

# STUDIEN ZUR ANTIKENREZEPTION NICOLA PISANOS

von Max Seidel

Harald Keller zum 70. Geburtstag

Das Interesse, das die Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts seit Seroux d'Agincourt<sup>1</sup> und Leopoldo Cicognara<sup>2</sup> in so hohem Masse für die Kunst Nicola Pisanos zeigte, galt in erster Linie dem Phänomen der Antikenrezeption. Man glaubte im Werk dieses Meisters ein plötzliches Aufleben der Künste nach jahrhundertelangem Verfall erkennen zu können, wie es nur durch die Hinwendung zur Antike erklärbar schien. So sprach beispielsweise Ernst Förster von Nicola als einem einsam auf lichter Höhe stehenden Meister, der durch die Jahrhunderte hinüberschau in eine vergangene Welt. „Da bildet er... ein neuer... Dädalus... sich selbst die beglückenden Schwingen und fliegt hinüber ins Land der alten Götter... und dem kühnen begeisterten Fremdling folgen Zeus und Here, Dionysos und Herakles, die Musen, die Grazien und die geflügelten Genien...“.<sup>3</sup> Ähnlich hatte schon zuvor Leopoldo Cicognara den Pisano als den grossen Ahnherrn der Renaissance gepriesen: „Questo sommo artefice... passò quel limite in cui per più secoli stavano tutte le arti... e fu primo, assolutamente primo a segnare la via del grande, del bello, dell'espressione, per la quale s'incamminarono poi anche i pittori, ed ogni cultore di questi studj.“<sup>4</sup>

Diesem einseitig auf das Problem der Antikenrezeption ausgerichteten Bild waren die bedeutendsten Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts verpflichtet. Jacob Burckhardt sprach in dem Nicola Pisano gewidmeten Abschnitt des Cicerone von der „Erweckung gestorbener Formenschönheit“ und von einer „verfrühten Renaissance“<sup>5</sup>, während Wilhelm Bode das

\* Vortragen in der 188. Sitzung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz am 7.5.1974. Einige dieser Darlegungen waren schon in meiner Antrittsvorlesung an der Universität Zürich vom 18.2.1974 über „Antikisierende Formen in der italienischen Kunst des 13. Jahrhunderts“ sowie in meinem Beitrag vom 15.2.1974 zu einem Vortragszyklus über die Kunst im Zeitalter Friedrichs II. im Museum Liebieghaus in Frankfurt a.M. enthalten. Von grosser Hilfe waren mir, ausser den Einrichtungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, die Bibliothek und die Fotothek des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom; dem Leiter dieser Fotothek, Herrn Prof. Hellmut Sichtermann, danke ich für seine stete Gesprächsbereitschaft. Diese Arbeit ist im Rahmen eines vom Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Forschungsprojektes entstanden.

<sup>1</sup> G.B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI, III. Bd.*, Prato 1826, pp. 232-236.

<sup>2</sup> L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova ecc.*, III. Bd., Prato 1823<sup>2</sup>, pp. 173-226.

<sup>3</sup> E. Förster, *Beiträge zur neuern Kunstgeschichte*, Leipzig 1835, p. 28.

<sup>4</sup> Seroux d'Agincourt (s. Anm. 1) pp. 225, 226.

<sup>5</sup> J. Burckhardt, *Der Cicerone*, ed. H. Wölfflin, Berlin-Leipzig 1933, I. Bd., p. 495: „Seine Arbeiten erreichen wohl bei weitem das Bessere des Altertums nicht und können eher geschichtliche Kuriosa von erstem Werte als hohe und eigentümliche Schöpfungen heissen“. Bemerkenswert ist auch der Aus spruch Burckhardts über die Kanzel in S. Giovanni fuorcivitas in Pistoia (p. 496): „Das Werk als Ganzes ist ziemlich geistlos, zum Beweis, dass man ein N. Pisano sein musste, um damals mit der Antike etwas Rechtes anzufangen“.

In seinen unveröffentlichten Vorlesungsmanuskripten der Jahre 1874-1885 notierte Burckhardt: „Das Hauptfaktum ist wohl: dass römische Sarkophage auf die Pisano und auf die Skulpturen der Fassade von Orvieto befreind eingewirkt; der Höhepunkt: Giovannis Kanzel in S. Andrea in Pistoia. Bisher (noch bei Guido da Como etc.) war man noch immer abhängig gewesen vom Goldschmiedestil und Elfenbeinstil des Mittelalters“ (Jacob-Burckhardt-Archiv, Staatsarchiv Basel, Privatarchive 207/150; Zusatzblatt vom Sommer 1885 zu Grundstockpaginierung p. 78; die Kenntnis dieses und des folgenden Passus verdanke ich meinem verehrten Lehrer Prof. Werner Kaegi). Bedeutsam erscheint vor allem folgender Gedanke Burckhardts zur Antikenrezeption Nicolas: „...nicht sowohl die Schönheit, obgleich auch diese zu hoher Anmut gedeiht, als vielmehr das Leben, der immanente (Charakter) und der momentane (dramatische) Ausdruck. Der immanente: besonders der der Intelligenz (Klugheit der weiblichen pisano Figuren) (Lebendigkeit auch der Tiere, der Kanzellöwen)“ (ebenda, p. 78 v).

Streben nach klassischer Schönheit als das höchste Ziel der Kunst Nicolas bezeichnete: „Je mehr sich der Künstler der Antike nähern kann, je direkter er aus ihr seine Gestalten entnimmt, desto grösser und tüchtiger erscheint er; je mehr sich dagegen das Motiv von der Antike entfernt, desto geringer sind regelmässig seine Leistungen.“<sup>6</sup> Und noch in der bis heute massgebenden, 1926 erschienenen Pisano-Monographie von Georg Swarzenski<sup>7</sup> nimmt innerhalb der Würdigung des Problems der Antikenrezeption die Polemik mit dieser in der Zeit des Klassizismus geprägten, letztlich aber auf Vasari zurückgehenden Geschichtsauffassung den Hauptplatz ein.

Gegen die Ansichten der — wenn man hier so vereinfachend sagen darf — „Klassizisten“ er hob sich schon nach der Mitte des 19. Jahrhunderts die Meinung, dass die bahnbrechende Leistung Nicolas keineswegs nur auf dieser Hinwendung zu antiken Vorbildern beruhe, sondern innerhalb eines weit komplexeren geschichtlichen Prozesses verstanden werden müsse. Man empfand, dass die Forschung sich durch das Problem der Antikenrezeption „vom Erfassen der Hauptsache und so vom eigentlichen Verständnis des Meisters selbst habe ablenken lassen“<sup>8</sup> und erkannte in Nicola einen Künstler, „der inmitten sich kreuzender Richtungen stehe [gemeint sind vor allem die toskanische Tradition, der Einfluss von Frankreich und Südalien und das Nachleben antiker Formen] und erst in seiner Entwicklung selbst den Ausgleich zwischen diesen herstelle.“<sup>9</sup> Hierdurch wurde der Blick frei für die Bedeutung des zweiten Hauptwerkes von Nicola, der Sieneser Domkanzel, die Burckhardt wegen des schon „halb erlöschenden Nachklangs“ der antikisierenden Stilrichtung noch zur Hauptsache Giovanni Pisano zugeschrieben hatte.<sup>10</sup> Vor allem fand nun ein ganz neues Problem Beachtung, nämlich die Beziehung zur französischen Gotik, wie sie besonders an den Sieneser Skulpturen auffallen musste. In ähnlicher Übertreibung wie zuvor die „Klassizisten“ in Hinblick auf das Pisano Werk Nicolas wollten die „Gotiker“ den wahren Erneuerer der Kunst hauptsächlich in dem Schöpfer der Sieneser Domkanzel sehen: „dal pulpito di Siena si bandi il verbo dell'arte nuova.“<sup>11</sup> Die Antikenrezeption wurde in diesen Kreisen erstmals nicht als Zeichen einer „verfrühten Renaissance“, sondern als ein typisches Phänomen mittelalterlicher Kunst verstanden: „... cette influence

<sup>6</sup> W. Bode, Die italienische Plastik (= Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin), Berlin 1891, p. 17.

