die drei Farben hat schon Isidor Wert gelegt: *Etym. XVII*, 7, 6.

<sup>61</sup> Siehe oben Anm. 28.

<sup>62</sup> RDK III, Sp. 243-245 mit Bibliographie Sp. 253.



23 Oberste Zone der Mitteltür (rechte Hälfte).

9-10). Diese, das Tabernakel, ist bereits dem frühen Mittelalter ein Symbol Mariä, wie die Liturgie zu Mariä Himmelfahrt in einem Sakramentar von Autun aus dem Ende des 7. Jahrhunderts beweist. Auch die Wolkensäule selbst wird in einem Vers von Bruder Philippus „Marienleben“ (14. Jahrhundert) unter die Vorbilder Mariä aus dem Alten Testament gezählt.<sup>63</sup> Im selben Sinne wird die Stelle im *Speculum beatae Mariae virginis* des Franziskaners Konrad von Sachsen (13. Jahrhundert) ausgedeutet.<sup>64</sup>

So wird es nicht zu gewagt sein, die beiden gelagerten Prophetengestalten in den Kartuschen der Sockelzone (Abb. 24, 25) mit Moses und Aaron zu identifizieren. Beide treten gemeinsam bei der Erzählung von der Wolkensäule auf (Ex. 40, 29), und in dem Stab, den die rechte Gestalt in der Hand hält, könnte man ein weiteres alttestamentliches Mariensymbol, die *Virga Aaron*<sup>65</sup>, erblicken.

In den zwei rechteckigen Rahmenfeldern darüber stehen zwei Symbole, die keiner weiteren Erläuterung bedürfen, zumal sie eindeutig benannt sind: *HORTUS CONCLUSUS* (Abb. 24) und *FONS SIGNATUS* (Abb. 25). Diese beiden, im gleichen Vers des Hohenliedes (4, 12) stehenden Preisungen gehören zu den ältesten Beinamen Mariä und sind hier unverschleiert übernommen worden. Sicher ist die Anordnung dieser vier unteren alttestamentlichen Symbole Mariä sehr wohl überlegt: sie repräsentieren in sich die vier Elemente (Dornbusch = Feuer, Wolkensäule = Luft, Hortus = Erde, Fons = Wasser) und bilden damit hier zu unterst die Grundlage eines Kosmos, der im Bilde eines Gartens mit Pflanzen, Tieren und Menschen der Gottesmutter huldigen soll.

<sup>63</sup> Stephan Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, Freiburg i. Br. 1909 (im folgenden: Beissel, Mittelalter), p. 16-17 und 645.

<sup>64</sup> *Speculum Beatae Mariae Virginis* Fr. Conradi a Saxonia (= Bibl. Franciscana ascetica medii aevi, Bd. II), Quaracchi 1904, p. 103 f.

<sup>65</sup> RDK III, Sp. 10 f. mit Bibliographie; *Speculum b.M.v.*, a.a.O., p. 164.



24 Unterste Zone der Mitteltür (linke Hälfte).

Nicht so unverschlüsselt wie Hortus conclusus und Fons signatus sind die beiden Symbole an der entsprechenden Stelle der Mittelzone. Hier finden wir in den breiten Mittelkartuschen wieder zwei liegende Propheten, die wir mit Ezechiel (Abb. 18) und Noah (Abb. 19) benennen können; denn die Rechteckfelder über ihnen ziegen: rechts einen aufwendigen Zentralbau, dessen Mitteltür verschlossen ist (Abb. 18), links eine fliegende Taube mit dem Ölzweig im Schnabel (Abb. 19). Der Rundtempel ist durch die Beischrift NON APERIETUR als der verschlossene Tempel aus Ezechiel 44, 1-4 erkennbar. Der neue Tempel in Ezechials Vision ist geschlossen und soll geschlossen bleiben, weil die Herrlichkeit Gottes durch die Pforte hereingegangen ist; Ezechiel, zum neuen Tempel geführt, sieht ihn, wie das Volk Israel die Stiftshütte (und mit fast den gleichen Worten wie Ex. 40, 32): *et ecce implevit gloria Domini domum Domini*. Nicht zufällig ist übrigens dies *Non aperietur* aus Ez. 44, 2 hier an die das ganze Jahr über geschlossene Porta regia geschrieben, die nur für die Gründonnerstagsprozession, wenn der gesamte Clerus mit dem Leib Christi in die Chiesa Primaziale einzog, geöffnet wurde: auch die Porta clausa aus der Vision des Propheten wurde nur für den Gott Israels aufgetan.

Noahs Taube wird hier mit einer nicht ursprünglich zugehörigen Beischrift in den Kreis der Mariensymbole gezogen: CLEMENTIAE SIGNUM ist der Ölzweig wohl für Noah, nämlich das Zeichen, dass der zürnende Gott wieder Milde walten lässt. Das Wort selbst stammt aus dem Buch Esther (4, 11; 8, 4), wo es für den goldenen Stab Ahasvers gebraucht wird: das Zeichen, dass Esther Gnade vor den Augen des Königs gefunden hat; der König streckt die goldene Rute gegen sie aus und heisst sie aufzustehen. Wir haben hier ein zweifaches Symbol



25 Unterste Zone der Mitteltür (rechte Hälfte).

Mariä vor uns. Einmal ist die Icon, die Taube mit dem Ölzweig, schon mindestens seit dem 9. Jahrhundert eine Anrufung der Jungfrau, wie ein Vers aus den Marienliedern Milos von Saint-Amand († 871/72) beweist: *Alba columba, ferens ut ramum detulit arcae / Ore suo viridem, dum pacem nuntiat orbi, / Sic, pia, Christicolas, qui te venerantur amanter, / Paci concilia, genitum quam ventre beato / Ad nostram felix fudisti, virgo, salutem.*<sup>66</sup> Die Taube wird ferner in einer Leipziger Predigtsammlung des 13. Jahrhunderts als alttestamentliches Vorbild für die Himmelfahrt Mariä gebraucht.<sup>67</sup> — Zum andern weist das gewählte Motto auf das darüberstehende Bild der Purificatio Mariae hin, auf dessen Tafel die Inschrift sich befindet. Maria vollzieht das vorge- schriebene Reinigungsopfer und wird damit wieder zum Gottesdienst zugelassen, wie Esther durch ein Ausstrecken des Signum clementiae Gnade vor Ahasvers Augen findet.<sup>68</sup> Eine andere Esther-Parallele findet sich bei Thomas von Aquin: durch Maria erlangen wir Gottes Barmherzigkeit, wie der König seinen goldenen Stab gegen Esther ausstreckte, um ihr ein Zeichen seines Wohlwollens zu geben.<sup>69</sup>

Die beiden Propheten in der obersten Region (Abb. 22, 23) können wir nicht benennen, weil Portigiani die geplanten alttestamentlichen Mariensymbole, die darüber stehen sollten, durch Inschrifttafeln ersetzen musste. Im Hinblick auf das ganze ikonologische Programm, insbesondere auf die noch zu betrachtenden Rahmenleisten mit ihrer Gartenmystik, wird der eine wohl Solomon sein. Für den anderen kann nur vermutungsweise Jesaja vorgeschlagen werden, weil man

<sup>66</sup> Milonis monachi S. Amandi Elnonensis Carmina, De sobrietate II, v. 53 (Mon. Germ. Poet. III, 645 f.); zitiert nach Beissel, Mittelalter, p. 65 f.

<sup>67</sup> Beissel, Mittelalter, p. 264.

<sup>68</sup> Diese Parallele zu Esther fand ich bisher nicht belegt; s. den in Vorbereitung befindlichen Artikel „Esther - Maria“ im RDK VI, sowie Speculum b.M.v., a.a.O., p. 166 f.

<sup>69</sup> Beissel, Mittelalter, p. 222.

sich in der Fülle von Blumen und anderen Pflanzen an Jes. 11, 1 erinnert fühlt, an das prophetische Wort vom Reis aus dem Stamm Jesse : *Et egredietur virga de radice Iesse, et flos de radice eius ascendit.*

Um die Einheitlichkeit des Programms der Mitteltür noch mehr zu verdeutlichen, sollen vor den Impresenfeldern der Seitentüren noch kurz die weiteren Motive auf dem Rahmenwerk, das sich um die Szenen des Marienlebens zieht, angesehen werden.

*Si va pensando sempre a cose meglio*, schreibt Giov. Battista Cresci, der Provveditore delle Fortezze di Pisa (später von Florenz) am 24. August 1596 an die Deputati, die über den langsamem Fortgang der Arbeiten ungehalten sind.<sup>70</sup> Dieser Brief ist auch sonst bemerkenswert, weil er zeigt, wie gross die Einwirkung des Giessers auf die Gestaltung der Türen, und zwar nicht allein auf die Qualität der Arbeit, sondern wohl ebenso auf die Einzelheiten des Programms war, und dass er sich dabei der Unterstützung einflussreicher Männer erfreuen konnte, ohne die der Widerstand der Deputati vermutlich nicht so leicht gebrochen worden wäre. Cresci schreibt den Deputati : *però quando scrivono al Padre fra Domenico li diano anima, lo rincomio (?) di ogni suo disegno che Dio Benedetto mi ha messo quest'huomo per le mani : dateli campo largo a far quello che vuole, perchè no' sara in Italia nè forse fuor' d'Italia una opera simile a questo. Tutto dico a nostra consolazione et so quello che mi dico.*<sup>71</sup>

Für das Rahmenwerk hatte Pagni in seinen Entwürfen ursprünglich flache, dürftige Ornamente vorgesehen, änderte aber noch vor Abschluss des Vertrages mit Portigiani seinen Plan insoweit ab, als er für die Rahmen der Seitentüren *in luogo di fogliami, trofei, quali sono molto più vaghi et belli che non sono i fogliami*, angeraten hatte.<sup>72</sup> Auch dieser Vorschlag wurde später verworfen, und man kehrte zu dem ursprünglich geplanten Laubwerk zurück. Portigiani, dem es nicht einleuchtete, dass die Mitteltür einfacher gestaltet sein sollte als die Seitentüren, schlug darum auch für diese Laubwerk vor (worauf wir im einzelnen noch zu sprechen kommen). Elisabeth Dhanens hat die Vermutung ausgesprochen, dass diese Ausführung der Randleisten in einem aufwendigen Hochrelief (anstelle der ursprünglichen flachen Ornamentik Pagnis) auf den Rat des öfters zu Begutachtung herangezogenen Giambologna zurückzuführen sei.<sup>73</sup> Sicher hat Venturi recht, wenn er sagt : „E che il Giambologna fosse presente con i consigli, con i suoi esempi, col suo spirito, è chiaro in tutta l'opera grande“.<sup>74</sup>

Heute umziehen breite Girlanden von Blumen und Früchten die Bildfelder der drei Türen. Allein für die Mitteltür jedoch gelingt es, die dargestellten Pflanzen vollständig als unter einem einheitlichen, sinnerfüllten Programm stehend zu erkennen. Portigiani, dem daran lag, dass an der Mitteltür auch das kleinste Detail dem Ganzen geistig untergeordnet war, konnte mit seinem Plan, eine symbolische Pflanzenwelt zu Ehren der Muttergottes wie in einem Hortus conclusus zu versammeln, durchdringen.

Als erstes hatte er zu beiden Seiten neben die gelagerten Prophetengestalten der sechs Kartuschenfelder Blumenvasen anbringen lassen, in denen Sträusse (von unten nach oben) von Rosen (Abb. 24, 25), Cèdro (Abb. 18, 19) und Granatäpfeln (Abb. 22, 23) standen. Rose und Granatapfel sind als aus Jesus Sirach und dem Hohenlied stammende Mariensymbole bekannt.<sup>75</sup> Wir brauchen hier nicht auf den Rosenkranz und die Rosa mystica zurückzuverweisen, denn auch in der Emblematik des ausgehenden 16. Jahrhunderts war die Rose als Mariensymbol

<sup>70</sup> *Supino*, p. 379.

<sup>71</sup> Ebenda.

<sup>72</sup> *Tanfani*, p. 167, Note 1.

<sup>73</sup> A.a.O., p. 292 f.

<sup>74</sup> A.a.O., p. 780.

<sup>75</sup> *Eccli.* 24, 18; *Cant.* 4, 3 und 13.

gegenwärtig: Bargagli dient sie als Bild für die alles überragende Schönheit Mariä, wenn er sie in einem Strauss anderer Blumen zeigt mit dem Motto *Inter omnes*<sup>76</sup>, und in einer Rosenknospe mit dem Motto *Quanto si scopre men, tanto più bella* sieht er das Bild der „Verginità“. Den Granatapfel verwendet Bargagli, wie wir gesehen haben, als Icon für seine Imprese zur Marienkrönung, für Maria in ihrem höchsten Ruhme. Darum stehen auch die Vasen mit den Granatäpfeln in der obersten Zone der beiden Türflügel, über der Assunta und der Marienkrönung.