<sup>7</sup> G. Swarzenski, Nicolo Pisano, Frankfurt a.M. 1926, pp. 16-21.

<sup>8</sup> A. Schmarsow, Niccolo und Giovanni Pisano, in: Fs. zu Ehren des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Leipzig 1897, p. 4. Ähnlich lautete das Urteil in der im selben Jahr erschienenen Schrift von M. Reymond (La sculpture florentine, Florenz 1897, p. 68). Bezeichnend für die sich um die Jahrhundertwende anbahnenden Veränderungen im Bild der italienischen Kunst des Due- und Trecento ist der Ausspruch von Schmarsow (a.a.O., pp. 3/4), dass Nicola der spätgeborene Sohn einer alten, Giovanni Pisano der erstgeborene einer neuen Zeit gewesen sei.

<sup>9</sup> O. Wulff, Bespr. von W. Hiazintow, Die Wiedergeburt der italienischen Skulptur in den Werken Niccolò Pisano (Moskau 1900), in: Rep. für Kwiss. 26, 1903, pp. 430-431.

<sup>10</sup> E. BERTAUX, La sculpture du XIV<sup>e</sup> siècle en Italie et en Espagne, in: A. Michel, Histoire de l'Art, II, 2, Paris 1906, p. 580: „La chaire de Pise, où Vasari ne reconnaissait que l'imitation de quelques marbres antiques, apparaît, après les études multiples et contradictoires dont elle a été le sujet, comme l'œuvre la plus riche en éléments divers que le moyen âge ait connue. En combinant les traditions de l'Italie du Sud et de l'Italie du Nord dans l'Italie centrale, elle a réalisé pour la première fois l'unité italienne dans le domaine de l'art. En rapprochant dans une synthèse harmonieuse l'art antique et l'art français, l'art byzantin et l'art lombard, elle a été, sous la coupole du Baptistère de Pise, le centre d'un univers artistique“.

<sup>11</sup> J. Burckhardt (s. Anm. 5), p. 496.

<sup>12</sup> A. Venturi, Il genio di Nicola Pisano, in: Riv. d'Italia 1, 1898, p. 17. Venturi, Storia III, p. 1014: „Onorato sin qui quale maestro che ha stabilito con isforzo prodigioso il principio dell'imitazione dell'antico, Niccolò d'Apulia... ne compì uno ben maggiore, di abbandonare il metodo applicato a Pisa per sorprendere la natura né' suoi aspetti e penetrare nell'anima umana...; finché a Siena e altrove poi, quasi che si destassero in lui nuove e feconde energie creative, rivelò intero il suo genio“. Einer der ersten, die die Bedeutung der französischen Gotik für das Werk Nicola Pisanos erkannten, war M. Reymond (s. Anm. 8), der richtigerweise hierbei vor allem auf die Madonnenstatue der Sieneser Domkanzel hinwies (p. 72).

romaine... était bien vraiment un reste de l'art du moyen âge et non l'aurore d'une ère nouvelle...“.<sup>12</sup>

Auch die zweite wesentliche Überzeugung der „Klassizisten“ wurde in diesem Zusammenhang angefochten — nämlich die Meinung, dass sich die Kunst Nicolas primär aus seinem Antikenstudium und nicht aus der Verbindung mit einer bestimmten Schule deuten lasse. Die Gegenthese verfochten als erste J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle<sup>13</sup>, die — gestützt auf die Urkundenfunde von Carl Friedrich v. Rumohr<sup>14</sup> — auf die süditalienische Herkunft Nicolas hinwiesen. Allerdings verkannten Crowe und Cavalcaselle dabei — und das hat die ganze spätere, öfters leidenschaftlich geführte Diskussion dieser Frage verdüstert — den ursprünglichen, letztlich nicht aus einem Schulzusammenhang ableitbaren Charakter des Stils von Nicola, dadurch dass sie in dem Meister nur den Abkömmling einer apulischen Tradition zu sehen vermochten: „Son œuvre cesse d'être un prodige incompréhensible, du moment où elle apparaît comme un rejeton transplanté de l'art qui avait magnifiquement fleuri dans l'Italie méridionale.“<sup>15</sup> An solch einer zu direkten, zu simplen Herleitung scheiterte auch die kühne These von Stefano Bottari<sup>16</sup>, der kurzerhand einige der unter Friedrich II. geschaffenen Hauptwerke (Skulpturen vom Capuaner Brückentor) dem jungen Nicola zuschreiben wollte. Tatsächlich kennen wir bis heute kein sicheres Werk unseres Künstlers vor der Pisaner Kanzel, in der er uns schon als Meister entgegentritt. Immerhin wäre in diesem Zusammenhang die Frage zu prüfen, ob nicht einige süditalienische Skulpturen Frühwerke Nicolas reflektieren. Ich denke hierbei vor allem an die weibliche Büste im Dom zu Ravello, die in erstaunlicher Weise an gewisse Teile der Pisaner Baptisteriumskanzel erinnert und deren verhältnismässig späte Datierung und Zuschreibung an Nicola di Bartolomeo da Foggia keineswegs so sicher ist, wie heute allgemein angenommen wird.<sup>17</sup> Noch grössere Verwirrung wie die genannte These von Stefano Bottari stiftete in der neueren Forschung die Meinung, dass die für Nicola vorbildlichen Antiken eher in Süditalien als in Pisa zu suchen seien. Der hierbei immer wieder zitierte Capuaner Hippolytus-Sarkophag<sup>18</sup> tritt jedoch — im Hinblick auf seine Bedeutung für das Werk Nicolas — völlig hinter dem Pisaner Sarkophag gleicher Gattung zurück, den schon Vasari in der Einleitung der *Vita des Pisano* genannt hatte.

Die Fragen der süditalienischen Herkunft Nicolas bleiben in dieser Studie ausser Betracht, da der Verfasser hierüber eine gesonderte Arbeit vorbereitet. Hingegen wird hier ein Problem wieder aufgegriffen, das auch schon im Streit zwischen den „Apuliern“ (d.h. den Verfechtern der süditalienischen Herkunft unseres Künstlers) und den für den pisanischen Ursprung der Kunst Nicolas eintretenden „Toskanern“ eine Rolle gespielt hatte. Gemeint ist die Frage nach

<sup>12</sup> M. Reymond, a.a.O., p. 71.

<sup>13</sup> A New History of Painting in Italy from the Second to the Sixteenth Century, I. Bd., London 1864, pp. 123-137.