Demgegenüber scheint der Cèdro (*Citrus Medica*<sup>77</sup>) es hauptsächlich seiner Verwechslung mit dem Cedro (*Cedrus Libani*, vgl. Cant. 5, 15) zu verdanken, dass er in diesem Zusammenhang erscheinen darf. Die Zeder ist ein altes Mariensymbol: *dù bist sam der cèderboum, den da fluhit der worm, Sancta Maria*, heisst es im Melker Marienlied aus der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts.<sup>78</sup> Den Cedratstrauch kennt die Bibel nicht. Paolo Aresi hat ein Emblem konzipiert, das die Eigenschaft des Cèdro, gleichzeitig Blüte und Frucht zu tragen, mit dem Motto *Nova et vetera servare tibi* auf die Gottesmutter bezieht, *che accoppiò a i fiori della maternità*. So, mit Blüten und Früchten zugleich, sehen wir die Pflanze in unserer Vase wie im umgebenden Rankenwerk. Wie stark in der Emblematik Cèdro und Cedro durcheinandergehen, zeigt ein Blick auf die Zusammenstellung bei Picinelli.<sup>79</sup>

Angiolo Scalani, der für die Vasen mit den Granatäpfeln verantwortlich ist, liefert noch zweimal zwei Impresen, *due d'una civetta e una grua, et due di due ori uoli per la porta maggiore*.<sup>80</sup> Wir haben Schwierigkeiten, diese Impresen an der Mitteltür auszumachen: zwei Uhren, und zwar aufklappbare Sonnenuhren, finden sich in den beiden äussersten oberen Ecken, bei den Türangeln.<sup>81</sup> Wir kennen die Sonnenuhr des Königs Ezechias (Hiskia), die Gott als Zeichen seiner Allmacht entgegen dem natürlichen Sonnenlauf gehen liess, als Metapher aus dem Defensorium inviolatae virginitatis b. Mariae virginis. Das Motto LATET VIRTUS, auf dem oberen und unteren Randstreifen des Feldes eingegraben, macht deutlich, dass es sich hier um ein echtes Emblem handelt, dessen Entschlüsselung also möglich sein muss. Das Bild der Uhr mit dem Sinn der verborgenen Tugend hat auch, mit anderem Motto allerdings, der Intronato Alcibiade Lucarini verwendet.<sup>82</sup> Noch näher kommen wir unserem Spruch in einem anderen Emblem Lucarinis, aus dem auch klar wird, dass die beiden obersten Impresen zusammengehören (auf dem anderen ist ein Destillierkolben dargestellt mit dem Motto FLAMMA INNO-

<sup>76</sup> Picinelli, XI, 17, 108.

<sup>77</sup> Cedrat, der Zitrone verwandt, doch mit grösserer, dickschaliger Frucht, aus der das Zitronat gemacht wird. — Ich verdanke Miklós Boskovits, Budapest, den Hinweis, dass die Gleichsetzung Cèdro — Cedro schon im Quattrocento nachzuweisen ist: auf Botticellis Berliner Bild der Madonna mit den beiden Johannes — ehemals in S. Spirito in Florenz — erscheint inmitten der Marienflora neben Rose, Olive, Palme, Zypressen und Platane auch die Zitrone mit der Beischrift *Quasi cedrus exaltata in Libano* (die Inschriften nach Eccli. 24, 17-19 bei W. von Bode, Botticelli, Klassiker der Kunst 30, Berlin und Leipzig 1926, p. 140).

<sup>78</sup> L. Behling, a.a.O., p. 22; hochdeutsche Übersetzung bei Beissel, Mittelalter, p. 114 f. — Zur Unangreifbarkeit des Zedernholzes siehe auch Konrad von Megenberg, Das Buch der Natur, hrsg. von Franz Pfeiffer, Stuttgart 1861, Nachdruck Hildesheim 1962, p. 317.

<sup>79</sup> IX, 8, 41-49; das genannte Emblem von Aresi: Nr. 43.

<sup>80</sup> Supino, p. 387. Die anderen acht Blumenvasen sind von Orazio Mochi. Scalani lieferte außerdem die acht grossen Tafeln mit den Reliefbildern einzelner Tiere, die den Sockel und die Bekrönung der zwei Seitentüren bilden (Supino, ebd.).

<sup>81</sup> Wir würden die runden Dosen schwerlich als Uhren erkennen, hätten wir nicht die Abrechnung Scalani und vor allem die — allerdings recht eigenwillige — Ausdeutung des Emblems durch den Canonicus Giuseppe Martini (Theatrum Basilicae Pisanae etc., Rom 1705, p. 59), der den Gegenstand aber richtig als *Horologium* erkennt.

<sup>82</sup> *Il valore è di dentro*: Picinelli, XXI, 10, 95, mit Hinweis auf die Königstochter aus Ps. 44, 14. — Man ist versucht, das Emblem der verborgenen Tugend mit der Imprese der Accademia degli Intronati zu vergleichen: ein hohler Kürbis, wie ihn die Bauern zum Aufbewahren des Salzes verwenden, mit dem Motto *Meliora latent*; siehe die Erläuterung dieses Emblems durch L. Petracchi Costantini, in: La Diana III, 1928, p. 133 f. mit Abbildung.

TESCUNT = durch die Flamme werden sie hervorgeholt, bekannt gemacht). Hier<sup>83</sup> heisst es: *Alcibiade Lucarini, per Christo, che dal ventre di Maria Vergine si scopri a San Giovanni figurò una lanterna, et dentro il lume acceso, che traspirava, col soprascritto ; ET ABSCONDITUM NOTESCIT, ò veramente, come piacque à Monsignor Aresio ; LATENS NON LATET.* In diesem Umkreis könnte die Bedeutung der beiden obersten Impresen zu suchen sein, zumal von den beiden Uhren die eine geschlossen, die andere offen ist : die verborgene Tugend wird durch die Himmelfahrt und Krönung offenbar. Die Retorte mit dem Motto *Clara quaecunque profert* = Alles bringt sie klar zum Vorschein, die Lucarini dem Dominikanerheiligen Thomas von Aquin als Imprese gibt, ist mit unserem Bild ebenfalls nah verwandt.

Die Friese mit den Impresen, das Laubwerk, die Heiligenfiguren in den Nischen (s.z.B. Abb. 18, 19, 24, 25) und die Vasen mit den Blumen waren weitgehend fertig, als Angiolo Serani nach Portigianis Tod die Giesserei übernahm.<sup>84</sup> Dem Tagebuch des Dominikanerpaters im Florentiner Staatsarchiv<sup>85</sup> können wir einiges über die Mitwirkung der einzelnen Künstler auch am Rahmenwerk entnehmen. Die Impresen in den Transversalfriesen werden nicht eigens erwähnt, sie sind zum Rahmenwerk gezählt. Dagegen hören wir, dass die sechs Reliefs mit liegenden Propheten und die zwölf Nischenfiguren der Mitteltür das Werk des Giovanni Caccini sind, von dem auch die vier unteren Historientafeln stammen. Die zwölf kleinen Figuren zu bestimmen, ist nicht möglich, sie tragen keine Attribute. Doch können wir wenigstens die der beiden Seitentüren im grossen und ganzen benennen und daraus Rückschlüsse auf das entsprechende Programm der Mitteltür ziehen. An der linken Seitentür unten stehen, als Werke des Orazio Mochi, vier Apostel: Thomas, Jacobus minor, Philippus und Bartholomäus. Raffaello Fortini<sup>86</sup> hat die vier anderen Apostel dieser Tür in den oberen Nischen gemacht : Petrus, Andreas, Jacobus maior und Johannes. Diese Figürchen wurden, wie die Lazarustafel, erst 1603 nach Pisa geliefert und als letzte Teile in die Tür eingesetzt. Den Rest des Zwölfapostelzyklus finden wir auf der rechten Seitentür oben, von der Hand des Susini, und um die Sechzehnzahl zu füllen, fügte derselbe Künstler zwei Evangelisten — Lukas und Markus, denn die zwei anderen sind Apostel — sowie an den Aussenkanten die hl. Thomas von Aquin und Bonaventura hinzu. Diese zwei Kirchenlehrer wurden als einzige der mittelalterlichen Doctores der Teilnahme am Apostelkolleg gewürdigt und erscheinen in Zeittracht. Thomas steht hier wohl auch als Huldigung des Dominikanerpaters an den berühmtesten Heiligen seines Ordens.

Wir dürfen also, wenn an den Seitentüren die zwölf Apostel stehen, die zwölf Nischenfigürchen an der Mitteltür getrost als alttestamentliche Gestalten ansprechen, was uns ihr Habitus und die entrollten Spruchbänder auch nahelegen. Wie man sie aus den Propheten und Glaubenskämpfern auswählen will, bleibe dahingestellt. Die sechs bevorzugten Personen glauben wir benannt zu haben.

Portigiani schreibt am 6. April 1596, also zwei Wochen vor dem Abschluss seines Vertrages, an die Deputati, er schläge vor ...ne' fregi principali una vite, et ne' traversali, cedri, cipresso, palme, piante di rose, di gigli, di olivi, di platano et cinamomo, alle qual cose è asomigliata la Vergine.<sup>87</sup> Und am 5. Oktober desselben Jahres, als die Arbeit an den Türen schon über fünf Monate mit Hochdruck lief, heisst es : *Hieri attesi a gittare di cera cornice et fregi per cominciare a porvi sopra i fogliami, e quali fogliami da pie' intorno alla prima falsetta saranno fiori, cioè gigli et rose con qualche trialcio di vite o ciocca di ulive per abelirle, et seguiranno di questa sorta fogliami fino alla*

<sup>83</sup> Picinelli, XV, 12, 70, zur Icon *Lanterna*.

<sup>84</sup> Supino, p. 380.

<sup>85</sup> Supino, p. 382-388.

<sup>86</sup> Portigiani hatte Fortini wegen seiner schlechten Arbeit als Mitarbeiter an den Historientafeln abgelehnt : Supino, p. 386.

<sup>87</sup> Tanfani, p. 167.

2 falsetta. Nella 2 falsetta et intorno a essa saranno fogliami di frutti, cioè di cedri et ulive mescolati co' cinamono o cipresso, seguendo co' fogliami simili fino alla terza falsetta. Nella 3 falsetta et suoi fregi vi saranno fogliami di palme et ulive mescolate co' qualche ramo di platano, et questo e tutto quello che per ora mi occorre...<sup>88</sup>

Der Weinstock (Abb. 18, 19) ist seit alters mit der Passion Christi verknüpft und wird auch von den Emblematikern des 16. und 17. Jahrhunderts häufig in diesem Zusammenhang gebraucht. Doch gehört er hier, wie die übrigen von Portigiani genannten Pflanzen, zu den auf Eccli. 24, 17-23 gegründeten Namen Mariä: Zeder, Zypresse, Palme und Rose, Ölbaum, Platane, Zimtbaum und Lilie (diese letzte nach Eccli. 50, 8 und Cant. 2, 1-2).<sup>89</sup> Auch in der Emblematik wird jedoch der Weinstock, wie wir oben bei Aresis Imprese *Onus leve* gesehen haben<sup>90</sup>, als Sinnbild Mariä verwendet: er trägt die Traube = Christus. Vom Citrus war schon gelegentlich der Blumenvasen die Rede. Die Zypresse macht ihr immergrünes Laub zu einem — allerdings seltenen — Symbol für immerwährende Tugenden.<sup>91</sup> Auf Maria selbst wurde der biblische *cypressus in monte Sion* (Eccli. 24, 17) bezogen, und zwar als Symbol der unbefleckten Empfängnis<sup>92</sup>, nicht aber der *cyprus* des Hohenliedes.<sup>93</sup> Die Palme, aus Eccli. 24, 18 und Cant. 7, 7 in die Mariensymbolik gewandert<sup>94</sup>, wird in der neuzeitlichen Impresenkunst unter anderem im Bild der zwei gegeneinander sich neigenden Palmen auf die Vermählung Mariä mit Joseph bezogen.<sup>95</sup> Die Platane hat schon Bonaventura — der auf der rechten SeitenTür dargestellt ist — nach Eccli. 24, 19 mit der Jungfrau Maria in Verbindung gebracht, wenn wir Picinelli glauben dürfen. Die wertvollste Eigenschaft dieses Baumes in den südlichen Ländern ist das Spenden von Schatten: *In umbra alarum tuarum Domina requiescam quia delectabile est mihi refrigerium tuum*.<sup>96</sup> Nach Plinius ist es die *Commendatio arboris... solem aestate arcere, hyeme admittere*. Das veranlasst Bargagli zu einer Imprese auf „Maria protettrice“: *Di state il caccia, e lo raccoglie il verno*, mit dem Bild der Sonne über einer Platane.<sup>97</sup> Die Mariensymbolik des Ölbaums gründet außer auf Eccli. 24, 19 noch auf Ps. 51, 10: *Ego autem, sicut oliva fructifera in domo Dei, speravi in misericordia Dei in aeternum*.<sup>98</sup> Bargagli kennt den Ölbaum mit zwei Schösslingen und dem Motto *Tarde, sed diu*, als Beispiel der Perseverantia.<sup>99</sup> Den Zimtbaum endlich (*Cinnamomum Ceylanicum*) kennen wir nicht nur aus Jesus Sirach, sondern auch aus dem Hohenlied (4, 14), und das schon genannte Melker Marienlied nennt ihn zum Preis der Jungfräulichkeit Mariä.<sup>100</sup> In der Emblematik ist er weniger bekannt.