<sup>14</sup> C. F. v. Rumohr, Italienische Forschungen, ed. J. v. Schlosser, Frankfurt a.M. 1920, pp. 316-323.

<sup>15</sup> E. Bertaux (s. Anm. 9) p. 578.

<sup>16</sup> S. Bottari, Nicola Pisano e la cultura meridionale, in: *Arte antica e moderna* 5, 1959, pp. 43-51. Hier finden sich interessante Hinweise auf möglicherweise für Nicola bedeutsame süditalienische Werke (die Atlanten in Castel del Monte, der „Jupitertkopf“, der urspr. vielleicht zum Capuaner Brückentor gehörte). Erst durch die Restaurierung von 1952 der Capuaner Skulpturen lässt sich deren Verhältnis zur Kunst Nicolas wirklich einschätzen.

Neuere Beiträge zur Beziehung zwischen der Stauferkunst und dem Werk des Pisano: W. R. Valentiner, Studies on Nicola Pisano, in: *Art Quarterly* 15, 1952, pp. 9-36. O. Morisani, Commentari capuani per Nicola Pisano, in: *Cronache di Archeologia e di Storia dell'Arte* (Università di Catania) 2, 1963, pp. 84-120. J. Poeschke, Die Sieneser Domkanzel des Nicola Pisano, Berlin-New York 1973, pp. 67-72. Eine Literaturübersicht zur Kunst Friedrichs II. findet sich bei F. Bologna, I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414) e un riesame dell'età fridericiana, Rom 1969.

<sup>17</sup> O. v. Simson, Das hohe Mittelalter (Propyläen-Kunstgeschichte Bd. VI), Berlin 1972, pp. 347-348, Taf. 355. Letzter Beitrag zu diesem Monument: C. G. Falda, Il Duomo di Ravello, o.O.u.J. (Associazione fra le Casse di Risparmio Italiane).

<sup>18</sup> Vgl. Anm. 80.

der Stellung Nicolas zu den früheren Antikenrezeptionen innerhalb der romanischen Plastik von Pisa, besonders zu den Skulpturen am Baptisterium.<sup>19</sup> Dieses Phänomen dreier sich während der Arbeit am Skulpturenschmuck desselben Gebäudes im Verlauf eines Jahrhunderts folgender antikisierender Stilrichtungen von jeweils sehr unterschiedlichem Charakter bildet in der Tat eines der interessantesten Kapitel innerhalb der Geschichte des Nachlebens antiker Formen im Mittelalter.

Der eigentliche Ausgangspunkt dieser Studie liegt allerdings in einer andern Richtung. Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts hat die Rezeption scheinbar kaum wesentlich veränderter Gestalten der antiken Mythologie, wie sie besonders an der Pisaner Baptisteriumskanzel vorkommt, grosse Beachtung gefunden. Je nach dem Standpunkt des Betrachters wurde in diesem Vorgang die Ankündigung einer paganen Gesinnung begrüßt oder aber — wie vornehmlich im Lager der „Gotiker“ — die bloss äusserliche, der eigentlichen Thematik wenig entsprechende Art der Übernahme kritisiert. Als Exempel für solche Betrachtungen diente meist das dritte, die Darbringung des Christkindes im Tempel in ikonographisch ganz neuer Weise schildernde Relief der Baptisteriumskanzel (Abb. 2), dessen wichtigste antike Quelle — der auf einen Knaben gestützte Dionysos (Abb. 5) — schon früh erkannt worden war. In Hinblick auf die folgenden Erörterungen lohnt es sich, einige dieser Urteile zu zitieren. Es überrascht nicht, dass im Zeitalter des Klassizismus eben dieser Aspekt als Zeugnis des vermeintlich antikischen Geistes, dessen Wiederaufleben man im Werk des Pisano feierte, betont wurde: „Gleich der erste Anblick sagt uns, dass wir vor einem Werke stehen [gemeint ist die Pisaner Baptisteriumskanzel], dessen Meister an dem Geiste der antiken Kunst den seinigen gebildet, ja der ohne alle Rücksicht den antiken Stoff zu seinen christlichen Schöpfungen verbraucht hat. Wir begegnen [im dritten Relief] der Juno und ihrem königlichen Gemahl, Plato und Sophokles stehen hinter dem Hohenpriester, und Sardanapal schreitet durch die Synagoge: es ist also schon um deswillen an den Typus eines rein christlichen Kunstwerkes nicht zu denken.“<sup>20</sup> Diese Meinung fand bis in jüngste Zeit Anhänger. Man lese beispielsweise die Beschreibung desselben Reliefs von Wilhelm R. Valentiner: „The type of his Virgin is undoubtedly influenced by that of an antique goddess, but she is... more comparable to a queen of prehistoric myths... These scenes could as well take place on a public square of Rome in its earliest history. The Presentation in the Temple, for instance, might be a magic performance on the Capitolian hill in the presence of Consuls, Senators, a High Priest and a Sibyl.“<sup>21</sup>

Aber auch diejenigen unter den neueren Betrachtern, die sich um ein ikonographisches Verständnis dieser seltsamen Szene der Darbringung im Tempel bemühten, empfanden solche Antikenrezeptionen als höchst befremdend. Interessant ist hierbei vor allem die Meinung von Wolfgang Braunfels, wie sie im Zusammenhang seiner fruchtbaren Studie über die Gestalt-Ikonographie der Pisani-Kanzeln geäussert wird: „Schon in der ersten Pisaner Kanzel fällt auf, dass die Darstellung im Tempel genau besehen nur eine Relieghälfte füllt. Die andere nehmen mehrere grosse und reichdrapierte Gewandfiguren ein, die man nicht eindeutig identifizieren kann. Simeon und die Seherin Hanna mögen mit den ekstatisch bewegten Gestalten gemeint sein. Im Grunde sind diese Figuren unnötig, und man spürt, dass der Greis im Vordergrund vor allem die Aufgabe hat, Raum zu füllen.“<sup>22</sup> Ähnlich kritische Ansichten wurden

<sup>19</sup> I. B. Supino, *Arte Pisana*, Florenz 1904, p. 53 (hier auch der Hinweis, dass noch *Cicognara* einige dieser antikisierenden romanischen Skulpturen für römische Werke hielt). G. Swarzenski (s. Anm. 7) p. 22. M. Salmi, *La scultura romanica in Toscana*, Florenz 1928, pp. 124-126. Man erinnere sich, dass Vasari von einer Ausbildung Nicolas unter *alcuni scultori greci, che lavoravano le figure e gl'altri ornamenti d'intaglio del Duomo di Pisa e del tempio di S. Giovanni* sprach (*Vasari-Barocchi* II, p. 59).

<sup>20</sup> E. Förster (s. Anm. 3) p. 31.

<sup>21</sup> W. R. Valentiner (s. Anm. 16) pp. 18-19.