<sup>88</sup> *Supino*, p. 378; mit *falsetta* sind wahrscheinlich die schmaleren Zwischenzonen gemeint.

<sup>89</sup> Zum folgenden siehe vor allem *Beissel*, Mittelalter, und *derselbe*, Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert, Freiburg i. Br. 1910 (im folgenden: *Beissel*, 16./17. Jh.), passim.

<sup>90</sup> Siehe S. 75.

<sup>91</sup> Z. B. bei *Picinelli*, IX, 10, 51: *Semper honos nomenque tuum*, mit einem Zypressenbaum als Emblem für „*Virtù immortale*“.

<sup>92</sup> So in einem Marienbild des Juan de Juanes zu Valencia (*Beissel*, 16./17. Jh., p. 249 f.).

<sup>93</sup> Cant. 4, 13; dieser ist, nach freundlicher Mitteilung von *Ulrich Middeldorf*, mit dem im Vorderen Orient seit alters verbreiteten Hennastrauch, *Laurus nigrum*, identisch.

<sup>94</sup> Siehe *Beissel*, Mittelalter, p. 208 u. öfter; *Beissel*, 16./17. Jh., p. 249 u. öfter.

<sup>95</sup> *Picinelli*, IX, 23, 123 und 124: *Maria Vergine, che si sposa con San Giuseppe fu da nobile ingegno rappresentata in una palma, in atto d'inchinar le sue frondi verso un albero di palma à lei vicino, col detto; INTACTA MARITOR*. — Das Bild ist schon aus der *Concordantia caritatis* bekannt (Temporale Nr. 7), dort aber als Typus für die Heimsuchung (RDK III, Sp. 835/836).

<sup>96</sup> Zitiert nach *Picinelli*, IX, 27, 163, der auch selbst ein Marienemblem aus diesem Zusammenhang erfunden hat. Es gelang mir bisher nicht, das Bonaventura-Zitat aufzufinden.

<sup>97</sup> *Picinelli*, IX, 27, 164.

<sup>98</sup> *Beissel*, Mittelalter, p. 341-343, bildet einen Holzschnitt aus dem Kölner Missale von 1514 ab, auf dem die *Oliva speziosa* mit anderen Symbolen der Jungfräulichkeit Mariä erscheint; andere Beispiele liessen sich leicht beibringen. Siehe auch *Speculum b.M.v., a.a.O.*, p. 70 mit Hinweis auf Johannes Damascenus, IV de Fide orthod. cap. 14.

<sup>99</sup> *Picinelli*, IX, 26, 263. Die Ähnlichkeit des Mottos mit der noch zu betrachtenden Schildkröten-Imprese TARDE SED TUTO ist auffällig.

<sup>100</sup> *L. Behling*, a.a.O., p. 22; *Beissel*, Mittelalter, p. 115.

Die Marientür enthält in der Tat fast alle von Portigiani genannten Pflanzen. Es verdient jedoch Beachtung, dass in der Aufzählung des Paters so symbolträchtige Pflanzen wie die Feige oder der Lorbeer nicht erscheinen. Einigen anderen, wie der Myrrhe und der Sonnenblume (bzw. dem Heliotrop) begegnen wir in den Impresen der Mitteltür oder der Seitentüren. Der Lorbeer hat sich allerdings doch ins Rankenwerk eingeschlichen. An den ausgeführten Türen erscheinen nämlich die Pflanzen nicht nur in einer anderen Anordnung, als sie Portigianis Brief vom 5. Oktober 1596 vermuten lässt, sondern die Mitteltür zeigt manchmal eine geradezu überraschende Flora, die neues, tieferes Eindringen in das ikonologische Programm ermöglicht. Die naturalistische Darstellung lässt ein gutes botanisches Verständnis erkennen und erleichtert die Bestimmung.<sup>101</sup>

Der Pater hat die Anordnung der Pflanzen symmetrisch vorgenommen, und zwar derart, dass sie sich in den untersten Teilen der Tür vierfach wiederholen, wenngleich in immer neuer künstlerischer Gruppierung. In der Betrachtung von unten nach oben fortschreitend, sieht man: am Boden, rechts und links von den beiden untersten alttestamentlichen Bildern, aussen Rosen, innen Blätter und Früchte der Eiche (*Quercus pubescens*, nicht *Qu. ilex*); über dem Querstreifen mit den Rosenvasen beginnt der fortlaufende Laubwerkrahmen um die (zweimal) zwei unteren Bildtafeln und zwischen ihnen. Er enthält zunächst die Blätter der Platane und ihre kleinen, kugelig-stacheligen Früchte, dann in den Ecken abermals Rosen mit Knospen, Blüten und Hagebutten. Darüber stehen die Zweige des Ölbaums mit Oliven und wiederum darüber die Blätter und eichelartigen Früchte des Kampferbaums: der Künstler hat offenbar anstelle von *Cinnamomum Ceylanicum*, dem biblischen Zimtbaum, das ihm vertrautere — und dem Zimtbaum verwandte — *Cinnamomum camphora* genommen.<sup>102</sup> In dem Winkel zwischen unterem und zweitem Historienfeld erscheint der Cèdro (*Citrus Medica*), den wir schon von den mittleren Vasen her kennen; nach der Mitte zu schliesst sich eine Pflanze an, die ich noch nicht bestimmen konnte; mit der im Emblem gezeigten Lilie hat sie nichts zu tun. Über dem Cèdro stehen Eichenblätter mit Eicheln wie ganz unten, danach Erdbeeren, drei Lorbeerblätter, eine Rose mit Blättern, denen sich dann der Weinstock mit Trauben, Blättern und Spiralläufen anschliesst. Er rahmt das zweite Bildfeld oben und ebenso das dritte Bildfeld an seiner Unterkante ein. Nach innen zu, gegen die Imprese des Weinstocks an der Ulme, sind noch Erdbeeren angefügt, in denen Vögel picken. Über dem Wein folgt dann, neben dem dritten Bildfeld, wieder *Cinnamomum camphora*<sup>103</sup> und Cèdro, unterbrochen durch ein paar Blätter des Wegerich (*Plantago maior*). Seitlich von den obersten Bildtafeln sind die Anordnungen nicht mehr in allen vier Rahmenleisten gleich, wohl aber symmetrisch: von den senkrechten Friesen gehören jeweils die inneren und die äusseren zusammen. In den äusseren erscheint der — in der Toskana wohlbekannte — Judasbaum (*Cercis siliquastrum*) mit seinen charakteristischen Blättern und den langen Schotenfrüchten (Abb. 20)<sup>104</sup>, während nach innen zu, zwischen den Historienfeldern, je eine Gruppe der tief eingeschnittenen, handförmigen Blätter der Passionsblume (*Passiflora coerulea*, ital. *granatiglia*) stehen; ihr ungeordnetes, buschartig ranken-

<sup>101</sup> Ich möchte annehmen, dass ein botanisch geschultes Auge noch einige weitere Pflanzen erkennen würde.

<sup>102</sup> Wie die Verwechslung zustande kam (da die botanischen Namen einer späteren Zeit angehören), ist schwer auszumachen. — Über die Eigenschaften und die Mariensymbolik des *Cinnamomum* siehe auch das Buch der Natur des Konrad von Megenberg (a.a.O.), Buch IV, Teil B, Kap. 7.

<sup>103</sup> Nicht sicher erkennbar.

<sup>104</sup> Im „Herbario nuovo“ des Castore Durante (Rom 1585) findet sich unter dem Namen *Siliquastro* die Abbildung des Judasbaumes in sehr ähnlicher Weise wie auf der Pisaner Tür; der Holzschnitt zeigt rechts, an einem gekappten Ast des Baumes hängend, den Leichnam des Judas (Abb.: *Enciclopedia Italiana* Bd. IX, 1931, p. 386).

des Wachstum ist gut wiedergegeben (Abb. 26).<sup>105</sup> Den Abschluss der Laubwerkrahmen gegen die oberste Zone bildet dann, eingerahmt von Rosen, der Granatapfel, der noch weiter oben dann die Vasen und — schwer zu erkennen — auch die alleroberste Rahmenleiste zierte. Die beiden Pflanzen in den inneren wie äusseren Ecken der Rahmen der oberen Historien-tafeln müssen wir nach Portigianis zwei Briefen als Palmen ansprechen. Man kann die äusseren zur Not als die Blätter der Dattelpalme erkennen, bei den inneren handelt es sich zweifellos um den im Mittelmeerraum verbreiteten Palmfarn (*Cycas revoluta*), der auch die Palmwedel für den Palmsonntag und den Funeralschmuck liefert; seine Blätter sind in der Jugend so farnartig eingerollt, wie sie hier erscheinen.

Damit wäre bis auf die Zypresse tatsächlich die ganze von Portigiani geforderte Marienflora im Rahmenwerk dargestellt und darüber hinaus einige Pflanzen, auf deren Symbolgehalt jetzt einzugehen ist. (Dass die Lilie, die zweimal in den Impresen erscheint, im Laubwerkrahmen weggelassen worden ist, ist verzeihlich).

Für die Eiche (*Quercus robur* oder *pubescens*) habe ich die Bedeutung im Rahmen der Mariensymbolik schon früher nachgewiesen<sup>106</sup>; ihre wichtigsten Eigenschaften für die Emblematik sind Perseveranza, Intrepidezza, Innocenza, Virtù. — Der Wegerich wird der schmerzensreichen Maria am Kalvarienberg zugeteilt (z. B. bei Meister Francke), er gehört zu den Pflanzen, die im Genter Altar um das mystische Lamm stehen, und gilt als Pflanze der hl. Veronika, die Christus auf dem Kreuzweg begleitete: alle drei auf das Blutopfer Christi weisenden Bedeutungen kommen dem Wegerich als einer der wichtigsten blutstillenden Pflanzen der mittelalterlichen Heilkunst zu.<sup>107</sup> — Für die Erdbeere hat Karl-August Wirth kürzlich die Bedeutung innerhalb der Mariensymbolik untersucht.<sup>108</sup> — Der Lorbeer ist erst spät in diesen Symbolkreis eingedrungen, weil die Pflanze in der Bibel nicht vorkommt. Wir finden sie allerdings verschiedentlich in der Emblematik auf Maria bezogen, auf die Immaculata concepta, die Semper virgo und die Mediatrix et protectrix.<sup>109</sup> Der Judasbaum und die Passionsblume (und, wie wir gleich hinzufügen wollen, die in ihren Zweigen sich tummelnden Vögel: Eulen und Kraniche<sup>110</sup>) haben nun zwar ausschliesslich Bezug zur Passionssymbolik; und doch gehören sie folgerichtig in dieses Programm: Es fällt auf, dass wir in szenischen, typologischen, emblematischen und symbolischen Darstellungen dieser Tür zwar immer wieder der Immaculata concepta, der Mater Dei, der Semper virgo, der Annuciata, Assumpta und Coronata begegnen, aber keinmal der Dolorosa. Dieses Bild passte nicht in den erweiterten Freuden-Mariä-Zyklus, mit dem wir es auf der Mitteltür zu tun haben. Die Compassio Mariae ist auf die rechte Seitentür, in deren oberste Zone, verwiesen. Es ist zu vermuten, dass die schmerzensreiche Maria, symbolhaft verborgen, auch in der Mitteltür zugegen ist, und zwar an der chronologisch richtigen Stelle im Zyklus: zwischen der Verkündigung und Reinigung einerseits, der Himmelfahrt und Krönung andererseits. Die Häufung von Passionssymbolen in dieser Region kann meines Erachtens kein Zufall sein.