<sup>22</sup> W. Braunfels, Zur Gestalt-Ikonographie der Kanzeln des Nicola und Giovanni Pisano, in: *Das Münster* 2, 1949, p. 333.

schon vor Braunfels mehrfach geäussert — so von Eduard Dobbert, der seine Betrachtung des Pisanoer Darbringungsreliefs mit der Frage schloss, was denn eigentlich ein trunkener Bacchus mit dem hier geschilderten Vorgange gemein habe.<sup>23</sup> In solch unvermittelter Übernahme von antiken Gestalten und Motiven würde sich bloss ein Mangel an tiefem, der Situation, der Idee des Kunstwerkes entsprechendem Ausdruck widerspiegeln.<sup>24</sup> Gleich negativ lauten die Urteile von Carl Schnaase<sup>25</sup>, Paul Schubring<sup>26</sup>, Ernst Polaczek<sup>27</sup>, Igino Benvenuto Supino<sup>28</sup>, Giusta Nicco Fasola<sup>29</sup> und Enzo Carli<sup>30</sup>. Es schien mir für die Erfassung des Wesens der Antikenrezeption bei Nicola von grundsätzlicher Bedeutung, dass dieses Problem von neuem in all seinen Aspekten untersucht würde.

Dabei war noch eine weitere, erst in jüngerer Zeit beachtete Frage von Interesse. In einem 1952 publizierten Aufsatz stellte Wilhelm R. Valentiner<sup>31</sup> erstmals die Frage, ob das Phänomen der Antikenrezeption bei Nicola Pisano auch — wie in zahlreichen andern mittelalterlichen „Renaissance“-Bewegungen — als Ausdruck politischer Ideen gewertet werden könnte. Valentiner suchte in dem Pisanoer Werk Nicolas einen Nachklang der *Renovatio*-Idee Kaiser Friedrichs II. zu erkennen, mit dessen Hof der junge Künstler in Süditalien in Kontakt gestanden sein könnte. Charles Seymour Jr.<sup>32</sup> sah — ganz im Gegenteil — in solchen antikisierenden Formen den Ausdruck einer gegen das frederizianische Gedankengut gerichteten kirchlichen Propaganda. Beide Argumentationen halten der Kritik nicht stand. Was sollte denn die Idee der *Renovatio Imperii* ein Jahrzehnt nach dem Tod ihres Trägers noch für das Pisanoer Domkapitel bedeuten, das als Auftraggeber hinter der Baptisteriumskanzel stand? Ebenso unwahrscheinlich klingt die zweite These eines Kampfes gegen die Ideen Friedrichs II. gleichsam mit dessen eigenen Waffen, d.h. mit dessen Antikenkult.<sup>33</sup> Im folgenden soll versucht werden, diese Frage unter einem neuen Gesichtspunkt zu betrachten, und zwar im Zusammenhang des historischen Selbstbewusstseins der Kommune, wie es sich in den mittelalterlichen Legenden von der Geschichte der Stadt Pisa zur Zeit der Griechen und der Römer widerspiegelt.

<sup>23</sup> E. Dobbert, Die Pisani, in: R. Dohme, Kunst und Künstler Italiens I, Leipzig 1878, p. 10.

<sup>24</sup> E. Dobbert, Über den Styl Niccolò Pisano's und dessen Ursprung, München 1873, p. 4.

<sup>25</sup> C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, V. Bd., Düsseldorf 1876<sup>2</sup>, p. 297. Bei der Lektüre der Schriften Schnaases fällt die eindringliche Behandlung der Beweggründe, die Nicola zur Antike hinführten, auf (z.B. in der Schrift: Zur Geschichte des Niccolò Pisano, in: Zs. für Bildende Kunst 5, 1870, p. 107: Niccolò hatte „keineswegs ein *tiefes* Verständniss oder eine unbedingte Verehrung für die Antike... Gerade in dem Formellen, in der Schönheit der Körperverhältnisse und in der Gewandbehandlung ist er von ihr unberührt... Was ihn reizt, sind durchweg nur solche Motive, Situationen, Gestalten, die sich auf *ethische* Begriffe zurückführen lassen; die Hoheit, die Anmuth, Reinheit der Frauen, oder die Völligkeit der Figuren und die gedrängte Anordnung der Reliefs, die ihm als Ausdruck der Kraft und Lebensfülle dienen“).

<sup>26</sup> P. Schubring, Pisa, Leipzig 1902, p. 51: „...der Alte ganz rechts mit dem ihn stützenden Knaben ist eine Nachbildung des schwerberauschten Bacchus auf einer Vase im Camposanto. Welche Keckheit liegt in dieser heimlichen Entleihung! Oder ist hier vielleicht ein Heide in heidnischen Formen gegeben? Ein Priester scheint hier nicht dargestellt; vielmehr ist es Herodes, der die Szene drohend belauscht“.

<sup>27</sup> E. Polaczek, Magister Nicholas Pietri de Apulia - aus Pisa, in: Rep. für Kwick. 26, 1903, p. 369: „Er [d.h. Nicola] entgleist mit unerhörter Naivität, ohne auch nur den Versuch einer Umbildung aus dem Heidnischen ins Christliche zu machen. Wie sie sind, werden die antiken Gestalten übernommen, der christlichen Szene ein- oder gar bloss angefügt“.

<sup>28</sup> I. B. Supino (s. Anm. 19) p. 77: „Nella Purificazione i modelli classici sono riprodotti così fedelmente, che manca alla scena ogni carattere e gran parte dell'espressione...“.

<sup>29</sup> G. Nicco Fasola, Nicola Pisano, Rom 1941, p. 98-99.

<sup>30</sup> E. Carli, Il Pulpito del Battistero di Pisa, Mailand 1971, p. 17.

<sup>31</sup> W. R. Valentiner (s. Anm. 16).

<sup>32</sup> Ch. Seymour, Jr., Invention and Revival in Nicola Pisano's 'Heroic Style', in: Studies in Western Art, Bd. I (Acts of the 20 Int. Congress of the History of Art), Princeton 1963, pp. 207-226.

<sup>33</sup> Ch. Seymour, Jr., a.a.O., p. 219: „By clothing these particular scenes so obviously in antique dress, Nicola provided a powerfully ironic argument, in visual terms, against the Frederician heresy, itself based on an Imperial Roman revival...“.



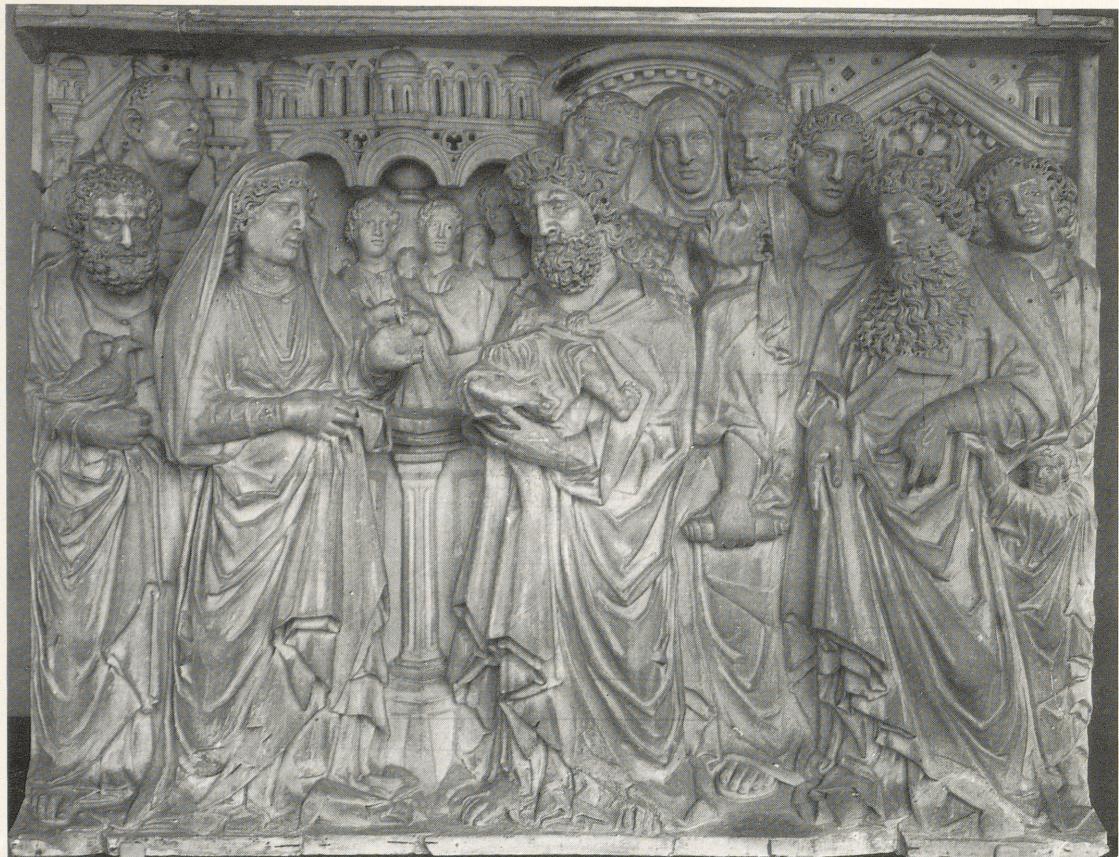
1 Hippolytus-Sarkophag (Ausschnitt). Pisa, Camposanto.

Es besteht nicht die Absicht, hier einen Katalog aller im Werk unseres Meisters zu beobachtenden Antikenrezeptionen aufzustellen.<sup>34</sup> Vielmehr sollen nur einige wenige Werke betrachtet werden, die für unser Problem von zentraler Wichtigkeit sind — so vor allem das Darbringungsrelief (Abb. 2) und die Herkulesstatuette (Abb. 18) der Baptisteriumskanzel sowie die verschiedenen Interpretationen einer antiken Hekate-Gruppe (Abb. 23-26). Ferner wird die Frage der Bedeutung des Nachlebens römischer Formen innerhalb der lokalen Kunsttradition und der byzantinischen Kunst für die Antikenrezeption Nicolas besprochen. Ein Ausblick gilt den Problemen, die sich bei der Erforschung der Antikenrezeption in der Nachfolge Nicolas, besonders bei Giovanni Pisano, stellen.

Das Interesse der hier zu diskutierenden Fragen reicht aber weit über das eigentliche Thema der mittelalterlichen Antikenrezeption hinaus. Das Studium der Pisaner Sarkophage — die die einzigen, sicher fassbaren *direkten* Quellen Nicolas darstellen — ermöglicht eine einzigartige Einblicknahme in den Schaffensprozess dieses Meisters, die uns bei der Betrachtung seiner Auseinandersetzung mit andern, nicht mehr unmittelbar erkennbaren Vorbildern beispielsweise aus dem Bereich der französischen Gotik oder der staufischen Plastik verschlossen bleibt.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> H. Gruber, Beiträge zu Nicola Pisano, Strassburg 1911, p. 15-20 (Katalog der Antikenrezeptionen).

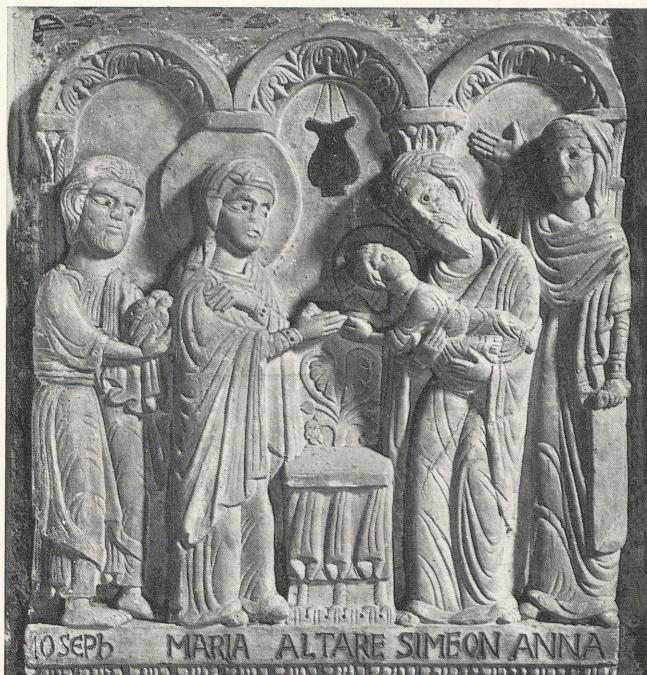
<sup>35</sup> Nicht behandelt wird hier die schon von Seroux d'Agincourt (s. Anm. 1; p. 234) und Cicognara (s. Anm. 2; p. 176) vorgetragene Idee eines Romaufenthaltes von Nicola Pisano, die neuerdings in M. Wenzelberger (Nicola Pisano, in: Enc. Univ. dell'Arte IX, Rom 1963, Sp. 925) und E. Carli (s. Anm. 30; pp. 11-12) wieder Anhänger fand. Als Quelle könnte man sich hierfür auf Vasari berufen (Vasari-Barocchi II, p. 69).



2 Nicola Pisano, Darbringung im Tempel. Pisa, Baptisteriumskanzel.

### I. Puer senem regebat

Die Antikenrezeption des Nicola Pisano ist besonders in ikonographischer Hinsicht rätselhaft. Die auffallendsten Übernahmen antiker Gestalten — wie sie vor allem im Pisaner Darbringungsrelief (Abb. 2) zu beobachten sind — erscheinen dem modernen Betrachter vorerst als primär durch die artistische Freude am grossen Vorwurf bedingt; die inhaltliche Bindung einer Figur wie des greisen, von einem Knaben gestützten Patriarchen zu der Darreichung des Christkindes im Tempel ist nicht mehr unmittelbar verständlich. Aber ist es — so müssen wir fragen — tatsächlich denkbar, dass in einem Werk des 13. Jahrhunderts (dessen klarer gedanklicher Aufbau immer betont wurde) einzig formale Beweggründe bei der Aufnahme einer antiken Gestaltengruppe von solch primärer kompositioneller Bedeutung massgebend waren? Eine Antwort wird nur durch eine umfassende ikonographische Untersuchung dieser Szene zu finden sein, bei der eine Reihe naheliegender Quellen — besonders liturgische Texte — nach der Möglichkeit einer *interpretatio christiana* der durch die Antike inspirierten Figuren befragt werden sollen.