Der Wegerich hatte schon vorbereitet, der Jusdasbaum und die Eule auf den Verrat am Ölberg und auf das „Crucifige!“ der Juden hingewiesen, bis dann in der Mitte zwischen den beiden obersten Historienfeldern der Kreuzestod Christi selbst genannt wird in Gestalt der

<sup>105</sup> Ob die berühmte, symbolträchtige Blüte selbst dargestellt ist, konnte ich weder mit dem Glas noch im Foto ausmachen.

<sup>106</sup> RDK IV, Sp. 916.

<sup>107</sup> L. Behling, a.a.O., p. 33, 45, 60.

<sup>108</sup> RDK V, Sp. 990.

<sup>109</sup> Auswahl bei Picinelli IX, 3, Hinweise auf Piero Valeriano und Andrea Alciati.

<sup>110</sup> Vielleicht bezieht sich auf sie die oben erwähnte Nachricht von Impresen, *due d'una civetta e una grua*, die Scalani lieferte.

Pflanze, die die Marterinstrumente zeigt.<sup>111</sup> Den Kranich, der einen lauten Schrei ausstößt, bevor er sich nach seiner anstrengenden Wacht zur Ruhe begibt, verwendet Lucarini mit dem Motto *Emisso clangore quiescit* als Emblem für den sterbenden Christus.<sup>112</sup> Für Aresi gilt der *Grus vigilans*, der Kranich mit den Stein, als ein Emblem dafür, dass uns die Meditation über die Passion Christi die Trägheit fernhält und wachsam sein lässt, *Ne somnus opprimat*.<sup>113</sup> — In der Marienemblematik dagegen spielen Eule und Kranich, soweit ich sehe, keine Rolle.

Die Tiere, die das Laubwerk der Mitteltür beleben, sind nicht alle sicher zu bestimmen. Meist sind es kleine Vögel, die nicht ausreichend charakterisiert sind; man glaubt Schwalbe, Haubenlerche, Stieglitz, Sperling zu erkennen und vermisst den langsnäbeligen Eisvogel mit seinem kurzen Stoss, ein gern gebrauchtes Symboltier für die jungfräuliche Geburt Christi. Im Gezweig neben der Verkündigungstafel erkennt man das Rebhuhn: ein von Lucarini geschaffenes Emblem zeigt diesen Vogel mit dem Motto *Audita voce foecunda*; es wird von ihm auf die Verkündigung an Maria bezogen, weil das Rebhuhn nach Plinius und Aristoteles durch das Ohr empfangen soll.<sup>114</sup> — Ausserdem finden sich: in der untersten Region Eidechse und Frosch, in der dritten Krebs und Salamander. Alle vier Tiere sind in der christlichen Symbolik des Mittelalters häufig verwendet worden, in der bildenden Kunst wie in der Literatur<sup>115</sup>; für unseren Zusammenhang sind sie indes kaum ergiebig, auch sind es keine Mariensymbole. Erst in der oberen Region wird es wieder interessanter. Um die Bilder der Assunzione und Coronazione sieht man im unteren Fries, sehr auffallend zu der gen Himmel fahrenden Maria emporgewendet, ein Wiesel oder Hermelin (Abb. 20): *Donnola* gilt seit alten Zeiten wegen der Sage, dass auch dies Tier durch das Ohr empfängt, als Symbol der Jungfräulichkeit Mariä, im besonderen als Emblem der Verkündigung des Erzengels Gabriel an Maria.<sup>116</sup> Übrigens kennen wir das Wiesel mit dem Ölzweig im Maul als Imprese des Grossherzogs Francesco I (Generoso Intronato).<sup>117</sup> Auch *Armellino* wird in der Emblematik mit Bezug auf die jungfräuliche Geburt Christi gebraucht: das Tier lässt sich seines weissen Fells wegen nur an einem ganz reinen Ort nieder und ist so zugleich, nach anderen Quellen, Symbol für die unbefleckte Empfängnis Mariä.<sup>118</sup> Bargagli schlägt das Hermelin mit dem Motto *Malo mori quam fedari* in seinem Konzept als Variante für die Imprese zur *Purificatio Mariae* vor. — Haselmaus, Fischotter und Eichhörnchen sind zwar der Ikonologie nicht fremd, können aber hier in keinen engeren Sinnzusammenhang mit den Hauptbildern gebracht werden. Über die Eulen und Kraniche wurde schon gesprochen.

Im Fries über der Marienkrönung lauern zwei unsympathische Tiere im Granatapfelgesträuch:

<sup>111</sup> Die *granatiglia* ist von Paolo Aresi mit der Dominikanerheiligen Katharina von Siena in Beziehung gesetzt worden, die in Pisa 1375 ihre Stigmatisation erfahren hat. Aresi gibt der Heiligen, die meist mit den Wundmalen und der Dornenkrone dargestellt wird, in dieser Imprese das aus Ps. 49, 2 stammende Motto: *Ex Sion species decoris eius* (Picinelli, XI, 12, 84). — Die Palme, die ebenfalls in dieser Region steht, ist ein Symbol der Ewigkeit und der Auferstehung: s. Emanuel Winternitz, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XI, Heft 4, 1965, p. 280, n. 29 mit Hinweis auf das Kapitel „Temporis Diuturnitas“ bei Pierio Valeriano, Hieroglyphica, Ausg. Basel 1567, p. 369.

<sup>112</sup> Picinelli, IV, 41, 318; es ist übrigens nicht ausgeschlossen, dass mit dem rechten der beiden Vögel im Gesträuch der Passionsblume der Pelikan gemeint ist, womit der Bezug zur Passion noch deutlicher würde.

<sup>113</sup> Picinelli, IV, 41, 323; vgl. auch H. M. von Erffa, *Grus vigilans. Bemerkungen zur Emblematik*, in: Philobiblon I, 1957, p. 286-308.

<sup>114</sup> Picinelli, IV, 54, 383.

<sup>115</sup> Vgl. im einzelnen: Friedrich Lauchert, Geschichte des Physiologus, Strassburg 1889.

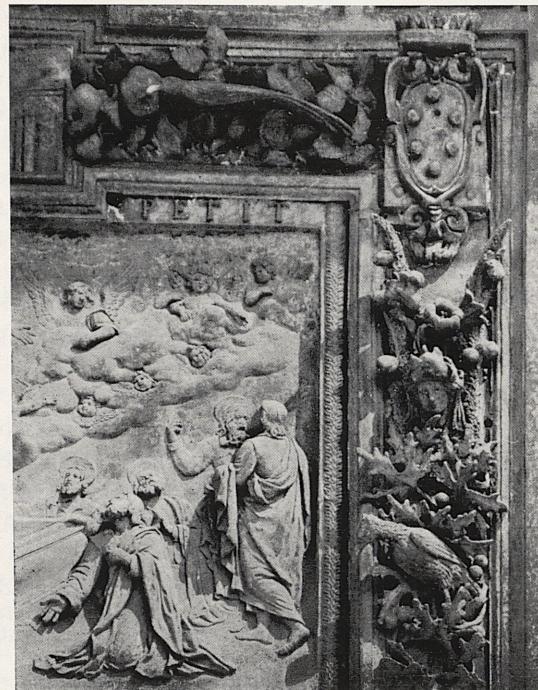
<sup>116</sup> Picinelli, V, 21, 225: *Concipit aure*; vgl. auch F. Lauchert, a.a.O., p. 22.

<sup>117</sup> Girolamo Ruscelli, Le Imprese Illustri etc., Venedig 1572 (Buch IV: 1583), p. 26: Don Francesco de' Medici, II Gran Duca di Toscana, führte als Imprese ein Wiesel mit einem Ölzweig im Maul, mit dem Motto: *Amat victoria curam*.

<sup>118</sup> Picinelli, V, 4, 26; V, 4, 28. — F. Lauchert, a.a.O., p. 181.

rechts das Ichneumon, links das Chamäleon (Abb. 23), beides Feinde der Schlange (und des Drachen), was sie seit den Tagen der mittelalterlichen Tiersymbolik verbindet. Ihre Bedeutung liegt aber nicht im Bereich der Mariensymbolik, sie beziehen sich vielmehr auf das Jüngste Gericht.<sup>119</sup> Das Chamäleon ist, da es seine Beute nur — durch herabgeträufeltes Gift — tötet, aber nicht verschlingt, also nicht aus Habgier handelt, ein Sinnbild des unbestechlichen Richters.<sup>120</sup> Das Ichneumon wird schon seit der Concordantia caritatis im gleichen Sinn verwendet, als Naturbeispiel zum Christuswort von den Böcken und den Schafen (Mt. 25, 31-33) und zum Urteil Salomonis, einem bekannten Typus des Weltgerichts. Scipione Bargagli kennt aus älteren Quellen die List des Ichneumon, sich im Schlamm zu verstecken, in den Leib des Krokodils (im Physiologus auch: des Drachen) zu schlüpfen und dies Tier von innen her zu töten. Auch Aresi und Lucarini verwenden das Ichneumon mehrfach in ihren Emblemen.<sup>121</sup> Das Tier, das aus dem Leib des getöteten Krokodils hervorkommt, hat Lucarini mit dem Motto *Esus exedit, et exit* als Emblem für die Auferstehung Christi gebraucht.

Sehen wir auf die linke Seite der gleichen Zone, so bemerken wir in den Granatäpfeln über der Himmelfahrt Mariä links den Papagei, rechts einen seltsamen, langgestreckten Vogel (Abb. 26) ohne Füsse, wie im Gleitflug mit angelegten Flügeln und lang wehenden Schwanzfedern aus dem Dunkel des Gestüppes herausstreichend. Es ist der *Apode*, auch *Manucodia* oder Paradiesvogel genannt. *Quest'uccello*, heißt es bei Picinelli<sup>122</sup>, *dimora nell'Isole Molucche. Non ha ali, e vola; non piedi, e camina; non ha quasi carne, ed è vestito di longhe piume; è composto di terra, e non mai vi si ferma, e quasi di toccarla si sdegna; non è mai veduto ne nascere ne morire, mà ben si trova morto. Cresce, vive, et genera; mà non però, dicono, ò mangia, ò beve già moi... Le apodi, volando accompagnate, s'appoggiano l'una su'l dorso, e frà gli homeri dell'altra.* Aresi hat diesen Vogel mit dem Lemma *Innixa ascendit* = aufgestützt steigt sie empor, als Imprese für die Assumptio Mariae virginis gebraucht. Kein Ort wäre also passender für diesen Vogel, und hier wird man wohl am ehesten den Zipfel eines Beweises fassen können dafür, dass die Ikonologie dieser Marienpforte nicht ohne unmittelbare Einwirkung des vielseitig gelehrten Aresi entstanden sein kann, auch wenn, wie schon gesagt, sein berühmtes Emblembuch erst später an die Öffentlichkeit gekommen ist.<sup>123</sup> — Für den Papagei findet sich kein ähnlich pas-



26 Himmelfahrt Mariä (Ausschnitt).

<sup>119</sup> Eine Gedankenverbindung zwischen Marienkrönung und Höchstem Richteramt wäre an sich möglich, doch fehlen Belege.

<sup>120</sup> Picinelli, VIII, 5, 90 und 91.

<sup>121</sup> Picinelli, VIII, 8, 109-113.

<sup>122</sup> Picinelli, IV, 6, 31 und 35; die Imprese ist in der Mailänder Ausgabe von 1669 nicht mehr enthalten. — Die Erzählung von den merkwürdigen Eigenschaften des Paradiesvogels findet sich noch im Wilhelm Meister (Lehrjahre, Buch 5, Kap. 10).

<sup>123</sup> Eine Beziehung zwischen Aresi und den Intronati konnte ich bisher nicht feststellen.

sender Bezug. Aber diesen Vogel, von dem es heisst, dass er wachsam auf dem Baume sitze, während seine Gefährten unten friedlich Futter suchen<sup>124</sup>, verwendet derselbe Aresi als Vergleichsbeispiel für einen *Vescovo vigilante*. Es wäre möglich, dass hier einem bestimmten Bischof, vielleicht Del Pozzo, ein verstecktes Denkmal gesetzt werden sollte.<sup>125</sup> Eine andere Möglichkeit der Deutung ergibt sich aus Bargaglis Emblem *Alieno loquitur ore*: weil der Papagei die menschliche Stimme nachahmt, gilt er als der Vogel sowohl der Gesandten wie der Propheten; beide sprechen zwar mit eigener Stimme, aber aus ihnen spricht ein Höherer.<sup>126</sup>

Über die Köpfe, die seitlich von jeder Historientafel aus dem Laubwerk herausblicken, lässt sich vorderhand nichts Näheres sagen. Sie sind mit Kränzen, Turbanen und anderen Kopfbedeckungen ausgezeichnet und unterschieden, doch es wäre zu gewagt, hier nach Bedeutung im einzelnen zu forschen.<sup>127</sup> Solche Köpfe gehörten ja seit langem zum Programm florentinischer Türrahmen.