3 Darbringung im Tempel, Kanzelrelief. Florenz, S. Leonardo in Arcetri.



4 Giovanni Antonio Dosio, Pisaner Säulenmonument. Berlin-Dahlem, Kupferstichkabinett.

Der Vergleich mit einem Relief der Kanzel in S. Leonardo in Arcetri bei Florenz (Abb. 3), dem die übrigen romanischen Darbringungsbilder der Toskana<sup>36</sup> weitgehend entsprechen, erleichtert die Erkenntnis der neuen Bildmotive innerhalb der Pisaner Szene (Abb. 2). Auch das Relief der Baptisteriumskanzel basiert im wesentlichen auf dem 2. Kapitel des Lukasevangeliums. Gleich wie an der Kanzel in S. Leonardo ist der Moment dargestellt, in dem Simeon den von seinen Eltern in den Tempel gebrachten Christusknaben erkannte, ihn in seine Arme nahm und sprach: *Nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace; quia viderunt oculi mei salutare tuum, quod parasti ante faciem omnium populorum: lumen ad revelationem gentium et gloriam plebis Israël* (Lk. 2, 29-32). Durch die Verstümmelung des Körpers des Christkindes kommt heute allerdings in Pisa ein zentrales Motiv, der intensiv auf das Kind gerichtete Blick des greisen Simeon (*quia viderunt oculi mei salutare tuum*), nicht mehr zur Geltung. Alle andern Ereignisse, von denen Lukas im Zusammenhang mit der Darbringung im Tempel spricht, sind gemäss der ikonographischen Tradition in dieser Szene ent-

<sup>36</sup> Pisaner Kathedrale: Kanzel des Guglielmus (P. Sanpaolesi, La facciata della Cattedrale di Pisa, in: Riv. dell'Ist. Naz. d'Archeologia e Storia dell'Arte, N.S. 5-6, 1956-57, Abb. 25) und Bronzetür des Bonanus (A. Boeckler, Die Bronzetüren des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani, Berlin 1953, Abb. 10); ferner: Kanzel in S. Bartolomeo in Pistoia (W. Biehl, Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters, Leipzig 1926, Taf. 154). Zur Ikonographie der Darbringung im Tempel vgl.: D. C. Shorr, The Iconographic Development of the Presentation in the Temple, in: Art Bull. 28, 1946, pp. 17-32; RDK III, Sp. 1057-76 (H. M. v. Erffa); G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst I, Gütersloh 1966, pp. 100-104; Reallexikon zur byzantinischen Kunst I, 1966, Sp. 1134-1145 (K. Wessel).



5 Neoattischer Krater. Pisa, Camposanto.

halten: das Reinigungsopfer (*Purificatio*) in Form der beiden Tauben, die Joseph trägt; die Darbringung der Erstgeburt (*Praesentatio*) am Altar, über den Maria das Kind Simeon darreicht; die Prophezeiung der Hanna durch die rechts von Simeon stehende Alte, die gleich wie auf dem romanischen Kanzelrelief (Abb. 3) als Kennzeichen ihres prophetischen Amtes in der gesenkten Linken eine Schriftrolle hält, während ihre Rechte im Sprechgestus erhoben ist (der als Ausdruck ekstatischen Sprechens erhobene Kopf der Hanna findet sich verhältnismässig häufig auf byzantinischen Darstellungen).<sup>37</sup> Weitere traditionelle Bildelemente sind die Tempel-

<sup>37</sup> G. Schiller, Abb. 226; A. Boeckler, Abb. 1.

architektur und die über dem Altar aufgehängte Lampe, durch die auf die Bezeichnung Christi als *lumen ad revelationem gentium* (Lobpreis des Simeon) hingewiesen wird. Durch die gleiche Haltung des von Simeon zu seiner Mutter zurückstrebenden Kindes<sup>38</sup> steht das Relief Nicolas in ikonographischer Hinsicht der Darstellung der Florentiner Kanzel besonders nahe, die bis 1784 in einer der ehrwürdigsten Kirchen der Stadt, in S. Pier Scheraggio, stand. Auf diesem romanischen Kanzelbild hält Simeon das Kind gleichfalls mit unverhüllten Händen.

Innerhalb der toskanischen Bildtradition ist hingegen die Ergänzung der fünf Personen, die für die Darstellung des biblischen Berichtes ausreichen, durch weitere elf Figuren neuartig.<sup>39</sup> Bei mittelalterlichen Darbringungsbildern findet sich zwar gelegentlich auch ein kleines, Maria begleitendes Gefolge<sup>40</sup> und auf vereinzelten Darstellungen kommen auch die Leute vor, zu denen Hanna nach dem Bericht des Lukas im Tempel sprach.<sup>41</sup> Aber die mächtige, von einem Knaben gestützte Männergestalt, die bekanntlich von einem antiken Dionysosbild (Abb. 5) inspiriert ist, erscheint hier innerhalb der christlichen Ikonographie zum ersten Mal.

In der Kunstgeschichtsschreibung begegnet häufig die Meinung, dass Nicola diese Gestalt von dem — wie noch zu zeigen sein wird — im Mittelalter als Wahrzeichen der Stadt Pisa geltenden Krater (Abb. 4) ohne eine spezifisch neue Sinngebung übernommen hätte — „un po' come i letterati che inserivano nel loro testo qualche frase d'autore classico per abbellimento e segno di cultura.“<sup>42</sup> Nach dieser Auffassung wäre der Patriarch nur eine sekundäre, nicht genauer benennbare Gestalt — vielleicht ein jüdischer Priester, der dem Geschehen als Zuschauer beiwohnte.

Aber allein schon die unvoreingenommene Betrachtung widerspricht dieser Annahme. Der Patriarch erscheint neben Simeon und Maria als *dritte Hauptperson*. Im Unterschied zu den ihn umgebenden Gestalten ist sein Blick streng auf das Zentrum des Geschehens, auf das Christkind gerichtet. Bedeutsam erscheint auch die gegenüber dem antiken Vorbild (Abb. 5) veränderte Haltung des Patriarchen. Dionysos hält im Schreiten inne, lehnt sich müde zurück und lässt sich von einem Satyrknaben die Sandale vom Fuss lösen. Der Patriarch hingegen scheint alle seine Kräfte zu sammeln, um Christus und Maria entgegenzuschreiten. Durch seine Gebrechlichkeit und sein hohes Alter gehemmt, vermag er sich jedoch nur mühsam mit Hilfe eines ihn stützenden Knaben fortzubewegen.

Es lässt sich nun aber mit guten Gründen vermuten, dass diese Gestaltengruppe einen für den mittelalterlichen Betrachter leicht zu entschlüsselnden Sinn hatte. Die Kirche gedenkt am 2. Februar, an dem *Purificatio Mariae* oder Lichtmess genannten Feiertag, der Darbringung des Christkindes im Tempel. In der Liturgie zu diesem Tag steht in dem die Lektüre der Perikope einleitenden Allelujavers: *Senex puerum portabat, puer autem senem regebat.*<sup>43</sup> Wie sich aus der Edition von Renatus-Johannes Hesbert<sup>44</sup> ergibt, der zwölf der ältesten und in ihrer geographischen

<sup>38</sup> Zu diesem Bildtypus vgl. D. C. Shorr, p. 25 und Reallexikon zur byzantinischen Kunst I, Sp. 1141.

<sup>39</sup> Zu früheren vielfigurigen Darstellungsbildern (Triumphbogen S. Maria Maggiore in Rom, S. Maria di Castelseprio; Portal Royal der Kathedrale in Chartres) lassen sich keine Verbindungen erkennen.

<sup>40</sup> G. Schiller Abb. 233.

<sup>41</sup> G. Schiller Abb. 235 (vgl. auch D. C. Shorr, p. 24).

<sup>42</sup> G. Nicco Fasola, (s. Anm. 29) p. 99.

<sup>43</sup> Dass dieser Vers im 13. Jahrhundert in den Messexten zum 2. Februar schon weit verbreitet war, wird belegt durch das *Ordo missalis fratrum minorum secundum consuetudinem romane curie* des Haymo of Faversham (1234/44), ed. S. J. P. van Dijk, Sources of the Modern Roman Liturgy, vol. II, Leiden 1963, p. 276.

<sup>44</sup> R. J. Hesbert, Corpus Antiphonarium Officii, Rom 1963 ff.; I. Bd., pp. 114-117, 242; II. Bd., pp. 192-198; III. Bd., Nr. 4864; IV. Bd., Nr. 7635. Von den sechs Antiphonaren des *Cursus Romanus* aus dem 9.-12. Jahrhundert, die Hesbert untersucht hat, sind zwei französischen, drei italienischen und eines deutschen Ursprungs. Alle weisen den Vers *Senex puerum...* auf. In der Edition von Hesbert wird auf den *Sermo 13 de tempore*, der Augustin zugeschrieben und in der *lectio V* des alten Breviars aufgeführt wurde, hingewiesen (PL XXXIX, Sp. 1998: *Simeon senex ferebat Christum infantem; Christus regebat Simeonis senectutem*). Für liebenswürdige Hilfe bei der Diskussion dieser liturgischen Fragen danke ich Prof. Mons. *Dante Balboni*, Biblioteca Vaticana, wie auch dem Bibliothekar des Franziskanerklosters in Fiesole, Padre *Samuele Olivieri*, der mir das Werk von Hesbert zugänglich machte.

Herkunft sehr unterschiedlichen Antiphonare verglich, findet sich dieser Vers auch regelmässig schon seit dem 9. Jahrhundert in den Antiphonen wie auch in den Responsorien des Offiziums zu diesem Festtag.

Dieser Vers nimmt in den mittelalterlichen Kommentaren des Darbringungsgeschehens eine zentrale Stellung ein. Die *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine, die ungefähr gleichzeitig mit der Errichtung der Pisaner Kanzel verfasst worden ist, deutet den für die Pisaner Reliefsdarstellung massgebenden Bibelvers (Lk. 2, 28) als Ausdruck der Demut, der Erniedrigung Christi: Er, der alles trägt (*qui est portans omnia verbo virtutis suae*), der auch den ihn Tragenden — gemeint ist Simeon — trägt (*qui portabat portantem*), habe sich von einem altersschwachen Greis halten lassen. In Wirklichkeit aber habe der Knabe den Greis gestützt: *Senex puerum portabat, puer autem senem regebat*.<sup>45</sup>

Möglicherweise kannte Jacobus de Voragine den Vers *Senex puerum...* nicht nur aus der Liturgie, sondern auch aus dem Pseudo-Matthäus-Evangelium<sup>46</sup>, einer im 8./9. Jahrhundert zusammengestellten Sammlung älterer Kindheitsevangelien. Der grosse Erfolg dieses in einer Vielzahl von Handschriften verbreiteten Textes beruhte auch auf dem geschickten Vorgehen des Verfassers, der sich nicht damit begnügte, den Evangelisten Matthäus zum Autor und den Kirchenvater Hieronymus zu seinem Übersetzer zu machen, sondern seiner Schrift auch noch einen fiktiven Briefwechsel voranstellte, in dem gegen die apokryph-häretische Schriftstellerei polemisiert und das eigene Unternehmen als Abwehr ketzerischer Verfälschungen dargestellt wurde. In unserem Zusammenhang ist das von Tischendorf als Codex B bezeichnete Exemplar des Pseudo-Matthäus-Evangeliums in der Laurenziana von Bedeutung, in dem sich an den Lobpreis Simeons (Lk. 2, 29-32) folgende Sätze anschliessen: *Et cum CXII esset annorum [gemeint ist Simeon] et vix posset se ipsum regere, portavit puerum in ulnis suis usque ad altare templi domini. Senex puerum portabat, sed puer senem regebat*.<sup>47</sup>

Ist es nun nicht naheliegend, in dieser ständig wiederholten Formel des *Puer senem regebat* (die nicht nur in der Liturgie, sondern wohl auch — im Anschluss an die zitierten, im Mittelalter weit verbreiteten Kommentare — in den Predigten zu diesem Feiertag eine zentrale Rolle spielte) den Schlüssel für die ikonographische Interpretation der hier diskutierten Gestaltengruppe zu erkennen? Gegenüber allen andern Deutungsversuchen als jüdischer Priester oder gar als Herodes hätte diese Interpretation den Vorteil, dass wirklich auch die Hauptmerkmale der Figuren erfasst würden. Erst im Zusammenhang mit dieser Idee erscheint die Hervorhebung des Patriarchen, der Simeon an Bedeutung innerhalb der Reliefkomposition gleichgestellt ist, sowie dessen Charakterisierung als sich nur mühsam aufrecht haltender Greis wirklich sinnvoll. Vor allem findet jetzt das auffälligste Motiv — der den Patriarchen stützende, in ein reiches Gewand gehüllte Knabe — eine befriedigende Erklärung. Möglicherweise hat

<sup>45</sup> *Jacobi a Voragine Legenda Aurea*, ed. Th. Graesse, Dresden-Leipzig 1846, p. 162: *Tunc autem accepit eum Symeon in ulnas suas. Et notandum, quod triplex obumbratio sive exinanitio hic de salvatore nostro facta est. Prima est exinanitio veritatis, ille enim, qui est veritatis, quae omnem hominem per se ipsum, quae est via, in se ipsum, quae est vita dicit, hodie ab aliis se duci permisit... Secunda exinanitio bonitatis, quoniam ille, qui solus sanctus et bonus est, tamquam immundus voluit cum matre expiari. Tertia est exinanitio maiestatis, quoniam ille, qui est portans omnia verbo virtutis suae, hodie in ulnis sensi se recipi et portari permisit, qui tamen portabat portantem se secundum illud: senex puerum portabat, puer autem senem regebat*.

<sup>46</sup> E. Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen, I. Bd., Tübingen 1959<sup>3</sup>, pp. 303-304. Zur Bedeutung dieses Textes für die mittelalterlich-italienische Kunst vgl. als neuesten Beitrag: M. Imdahl, Ergänzende Bemerkungen zum Verhältnis zwischen Giottos Zyklus des Marienlebens und dem Pseudo-Matthäus-Evangelium, in: Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte II, 1973, pp. 1-6.

<sup>47</sup> C. de Tischendorf, *Evangelia Apokrypha*, Leipzig 1876<sup>2</sup>, p. 81. Durch die Wiederholung des Wortes *regere* in diesem Text wird deutlich, dass dieses Verb im Sinn von „stützen, aufrecht halten“ zu verstehen ist und nicht mit „regieren“ übersetzt werden darf (vgl. die Ausgabe der *Legenda Aurea* von R. Benz, Heidelberg o.J., p. 189). Bei der Benützung der Ausgabe von Tischendorf ist die Warnung von A. Masser (Bibel, Apokryphen und Legenden, Berlin 1969, p. 72) angesichts der Vielzahl der unveröffentlichten Handschriften in dieser Edition nicht schlechthin den Pseudo-Matthäus sehen zu wollen, zu berücksichtigen.

dieser Knabe den Blick des Bildhauers und des ihn beratenden Theologen erst auf das antike Relief gelenkt. Wenig wahrscheinlich und eines Werkes von solchem Gedankenreichtum und künstlerischer Qualität recht eigentlich unwürdig wirkt dagegen die Vorstellung, dass hier dieser Knabe nur als Füllfigur, als kompositionelle Verlegenheitslösung vorkomme.