Bargagli hatte in seinem Konzept, ohne nähere Ortsangabe, weitere Symbole für die „Falsette“ vorgeschlagen. Aus den Vorschlägen selbst ergibt sich, dass sie für die Christustüren bestimmt waren: *Imprese per le falsette, Il torculare; il rogo che eredde Moise; Una palma co' i frutti, et il serpente di bronzo*. Sie sind aber in der Ausführung später nicht verwendet worden.

<sup>124</sup> Picinelli, IV, 49, 346, verweist als Quelle auf den Jesuiten Nicolas Caussin, dessen Emblembuch zwar erst 1618 erschienen ist, aber eine Kompilation aus vielerlei älteren Quellen darstellt: *Electorum Symbolorum et Paraboliarum Historicarum Syntagma*. Ex Horo, Clemente, Epiphanio & aliis etc., Paris 1618, p. 342-343.

<sup>125</sup> Aresi wurde erst viel später, 1620, Bischof.

<sup>126</sup> Picinelli, IV, 49, 342.

<sup>127</sup> Die Köpfe sollen — „nous ne savons pourquoi“ — die vier Jahreszeiten und die zwölf Monate darstellen: Abel Desjardins, *La vie et l'oeuvre de Jean Boulogne*, Paris 1883, p. 103; dem Werk sind vorzügliche Radierungen aller drei Türen beigegeben.



27 Rhinoceros. Unterste Zone der linken Seitentür.

So heiter, künstlerisch so frei und sicher wie die Tiere im Gezweig der Mitteltür sind die grossen Tierbilder auf den oberen und unteren Feldern der Seitentüren freilich nicht. Der Bezug zur Ikonographie der Christusszenen ist in allen Fällen herzustellen, wenn auch nicht immer auf direktem Wege. Immerhin muss auffallen, dass niemand auf den Gedanken kam, dem Löwen als einem der hervorragenden Symboltiere Christi in dieser Folge einen Platz zu geben. Diese Tierbilder sind schlichte Symbole, es sind ihnen keine Motti beigegeben (Abb. 2 und 3).

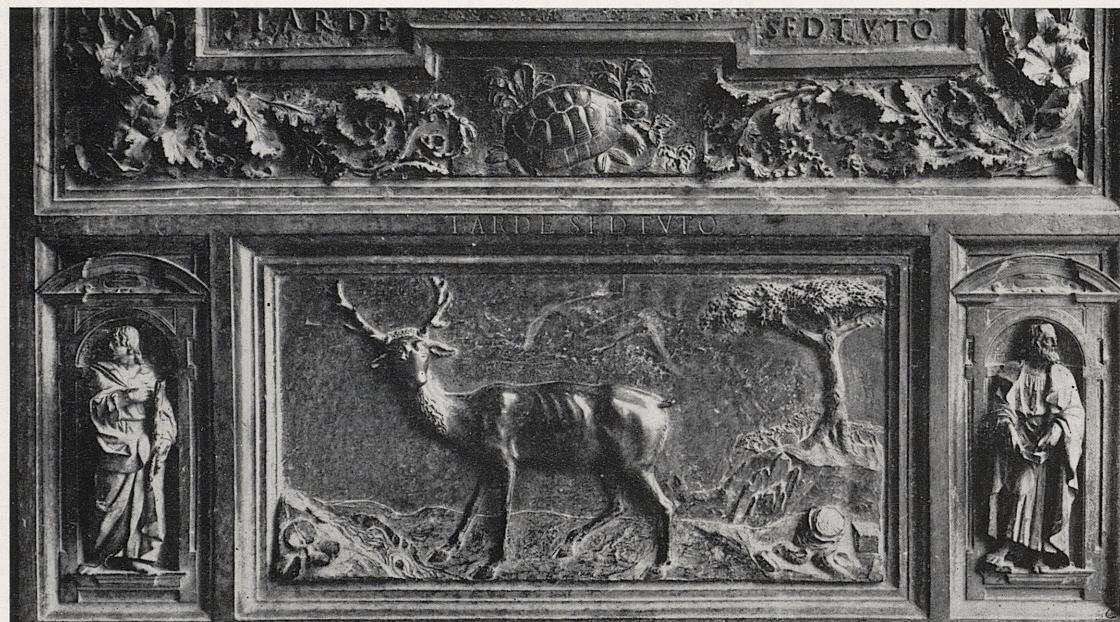
Dargestellt sind auf der linken Tür unten Rhinoceros (Abb. 27) und Hirsch (Abb. 28), oben Adler und Schwan; auf der rechten Tür unten Widder und Ziegenbock, oben Ochse und Kuh. Diese acht Tafeln waren zur Zeit der Inventur 1602 schon fertig, denn das Protokoll spricht bei den Stücken für die *porte piccole* von *8 falsette per dette porte braccia 2 1/4 l'una e alte braccia uno, lib. 2745*, was im Vergleich mit den Massen der Historientafeln nur für die Tiere gelten kann. Weiterhin waren fertig *16 pezzi di traverse a fregi che conlegano le storie e di braccia 2 l'uno sono Braccia 32, pesano lib. 1743*.<sup>128</sup>

Das Rhinoceros, hier unter dem Bild der Geburt Christi stehend, ist emblematisch durchaus am Platz. Lucarini gibt ihm mit dem Motto *Cum virgine cicur* die Bedeutung des „Cristo incarnato“. Es ist die alte Einhornsage, hier wie so oft auf das Nashorn übertragen.<sup>129</sup> Dass dem so ist, beweist der im linken Hintergrund dargestellte Kampf des Monoceros mit dem Elefanten.<sup>130</sup>

<sup>128</sup> *Supino*, p. 380.

<sup>129</sup> *Picinelli*, V, 41, 443.

<sup>130</sup> Vgl. RDK IV, Sp. 1507 ff.; übrigens war das Rhinoceros in der mediceischen Impresenkunst nicht unbekannt: Herzog Alexander führte es mit dem spanischen Motto *Non buelvo sin vencer* = ich kehre nicht ohne Sieg zurück, was ebenfalls auf Christus angewendet werden kann; siehe *Paolo Giovio*, *Dialogo dell'Imprese militari et amorose* (Auszg. Lyon 1574: p. 55-57): *Rhinoceros nunquam vicitus ab hoste reddit*; in diesem Sinne auch bei *Picinelli*, V, 41, 438: *Non redeo, nisi victor*, als Emblem für den Christus der Passion (vgl. auch *M. Winner*, in: *Mitt. des KIF XI*, 1964, p. 107 f.).



28 Hirsch. Unterste Zone der linken Seitentür.

Der Hirsch ist ein sehr häufiges Christussymbol. Direkt auf die Anbetung der Könige wird er emblematisch, soweit ich sehe, nicht bezogen, doch finden sich Bezüge auf die Flucht nach Ägypten, die Versuchung, die Armut Christi, die Gefangennahme, den leidenden, den sterbenden Christus und den Weltenrichter. Die Erzählung, dass der Hirsch mit seinem Atem die Schlangen aus der Höhle zieht, macht den Hirsch für Bargagli zu einem Abbild Christi, der die Dämonen vertreibt und den Versucher von sich weist. Lucarini dagegen hält sich an die Eigenschaft der Hirsche, *mit* dem Wind zu fliehen, um ihre Witterung zu verwischen, und gebraucht ihn als Bild der Flucht nach Ägypten. Aresi bezieht sich auf den Hirsch, der den anderen Hirschen vorausschwimmt und sich nirgends aufstützen kann, um mit dem Motto *Ubi reclinet non habet* nach Mt. 8, 20 auf die Einsamkeit des Menschensohns hinzuweisen.<sup>131</sup> Eines dieser drei Embleme oder alle drei könnten dem Bild des Hirschen hier zugrunde liegen.

Auch der Adler ist ein hervorragendes Christussymbol. Hier genügt es, auf ein von Aresi konzipiertes Emblem hinzuweisen<sup>132</sup>: der Adler, der sich weder auf der Jagd noch auch sonst vor der Mittagsstunde zum Flug erhebt, wird mit dem aus Joh. 2, 4 entlehnten Christuswort *Nondum venit hora mea*, gesprochen kurz vor der ersten Wundertat Christi auf der Hochzeit zu Kana, zum Bild des Herrn am Beginn seiner Wirksamkeit. — Um das Bild des Schwans an dieser Stelle zu begreifen, ist der — schon im Mittelalter symbolisch verstandene — „Schwanengesang“, das schöne Singen des Vogels vor seinem Tode heranzuziehen, der hier nicht dem „Eli, Eli!“ des sterbenden Christus<sup>133</sup>, sondern dem Hosianna vor der Kreuzigung verglichen wird. Der Schwan ist eigentlich ein ausgeprägtes Mariensymbol, als solches auch in der Emblematik gern gebraucht, so von Aresi für die Purificazione, die Darbringung Christi im Tempel, die hier in Pisa in den Marienzyklus aufgenommen ist (sie gehört zu den Freuden Mariä). Aber es ist gar nicht ausgemacht, ob wir unseren Augen trauen und den Vogel, der über dem Einzug in Jerusalem seine Flügel reckt, als Schwan benennen dürfen. Der Zeichner, der um 1601 den Bestand der Türen aufnahm<sup>134</sup>, hat in dies Feld eingeschrieben: *Una grù*; der Kranich ist uns als Vogel der Passion Christi schon auf der Marientür begegnet: nicht vor dem Tode, aber vor dem Schlafengehen stösst er den Schrei aus, der Lucarini zu dem Emblem *Emisso clangore quiescit* als Hinweis auf den Kreuzestod veranlasst.<sup>135</sup> Der Sinngehalt bleibt ähnlich wie beim Schwanengesang. Aber auch dem Zeichner dürfen wir nicht sicher vertrauen, dass er dem Tier seinen richtigen Namen gegeben hat, denn in das Feld des Rhinoceros schreibt er z.B. *Un Elefante*. Dagegen hat der schon einmal genannte Canonicus Martini<sup>136</sup> in seiner theologischen Ausdeutung des Programms der Türen den Vogel — allerdings mit dem Zusatz *Ni fallor* — als Pelikan gedeutet: *Hujusmodi Hieroglyphicum satis aperte Redemptorem Nostrum videtur representare...*<sup>137</sup> Ich möchte auch ihm lieber nicht glauben, zumal der Vogel nicht auf der Passionstür sitzt; immerhin wären wir mit dem Pelikan emblematisch sehr viel besser dran, aber eben mehr für die rechte Tür.<sup>138</sup> Trotz allem scheint mir das Tier als Schwan geschaffen und als Schwan gemeint zu sein. Vielleicht findet sich eines Tages noch ein passenderes Emblem.

Auf der rechten Tür haben wir im unteren Feld links den Widder. Hoch erhobenen Hauptes seiner Herde voranschreitend, ist er schon in der Concordantia caritatis dem Bild des im Garten Gethsemane betenden Christus gleichgesetzt. Im ganzen gesehen bedarf das Erscheinen eines

<sup>131</sup> Picinelli, V, 17, 177, 187 und 183.

<sup>132</sup> Picinelli, IV, 7, 67.

<sup>133</sup> Beispiele bei F. Lauchert, a.a.O., p. 181, 194 f.

<sup>134</sup> Siehe Anm. 23.

<sup>135</sup> Picinelli, IV, 41, 318.

<sup>136</sup> Siehe Anm. 81; auch er behandelt das Rhinoceros als „Elefante“ und bringt damit das Motto *Tarde sed tuto in Verbindung*: a.a.O., p. 62.

<sup>137</sup> Martini, a.a.O., p. 62.

<sup>138</sup> Siehe Picinelli, IV, 53, 370-378.

Schafes auf der Passionstür keiner weiteren Begründung. Es fand sich hier keine spezielle Imprese zum speziellen Thema, und das gleiche gilt für die Ziege, für die wir auf den letzten Vers des Hohenliedes hinweisen können, der einen Bezug zur Gefangennahme herstellt: *Fuge, dilecte mi, et adsimilare capreae hinnuloque cervorum super montes aromatum* (8, 14).<sup>139</sup> — Bleiben noch die beiden Rinder am oberen Rand der rechten Tür, und hier dürfen wir wohl dem Canonicus Martini folgen, wenn er sagt: *Bos, qui utpote victima Sacrificii Veteris Testamenti Redemptorem nostrum Novi Testamenti holocaustum in ara Crucis designat.*<sup>140</sup> Sicher haben wir auf dieser Passionstür in den vier Tieren die vier charakteristischen Opferstiere des Alten Bundes vor uns, wie sie in Jes. 1, 11 genannt sind: *Holocausta arietum et adipem pinguium et sanguinem vitulorum et agnorum et hircorum*, und die hier dem Opfer des Neuen Bundes gegenübergestellt werden. Also mehr eine typologische als eine emblematische Grundhaltung, die schon darum ohne Motti auskommen konnte.

Es bleibt uns nur noch, den Zyklus der Impresen, welche die zwölf Christusszenen begleiten, zu erörtern. Ausser ihnen gibt es noch die beiden untersten Felder mit der Schildkröten- sowie der Hund-und-Wolf-Imprese, die ähnlich, nur kleiner, schon im alleruntersten Streifen der Mitteltür vorkommen; diese sollen zum Schluss betrachtet werden.

Über der Geburt Christi steht die aufgehende Sonne (Abb. 13) mit dem Motto UMBRAS am oberen Rand der Bildtafel. Das Motto ist unvollständig; es setzt sich am unteren Bildrand der rechts darüberstehenden Tafel fort (siehe Abb. 14): OMNES DEPELLIT = wie die aufgehende Sonne (nicht untergehend, wie der Zeichner von 1601 es ansieht)<sup>141</sup> des Morgens alle Finsternisse der Nacht vertreibt, so Christus durch seine Geburt die Finsternisse der Seele (auch schon für die Empfängnis Mariä wird das Bild in der Emblematik gebraucht).<sup>142</sup> Vorgeschlagen war in Bargaglis Konzept zum Bild der Sonne des Lemma *Ortus est sol*. — Es läge nahe anzunehmen, dass die Tafel mit der Taufe Christi, auf der der zweite Teil des Mottos steht, ursprünglich für den linken Türflügel bestimmt gewesen war, wo er bei der sonst beobachteten Reihenfolge auch in der chronologischen Ordnung hingehören würden. Martini hat in seinem Kupferstich der Tür und im Text die Inschrift wenigstens teilweise richtiggestellt.<sup>143</sup> — Für die Anbetung der Könige ist als Bild die Sonne am Himmel gewählt, der sich die Blumen zuwenden (Abb. 14). Gut zu erkennen sind Sonnenblume und Heliotrop (letzteren kennen wir schon im gleichen Sinn von der Imprese zur Purificatio), die mittlere Blume ist unkenntlich, da ihre Blüte abgebrochen ist. Picinelli will in den Blumen der Pisaner Tür ausser *girasole* noch *il fiore loto, et il fiore indiano* erkennen.<sup>144</sup> Das Motto lautet FLECTENTES ADORANT = die sich Neigenden beten an, und ist eine variierte Form von Mt. 2, 11: *Procedentes adoraverunt eum*. Auch hier ist von dem Vorschlag Bargaglis nur die Icon angenommen, aber erweitert worden: es heisst dort *Piu piante di Christia*<sup>145</sup>, *che faccin reverentia al sole, col motto: Sicut clitia solem* = wie der Heliotrop zur Sonne.

<sup>139</sup> Das von Picinelli selbst hierzu gebastelte Emblem ist zudürftig, um hier genannt zu werden.

<sup>140</sup> A.a.O., p. 66.

<sup>141</sup> *Un sole che va sotto*, schreibt er in dies Feld: *Supino*, p. 383, Fig. 2<sup>a</sup>.

<sup>142</sup> Picinelli, I, 5, 110. — Das Speculum b.M.v. widmet diesem Gedanken die Lectio XI; a.a.O., p. 141 bis 162.

<sup>143</sup> A.a.O., Taf. 14 und p. 61: UMBRAS DEPELLIT.

<sup>144</sup> XI, 11, 64.

<sup>145</sup> *Clytia* = Heliotrop: siehe P. Ovidij Nasonis Metamorphoseon Libri XV. *Raphaelis Regii Volaterrani loculentissima Explanatio etc.*, Venedig 1586, p. 77 (zu Met. IV, 256 ff.): *Clytie nympha a sole derelicta, cum novem dies sine ullo cibo, ac potu exegisset, tandem deorum miseratione in herbam heliotropium conversa fingitur: qua nunc quoque pristini amoris memor continue folia ad solem vertit, unde etiam nomen accepit, nam Heliotropum dicitur solis conversio.*



29 Emblem „Sic unda salubris“ an der linken Seitentür.

Die Versuchung Christi wird im Konzept, wie wir gesehen haben, nicht genannt. Portigiani hat als Imprese aus anderer Quelle das auch sonst verwendete Bild der Schlange (Abb. 15) genommen, die auf dem Felsen keine Spuren ihres Giftes hinterlässt: NULLUM VESTIGIUM. Dies Emblem gilt Picinelli für „Innocenza di Cristo“ und „Cristo che scaccia i demonij“. <sup>146</sup> — Dagegen entspricht die Imprese für die Taufe Christi wieder ganz dem Konzept: ein Einhorn taucht sein Horn in eine vergiftete Quelle (Abb. 29) und macht sie so wieder trinkbar, eine schon im Physiologus enthaltene Fabel. <sup>147</sup> SIC UNDA SALUBRIS <sup>148</sup> — so wird die Welle gesund, ist das Motto. Picinelli gibt ausser diesem noch ein ähnliches Motto zum Bild: *Contactu salubris*, und auch Giovio hat eine Imprese mit *Venena pello* verzeichnet, deren Holzschnitt unserem Künstler offenbar als Vorbild gedient hat. <sup>149</sup> Durch seine Taufe macht Christus das von der Sünde vergiftete Wasser des Lebens wieder heilkraftig.

Die Auferweckung des Lazarus sieht als Imprese das alte, ebenfalls aus dem Physiologus stammende Löwensymbol (Abb. 15), das sonst meist für die Auferstehung Christi gebraucht wird: wenn die Löwin ihr Junges wirft, so ist es zuerst tot. „Die Löwin aber behütet das Geborene, bis dass sein Vater kommt am dritten Tage, und ihm in's Antlitz bläst, und es erweckt“. <sup>150</sup> VIVIFICAT RUGITU heisst hier das Motto. Das Konzept des Bargagli hat die Lazaruserweckung, wie erwähnt, nur als Variante, ohne Impresenvorschläge; wir wissen aber aus Picinelli, dass diese Imprese von Bargagli geschaffen ist. <sup>151</sup> — Als letztes Bild oben rechts ist der Einzug Christi in Jerusalem dargestellt, mit der Imprese des Adlers, der in die Luft steigt und eine Schildkröte in den Fängen trägt (Abb. 30); lässt er sie auf einen Stein fallen, kann er die Zerschmetterte fressen. Das Bild ist in der Emblematik nicht selten. Picinelli hat es in anderer Bedeutung mit dem Motto *Elevat ut allidat* sowie, unter Hinweis auf die Tür in Pisa und mit Beziehung auf den Einzug in Jerusalem, mit unserem Motto FEROR UT FRANGAR = ich werde hochgetragen, um zerbrochen zu werden. <sup>152</sup> Diese Imprese ist so auch, unter anderen, im Konzept des Bargagli aufgeführt; der Bezug auf den Einzug in Jerusalem ist ohne weiteres verständlich:

<sup>146</sup> VII, 8, 62.

<sup>147</sup> F. Lauchert, a.a.O., p. 23; vor allem: RDK IV, Sp. 1534-1536.

<sup>148</sup> Nicht *salutaris*, wie Martini (a.a.O., Taf. 14 und p. 61) angibt. — Picinelli, V, 3, 12.

<sup>149</sup> Paolo Giovio, Dialogo dell'Imprese, Ausg. Lyon 1574, p. 74; vgl. auch Jacopo Gelli, Divise - Motti e Imprese etc., Mailand 1928, Nr. 1764.

<sup>150</sup> Übersetzung nach Otto Seel, Der Physiologus, Zürich und Stuttgart 1960, p. 4.

<sup>151</sup> V, 26, 284.

<sup>152</sup> IV, 7, 65 mit Bild; VI, 47, 190.



30 Emblem „Feror ut frangar“ an der linken Seitentür.

auf das „Hosianna“ folgt das „Kreuzige!“. Bei Aresi steht das Bild in einem anderen Zusammenhang.<sup>153</sup>

Die Passionstür beginnt mit dem Gebet Christi in Gethsemane. Zu dieser Darstellung empfiehlt Bargagli den Myrrhenbaum (Abb. 31), der, ohne dass man seine Rinde einschneiden muss, einen bitteren, aber kostbaren Stoff absondert, den man zum Bereiten von Riechstoffen und Weihrauch gebrauchte. EMITTIT SPONTE (im Konzept: *Elata sponte*) = aus eigenem Antrieb sondert er ihn ab, sendet er ihn hinaus, ist das zugehörige Motto, eine Allusion auf die von Christus am Ölberg vergossenen blutigen Schweißtropfen (Lk. 22, 44). Dazu der flämische Mystiker Jan van Ruysbroek († 1381): *Christus ipse tum myrrha fuit, quae est arbor amara valde, ut pote cuius natura corporea maximo tunc angore, et tremore correpta fuit, spiritus vero vehementi amoris ardore flagrabat: atque ex his duobus manebat myrrha per arboris corticem, id est sudor sanguineus ex sacro illius corpore.*<sup>154</sup> — Für die Gefangennahme Christi (den Judaskuss) hatte

<sup>153</sup> Ausg. Venedig 1620: Buch I, p. 137.

<sup>154</sup> Picinelli IX, 19, 113 nach Giov. Rusbrochius (*Jan van Ruysbroek*), Tabernac. Feder. (= Van den gheesteliken Tabernakel), Kap. III.



31 Emblem „Emittit sponte“ an der rechten Seitentür.



32 Emblem „Cingit non stringit“ an der rechten Seitentür.

Bargagli ursprünglich den Efeu gewählt, der sich an einer Mauer emporrankt und sie zum Einsturz bringt. Das — auf Judas allein bezogene — Motto lautete: *Ampresu<sup>155</sup> prosternt o, vero decidit*; er oder Portigiani haben wohl dann gesehen, dass das Emblem so nicht voll dem Sinn der Szene im Heilsgeschehen gerecht wird<sup>156</sup>, und statt dessen den Efeu genommen, der sich an dem Baum emporrankt (Abb. 32), mit dem Motto CINGIT NON STRINGIT — er gürtet, doch er erdrosselt nicht (er bringt ihn eben *nicht* zu Fall!). Martini sieht darin eine Verknüpfung dieses Emblems mit dem vorigen: *Nam sicuti hedera adhaerens arbori magnae nullam ei vim infert, ita proditoris Judae amplexus, ac tota illius militum caterva nullam vim intulisset Redemptori nisi divina eiusdem voluntas (also ebenfalls sponte) accessisset.*

Für das folgende Emblem, das zur Dornenkrönung gehört<sup>157</sup>, hatte Bargagli im Konzept drei verschiedene Bilder zur Auswahl geboten, doch ist keins davon genommen worden. Es scheint aber auch die ausgeführte Imprese, eine aus den Dornen herauswachsende Lilie (Abb. 33), von Bargagli zu stammen: Picinelli erwähnt sie mit zwei verschiedenen Lemmata, *Floret illaesum* und *Surgit illaesus*, als Erfindung Bargaglis. Dass ausser ILLAESUS ein weiteres Wort vorgesehen war, ist unschwer zu erkennen, doch muss das heutige Motto schon vor der Anfertigung der Zeichnung von 1601 so vorhanden gewesen sein.<sup>158</sup> Das Bild geht auf Cant. 2, 2 zurück: *sicut lilia inter spinas*; das Motto ist in der Form *Candor illaesus* als Imprese des Piero de' Medici schon seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts bekannt, und diese Erfindung des Polizian wird von Giovio, später auch von Bargagli im Dialog über die Impresen, weitergetragen.<sup>159</sup> — NON FRANGOR ist das Motto zur Geisselung. Die Icon zeigt einen Amboss, auf den zwei Hämmer schlagen (Abb. 34), ein für das Märtyrertum der Heiligen gern gebrauchtes Symbol. Das im Anhang wiedergegebene Konzept hat zu diesem Bild, ebenso wie Picinelli, ein etwas ausführlicheres Motto, aus dem der Sinnbezug zur Geisselung noch deutlicher wird: *Tundor, non frangor* = ich werde geschlagen, doch ich zerbreche nicht.<sup>160</sup>

<sup>155</sup> Wohl für *amplexus*; an anderer Stelle hat Bargagli *amplectendo*.

<sup>156</sup> Picinelli, IX, 12, 59: Bargagli hat dort das gleiche Emblem für *Femina lasciva* und *Vana gloria*.

<sup>157</sup> Man kann nach Mt. 27, 26-30 im Zweifel sein, ob die Geisselung der Dornenkrönung vorangeht; tatsächlich schwankt die Reihenfolge in Passionszyklen. Bargagli hat die Folge im Konzept umgekehrt wie auf der ausgeführten Tür.

<sup>158</sup> Supino, p. 385, Fig. 3<sup>a</sup>. — Picinelli, XI, 10, 58.

<sup>159</sup> RDK V, Sp. 99; Paolo Giovio, a.a.O., Ausg. Lyon 1574, p. 51; Scipione Bargagli, Dell'Imprese, Venetia 1594, p. 309.

<sup>160</sup> XVII, 13, 34.

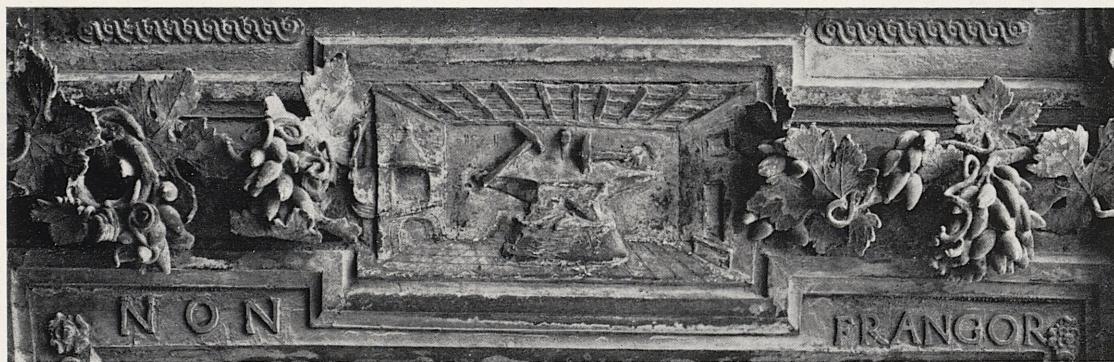


33 Emblem „Illaesus“ an der rechten Seitentür.

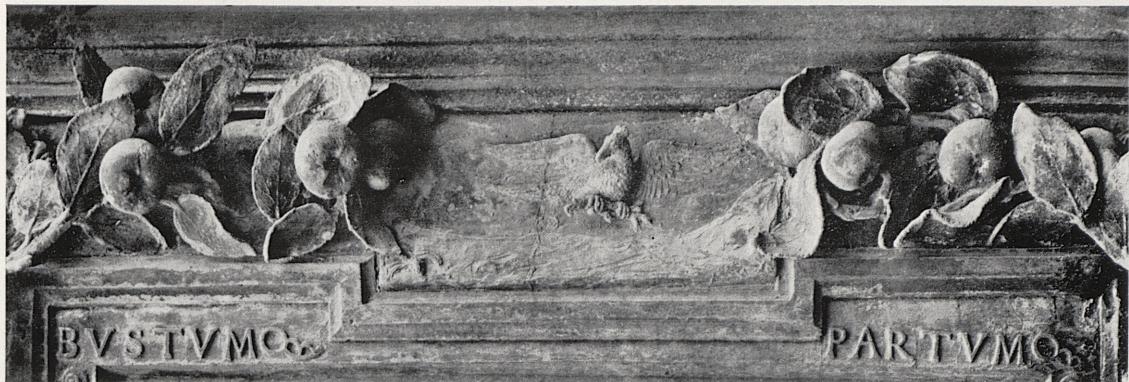
Beachtlich ist, wie in diesem kleinen Emblembild der Innenraum der Schmiede mit Feuerung, Decke und Fussboden gestaltet ist, und doch, ohne handelnde Personen, so abstrakt, wie es der Stil emblematischer Bilder verlangt: einer der Hämmer schwiebt in der Luft, der andere wird von einer aus den Wolken kommenden Hand gehalten.

Der Phönix, mit einem Holzbündel in den Fängen emporschwebend (Abb. 35), ist das Bild zur Kreuztragung. Das Motto *BUSTUMQUE PARTUMQUE* will sagen, dass dem Phönix das Holz zum Scheiterhaufen zugleich der Geburtsort ist: *E rogo insieme, e culla*, lautet eine italienische Version des Lemma, die Picinelli notiert.<sup>161</sup> Das Motto war noch offen, als Bargagli das Konzept verfasste, ist auch nicht nachträglich hinzugefügt worden. Die Verwendung des Phönix zur Kreuztragung ist ungewöhnlich und hier vielleicht daraus zu erklären, dass die Auferstehung, für die er meist gebraucht wird, auf der Passionstür nicht mehr dargestellt ist. Der Erfinder des Emblems folgt hier dem Gedankengang, der die Autoren der Typologien veranlasst hat, Isaak mit der Holzlast als Bild der Kreuztragung zu wählen. — Die letzte Imprese, auf die Kreu-

<sup>161</sup> IV, 30, 249.



34 Emblem „Non frangor“ an der rechten Seitentür.



35 Emblem „Bustumque partumque“ an der rechten Seitentür.

zung Christi bezogen, ist der brennende Leuchter (Abb. 36) mit dem Motto UT LUCEAT OMNIBUS. Das Konzept stellt ausser diesem noch zur Wahl: den Phönix, nun auf dem Scheiterhaufen selbst; eine Flamme in einem Gefäss; eine Zeder zwischen zwei Espen; einen Weinstock, an einen Efeustamm angelehnt. Unser Motto *Ut luceat omnibus* wird von Aresi für die Beschneidung Christi verwendet.<sup>162</sup> Bild und Motto entstammen dem Christuswort vom Licht unter dem Scheffel, das in der Bergpredigt steht (Mt. 5, 15).

Es sind nun noch die zwei Impresen zu erläutern, die sich auf der Mitteltür wie auf beiden Seitentüren mehrfach finden (Abb. 13, 14, 24, 25): Hund und Wolf mit dem Motto SECURUS ACCEDO und die Schildkröte mit TARDE SED TUTO. Sieht man genauer zu, so bemerkt man, dass der Hund, der vom Wolf mit offenem Rachen angegriffen wird, ein stachelbewehrtes Halsband trägt, und zwar kein Dressurhalsband, sondern eines, dessen Stacheln nach aussen weisen, um die Kehle des Hundes zu schützen. Das Motto erläutert den Sachverhalt: Sicher schreite ich heran. Wie das Halsband den Hund vor den Bissen des Wolfes schützt, so wird der Gläubige, der zum Kirchenportal heranschreitet, d.h. der in die Kirche geht, durch die Drangsale, die er in seinem Leben und um seines Glaubens willen erdulden muss, beschützt<sup>163</sup>; so erklären die Texte das Bild, das von den zunächst rein weltlich gemeinten Begriffen *Difesa*, *Cautela*<sup>164</sup> hier ins Geistliche übertragen worden ist. Vieles an der Mitteltür stand unter dem Begriff der *Protettione*; Maria ist hier die Beschützerin des Eintretenden, der durch sein mühseliges Leben sich den Schutz des Himmels verdient hat: *Travaglio assicura*; der Wolf ist der *lupo infernale*.<sup>165</sup>

Zum gleichen Sinn bietet die Schildkröte (Abb. 14) ein anderes Bild: auch sie schreitet sicher, durch ihren Panzer geschützt, wenn auch langsam voran. Dieses Tier ist der grossherzoglichen Familie ja besonders vertraut.<sup>166</sup> Es ist ein Symbol der Klugheit, und mit dem Motto *Festina lente* nahmen es die Mediceer für die Führung ihrer Unternehmungen.<sup>167</sup> Cosimo I. trug als

<sup>162</sup> Picinelli, XIV, 6, 31.

<sup>163</sup> Picinelli, V, 11, 92; Martini, a.a.O., p. 59.

<sup>164</sup> Z.B. bei P. Giovio, a.a.O., p. 63.

<sup>165</sup> Picinelli, V, 11, 92, Marginalie und Text.

<sup>166</sup> Picinelli, VI, 47, 188 und 189.

<sup>167</sup> Ascanio Piccolomini hat als Imprese eine Schildkröte mit einem sinngleichen Motto: *Ad locum tandem* (Gelli, a.a.O., Nr. 78); eine weitere Auswahl ähnlicher Embleme bei P. Aresi (Buch I, p. 169).



36 Emblem „Ut luceat omnibus“ an der rechten Seitentür.

Imprese die Schildkröte mit unserem Motto *Tarde sed tuto*<sup>168</sup>, und ihre Anbringung hier mag zugleich eine Huldigung des Stifters der Türen zum Gedächtnis seines verstorbenen Vaters sein. Die beiden Impresen werden in Bargaglis Konzept nicht erwähnt.

In der Laubwerkornamentik der Seitentüren ist die Pflanzensymbolik keineswegs mit der gleichen Konsequenz durchgeführt wie an der Mitteltür. Zwar sieht man auch hier Rose, Eiche, Granatapfel und Cèdro, und natürlich vielfach den Weinstock, aber daneben kommen vielerlei Feld- und Gartenfrüchte, Blumen und Baumzweige vor, die sicher nur um der reinen Freude an naturgetreuer Wiedergabe hier angebracht sind, wie es ja alter Florentiner Tradition entsprach. Man erkennt die Rosskastanie, die Pflaume, die Myrte, die Haselnuss, die Pfefferschote, Birnen wechseln mit Zucchini und Erbsen, und hier erscheinen auch endlich prächtige Feigen mit ihren charakteristischen Blättern. Mancherlei kleines Getier, auch Vögel und „animali imperfetti“ wie Schnecken, Frösche, Eidechsen sind genau wie auf der Mitteltür im Laubwerk verteilt, dazu über Augenhöhe die Wappen des grossherzoglichen Hauses; in Höhe der oberen Tafeln stehen Engel mit Büchern und, wie es scheint, pflanzlichen und tierischen Attributen: Schlangen, Zweigen, Kränzen und Stäben, die sich bisher der Deutung entzogen haben.<sup>169</sup>

Die Rückseiten der drei Bronzetüren, nach dem Kircheninneren zu, tragen nun einen Teil jenes Wappenschmuckes, den Raffaello Pagni für die Vorderseiten vorgeschlagen und die Deputati gefordert hatten. An der Mitteltür sind die Wappenkartuschen der mediceischen Grossherzöge und der Stadt Pisa oben und unten eingerahmt von querrechteckigen Feldern mit Rosetten. Jede der drei Türen trägt eine grosse Wiederholung der Stifterinschrift. Auf den Seitentüren (Abb. 37) sieht man ferner in den untersten Feldern türkische Trophäen, die wohl als Erinnerung an den vor dreissig Jahren errungenen Sieg von Lepanto gelten dürfen. Das Grossherzogtum war an diesem Sieg mit zwölf Galeeren, die Cosimo dem Papst Pius V. zur Verfügung gestellt hatte, beteiligt gewesen. Wie man weiss, nimmt die Seeschlacht von Lepanto in der Marienikonographie des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts einen besonderen Platz ein.

<sup>168</sup> Die im Jahr von Cosimos I. Tod erschienene Ausgabe von *Giovios* Impresen, Lyon 1574, führt diese Imprese Cosimos I. allerdings nicht unter den von diesem Grossherzog geführten auf; vgl. aber *Picinelli*, VI, 47, 189. — *Matura tarde* und *Festina lente* sind die üblichen Formen der Schildkröten-Imprese Cosimos I.; siehe *Eve Borsook*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XII, Heft 1-2, 1965, S. 40.

<sup>169</sup> In den Quellen werden die Engel nicht genannt. Ihre Attribute sind z. T. abgebrochen.

Wir haben gesehen, dass die Mitteltür und die beiden Seitentüren nach einem einheitlichen Programm konzipiert worden sind, das nicht auf einmal, sondern grossenteils erst im Lauf der Arbeit entstanden ist, und als dessen geistige Väter wir eine kleine Gruppe gelehrter Männer annehmen dürfen, die der in ikonologischen Dingen offenbar selbst nicht unerfahrene Pater Portigiani immer neu um Rat und Hilfe bitten konnte — wie er in künstlerischen Dingen das Urteil Giambolognas einholte. Drei Namen sind es, die immer wieder genannt werden mussten. Die Teilnahme Scipione Bargaglis kann als bewiesen gelten. Auf Grund seines Diskurses über die Imprese muss er gegen Ende des 16. Jahrhunderts als der auf diesem Gebiet erfahrenste Mann in der Toskana gegolten und hohes Ansehen genossen haben.<sup>170</sup> Sein Akademiekollege Alcibiade Lucarini war nicht fern und konnte jederzeit seinen Beitrag leisten. Von dem dritten, Paolo Aresi, wussten wir in diesem Zusammenhang bisher nichts. Er war 1574 in Cremona als Sohn des dortigen Podestà, eines Mailänder Adligen, geboren. Mit fünfzehn Jahren trat er in das Theatinerkloster S. Antonio in Mailand ein, wo er 1590 Profess ablegte und seinen Namen Cesare in Paolo änderte. Unter dem dort sehr angesehenen Pater Ardizzone vollendete er seine theologischen Studien und erlangte bald wegen seiner vielseitigen Bildung — die ihm den Namen Trismegistus eintrug — solchen Ruhm, dass er schon mit 24 Jahren nach Neapel geschickt wurde, um an der dortigen Universität Philosophie und Theologie zu lehren. Es ist bekannt, dass er sich schon frühzeitig mit Impresen, und zwar vornehmlich mit deren Wesen, beschäftigt hat, und aus seinem 1613 zum erstenmal erschienenen Buch „*Delle Imprese sacre*“ geht hervor, dass er vor allem Bargagli als seinen Lehrer in diesen Dingen betrachtet hat. Es wäre also durchaus möglich, dass Aresi in den fraglichen Jahren 1596–1597 in Florenz gewesen ist und an dem ikonologischen Programm mitgewirkt hat.<sup>171</sup>

Dem Pater Portigiani aber sind wir in diesem Zusammenhang besonderen Dank schuldig. Er war sicher für seine Auftraggeber kein bequemer Mann, und sie haben es ihm mit mancherlei kleinlichen Schikanen vergolten. Doch es ist ihm nicht nur gelungen, die Deputati von ihren dürren, selbstgefälligen Planungen abzubringen, sondern darüber hinaus auch sich der Unterstützung solcher Gelehrter zu versichern, wie wir sie eben nennen konnten. Die Zeit verlangte andere Programme als vor dem Tridentiner Konzil. Mit einer gedanklichen Durchdringung des Vorhabens, wie sie für derartige Aufgaben seit längerer Zeit nicht mehr geübt worden war, ging man daran, das Detail mit dem Ganzen, das Ganze wieder mit dem Detail zu verknüpfen.\*

<sup>170</sup> Siehe oben S. 68, Anm. 33.

<sup>171</sup> Seine Vita von der Hand des *Paolo Sfondrati*, 1647 in Mailand erschienen, war mir bisher nicht zugänglich. — Aresi war Mitglied der Akademien der Filarmonici von Verona und der Affidati von Padua; von 1620 bis zu seinem 1644 erfolgten Tode war er Bischof von Tortona.

\* Ich habe Professor Dr. *Ulrich Middeldorf* und Dr. *Herbert Keutner* für Ermutigung und zahlreiche wertvolle Hinweise zu danken.

#### Bildnachweis:

*Alinari*: Abb. 1 - 3, 9 - 12, 19, 22, 23, 27, 28. — *Brogi*: Abb. 13 - 15, 29 - 37. — *KIF*: Abb. 16 - 18, 20, 21, 24 - 26. — *Soprintendenza alle Gallerie, Firenze*: Abb. 6 - 8.



37 Rückseite der linken Seitentür.

## A N H A N G

Florenz, Archivio di Stato, Conventi soppressi 103 (San Marco), vol. 328: Konvolut verschiedener Akten aus dem Nachlass von Domenico Portigiani OP. Darin ein Umschlag mit der Aufschrift: *Questa filza contiene le opere fatte dal P. Dom<sup>co</sup> Portigiani, che fece le Porte di Bronzo al Duomo di Pisa, e altre opere usw.*

In diesem Umschlag ein Konzept von acht Seiten Papier, davon sechs 1/4 Seiten mit brauner Tinte beschrieben. Das Konzept macht den Eindruck, als ob es nicht in einem Zuge, sondern im Verlauf langer Arbeit in immer neuen Ansätzen niedergeschrieben ist; so enthält es z.B. Lücken, die später mit anderer Feder, aber von gleicher Hand gefüllt worden sind.

(Blatt 1 r)

*Perla Nativita della Madon(n)a impresa,  
Vn' giglio in sieme colla pianta, colmotto,  
Fetenti e cespite*

*Perla Prese(n)tazione, impresa,  
Lucello, arione (verbessert in Arione), o, u(er)o come lodoma(n)dono ilatini  
Ardea. col motto, Imbris effugio.*

*Perlo spo(n)salitio, impresa.  
Vna Vite ch(e) siagraticci auno olmo colmotto.  
Quo Fulciar. no(n) ut fecunder.*

*Perla An(n)u(n)tiatione, impresa,  
Il sole e razzi del q(ua)le passino p(er) una finestra in  
uetriata, colmotto. no(n) ledit sed p(er)ficit o,u(er)o  
Vna Madre perla, aperta, col motto, Rore clesti  
fecundor. o,u(er)o. Vn' Ape, ch(e) traggia il mele  
da un fiore, col motto, sed no(n) violat,*

(Blatt 1 v)

*Perla Visitatione impresa,  
Vno Albero carico di frutti, q(ua)li faccino piegare i ra  
mi p(er)la qua(n)tita, col motto homustior, humilior.*

*Perla Purificatione, impresa,  
Il sole col erba Eliotropo ch(e) si uolta uerso il sole, col mot:  
Vertor, ut fertur, o,u(er)o, uertor ut uertitur. o,u(er)o  
Ermellino, col motto Malo mori q(uam) fedari*

*Per l'Assu(n)ta. Vna fiam(m)a di fuoco, col mot: Sum(m)a petit:  
Vna nugola in alto ch(e) pioua acq(ua) col mot. Eleuor mñgor (?)  
Vn Aq(ui)la ch(e) uoli alcielo, col mot. Sidera Sca(n)dit.  
Vna Saitta tirata dal arco in aria. col mot: Virtute, alterius,*

*Per l'Incoronatione (darunter durchgestrichen: Assu[n]ta) impresa. Vna Palma, q(ua)le habbi  
piu corone regie, intrecciate fra irami, con  
il motto, Legittime certa(n)ti.*

*Vna melagrana, col motto  
Floruit malu(m) punicu(m). ca(n)tica u.c. 7.*

(Blatt 2 r)

*Perla Nativita del n(ost)ro Sig(nore). impresa,  
Il sole, col motto, Ortus est sol. ou(er)o  
Vnfiore in un prato, col mot: Incelo p(at)res, in terra matre(m).  
Vn leone ma(n)suetu in catenato, et la catena sia tenuta da una  
mano, col motto, Accede securu(s).  
Tre soli, ch(e) siuniscono in uno, col motto, tria, in unu(m).*

*Per la Adoratione de Magi. Lapietra calamita, ch(e) tragga  
ase 3 spade, col mot: Ferru(m) tenetur in licebris. (?) Cladio  
Piu piante di Christia, ch(e) faccin reuere(n)zia al sole,  
col motto: Sicut clitia sole(m).*

*Per Cri(sto) disputa nel Tempio. Tela di ragno doue sieno  
prese delle mosche, et da una parte una pietra cadendo  
la ripa. col motto. Magnis fra(n)gitur. o,u(er)o  
Il sole ch(e) strugga le nugole, col mot: soluit astutia. o,u(er)o  
Vn fonte, ch(e) uersi acqua interra, laq(ua)le sia tenuta da un greg  
ge di pecore, col motto, No(n) sitiet in eternum.  
(dieser Absatz ist schräg durchgestrichen)*

*Vn solo, et una melagrana a perta periossa (?) dauan  
zi del sole, col motto, Scindit, (et, sed, uel durchgestrichen) coronat  
(dieser Absatz gehört zur Marienkrönung, Blatt 1 v unten)*

*(Blatt 2 v)  
Per il battesimo. Vn liocorno quale col corno tocci l'acq(ua)  
dun fiume, et sia seguitato da una turma d'altri animali  
col motto, Sic Vnda Salubris.*

*Per Cri(sto) Scaccia ifarisei del Tempio. Laustro ch(e) stringe(n)  
do le mugole, le risolue inacqua, col mot: cogit deorsu(m).  
o,u(er)o, la resuscitatione di Lazzaro*

*Per Cri(sto) ua In Iesusal(m). Vn' Aq(ui)la inatto di uolare  
hauendo cogli artigli abbracciato una Testuggine, col m(otto).  
Feror ut Frangar.*

*Vna Naue, innmare tra(n)q(ui)llo, co(n) delfini saltanti attor  
no, col motto cito, tempestas.*

*Per Cri(sto) etitato (?) für tentato) m sul mo(n)te, Impresa,*

*(Blatt 3 r)  
Per Cri(sto) fa oratione nel orto, Lalbero della Mirra stel  
lante, senza e(sse)re tagliato, ch(e) e mirra prima, col mot.  
Eleta sponte o,u(er)o  
Vn Aq(ui)la ch(e) rimiri il sole, col mot. A te, uita,*

*Per Cri(sto) e preso, Vna do(n)nola co(n) il capo in bocca al rosopo  
con il motto, Ultro. o,u(er)o  
Vn ellera ch(e) attaccata aun muro, lo rouini, col motto,  
Ampresu prosternit, o,u(er)o decidit:  
Vna farfalla ch(e) dia in una ca(n)dela accesa ; obuia cede(n)ti  
Vn ceruio assalito da cani, col motto attorno alle corna  
Hoc pondere, deficio  
Un agnietto ch(e) uadia co(n)tro a un lupo, col mot: si fugerit  
miru(m)*

*Per Cri(sto) e battuto alla colon(n)a, Vn mandorlo, o, altro.  
frutto di frutti duri, co(n) un bastone tenuto da una mano  
ch(e) lo batta, col mot: sic fructus decidu(n)t  
(unlesbares Wort, verbessert in:) Vna Ancudine, battuta da martelli, col mot: Tundor sed no(n)  
fra(n)gor*

*Vna pieta focaia battuta da un fucile, col motto:*

(Blatt 3 v)

*Per Cri(sto) e coronato di spine. Vn cucudrillo in mare  
e sotto di esso un Dalfino col tergo spinoso ch(e) gli fori il ue(n)tre  
col mot. spinis: No(n) si puo fare,  
Vn leone coronato prostrato, cor una do(n)nola ch(e) gli roda  
un orecchio, et lacorona buttata p(er) terra, col mot: super  
bia, flectitur. o,u(er)o co(n)tere,*

*Per Cri(sto) esce di Jerusale(m). La Fenice, co(n) un fascetto di leg(n)i  
preziosi legati co(n) un nastro. col motto.  
Vn bastone da ca(m)po tenuto da una manopola col mot.  
defendit: et offendit,*

*Per Cri(sto) e in croce mezzo a ladroni, Vn bro(n)cone di uite  
con un grappolo, et nel tro(n)co del'ellera attaccata, colmotto  
Stabo du(m) steteris  
Vn Cedro altissimo in un mo(n)te, in mezzo a dua arbacei  
li piccoli, come scope, col mot: In lustrior socijs.  
Vn bel ca(n)delliere co(n) una ca(n)dela accesa, col mot: Vt luceat o(mn)ibus.  
Vna fenice, accomodata in su legni p(er) morire: col mot. Vnde mors in  
de vita  
Vna fiam(m)a in una tazza, col mot. Amor ui(n)cit.*

(Blatt 4 r)

*Imprese p(er)le falsette,  
Il torculare; il rogo (con verbessert in :) che(e) eredde moise,  
Vna palma co(n) i frutti, et il serpe(n)te di bronzo.*

## RIASSUNTO

L'autore esamina l'iconografia e l'iconologia delle tre porte della facciata del Duomo di Pisa, eseguite dal 1596 al 1603 da scultori della cerchia del Giambologna e fuse nella fonderia di S. Marco a Firenze sotto la direzione del domenicano Domenico Portigiani († 1602). I disegni per le strutture dell'insieme delle porte sono opera dell'architetto Raffaello Pagni († 1597).

Mentre le storie negli scomparti iconograficamente seguono la commissione dei Deputati al Restauro, l'intera decorazione nei suoi dettagli emblematici e simbolici risale ai tipi del fonditore Portigiani, il quale realizzò i consigli degli Accademici senesi Scipione Bargagli e Alciabiade Lucarini; forse anche il giovane erudito teatino Paolo Aresi si interessò al programma iconologico. Un progetto del Bargagli per le imprese che decorano le tre porte si è trovato nel lascito Portigiani ed è pubblicato in appendice.

L'esame della porta mediana ha rivelato un ampio programma mariologico storicamente all'altezza dei tempi. Il programma cristologico delle porte laterali, come quello mariologico della mediana, è raffigurato con imprese nelle „falsette“ sopra a ciascun scomparto delle storie. L'Autore interpreta il significato di ciascuna impresa e ricerca ed indaga l'origine simbolica delle piante e degli animali della decorazione.