Es soll allerdings auch nicht verschwiegen werden, welche Schwierigkeiten einer Deutung in dem genannten Sinn entgegenstehen. Ikonographische Vorstufen einer Verbildlichung der Idee des *Puer senem regebat* konnten nicht gefunden werden; auch hatte die Darstellung Nicolas keine Nachfolge. Das bedeutet aber im Zusammenhang mit der Kunst des Pisano, besonders der Ikonographie der Baptisteriumskanzel, keinen Einzelfall. Wo antike Werke als Vorlagen für die Neuformulierung ikonographischer Gedanken massgebend waren, ist eine vereinzelte Stellung der betreffenden Skulpturen innerhalb der mittelalterlichen Bildwelt fast die Regel. Analog zur Gestaltengruppe des Patriarchen stehen auch der *Hercules Pisanus* (Abb. 18) und der Michael mit der Tierkampfgruppe (Abb. 60) völlig vereinzelt da. Entsprechend sind solche beispiellosen Werke inhaltlich nur schwer verständlich; — die herrliche bronzenen Frauengruppe an der Spitze der Fontana Maggiore in Perugia (Abb. 23) ist in ihrer ikonographischen Bedeutung noch völlig rätselhaft.

Man darf jedoch im Zusammenhang mit der Idee des *Puer senem regebat* den Patriarchen nicht als Verkörperung des Simeon auffassen; ein zwiefaches Auftreten der gleichen Gestalt in dieser als dramatische Einheit verstandenen Szene wäre wenig sinnvoll. Wahrscheinlicher ist die Vorstellung einer von der vorgefundenen antiken Darstellung (Abb. 5) inspirierten, direkten Verbildlichung der Symbolbedeutung des Darbringungsgeschehens in dieser Figurengruppe.

Dass die Aussage dieses mittelalterlichen Reliefs (Abb. 2) nicht auf die vordergründige Darstellung des biblischen Ereignisses beschränkt ist, lehrt auch eine andere Gestaltengruppe. Hinter dem Altar erscheinen zwei Chorknaben, die mächtige Kerzen tragen (ein dritter Ministrantenbub schwingt ein Weihrauchfass zur Kerzenweihe).<sup>48</sup> Hierin ist vorerst eine Anspielung auf die am Fest der *Purificatio Mariae* jährlich stattfindende Lichterprozession zu erkennen. Doch die Anordnung dieser Kerzenträger genau hinter der Gestalt des Christkind haltenden Simeon weist auf eine zweite, tiefere Bedeutung — auf die symbolische Nachvollziehung des biblischen Geschehens in der Liturgie: *In manibus enim lumina portare est cum Simeone confiteri, et credere Christum esse paratum ante faciem omnium populorum, lumen ad revelationem gentium... et qui visibiliter eum portare non possumus, ejus visibile signum... gestamus in manibus... Candelas igitur in figura Christi post XLta dies manibus portamus in festo Virginis.*<sup>49</sup>

Es zeugt für die ausserordentliche künstlerische Vorstellungskraft Nicolas, dass er all diese Ideen, in denen sich historische Erzählung und Symbolbedeutung ständig durchdringen,<sup>50</sup> zu einem in sich geschlossenen, auf dem klaren Dreiklang Maria-Simeon-Senex basierenden Bild zu formen wusste (Abb. 2). Der ideelle Mittelpunkt des Geschehens, der Gottesträger Simeon, ist auch Zentrum der Komposition. Seine Figur bezeichnet — im Gegensatz zu früheren Darbringungsbildern, in denen Simeon immer zur Seite gerückt erscheint — die Mittelsenkrechte, gegen die von beiden Seiten die Kompositionslinien schräg ansteigen.

<sup>48</sup> Vereinzelte Darstellungen eines Kerzenträgers schon im 9. Jh. (vgl. RDK III, Sp. 1064). Auch auf der Darbringungsszene der Pisaner Domkanzel von Giovanni Pisano kommen Kerzen vor, wobei allerdings dort die Idee der Nachahmung der Klugen Jungfrauen noch mit eine Rolle spielt: *...ut per hoc prudentes virgines imitemur, quarum beata virgo est caput, ut accensa in nobis lampade castitatis et bonorum operum cum eis in templum gloriae, ad verum sponsum ingredi mereamur* (Guglielmus Durandus, *Rationale divinorum officiorum*, Venedig 1581, p. 288).

<sup>49</sup> *Sicardus*, *Mitrale*, PL CCXIII, Sp. 243.

<sup>50</sup> Ich möchte nicht verfehlten, in diesem Zusammenhang *É. Mâle* (L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France, Paris 1902, pp. 30 und 35) zu zitieren: „Pour l'histoire de l'art, il n'est pas de livres plus précieux que les livres liturgiques... Le symbolisme du culte familiarisait les fidèles avec le symbolisme de l'art. La Liturgie chrétienne est, comme l'art chrétien, une perpétuelle figure: le même génie s'y montre“.

Dass für die Gestaltengruppe des *Senex* das Dionysosbild auf dem heute im Pisaner Camposanto aufgestellten Krater (Abb. 5, trajanische Kopie eines neoattischen Originals) vorbildlich war, darf als längst nachgewiesen gelten. Der Gott erscheint in einer dem „Ikarios-Relief“ entsprechenden Haltung. Mit seiner Rechten hebt er den am Boden schleppenden Mantel hoch, um sich von einem Satyrknaben die Sandale vom Fuss lösen zu lassen. Ein zweiter Knabe stützt den trunkenen, müden Gott unter dem linken Arm.<sup>51</sup>

Doch ist nicht eigentlich diese Dipendenz<sup>52</sup>, sondern die Umbildung, die Übersetzung des antiken Modells in die Formensprache Nicolaś und die nahtlose Einfügung in den mittelalterlichen Reliefverband das eigentlich Erstaunliche.

Das grossflächige, antike Bild ist in einfachen Konturen erfasst (Abb. 5). Das dem Körper eng anliegende Gewand, das nur durch wenige Faltenzüge gegliedert wird, zeichnet die Gestalt des Gottes nach, der inmitten des lärmenden Treibens seines Gefolges einen Pol der Ruhe und der Besinnung darstellt.

Völlig verändert erscheint diese Gestalt in ihrer mittelalterlichen Interpretation (Abb. 2). Ist für den Eindruck der antiken Figur der vom vorgestellten Fuss gegen das Haupt des Gottes nach rechts hochsteigende, durch die vorgreifende rechte Hand kaum gebrochene Kontur entscheidend, so liegen die wesentlichen Kompositionslinien der *Senex*-Gruppe (das heisst vor allem die Kontur des linken Beines und die von der rechten Hand herabhängenden Mantelenden) genau in der Gegenschräge. Statt der ausruhenden Göttergestalt erblickt man einen leidenschaftlichen Seher, der auf die Prophetendarstellungen Giovannis vorausweist. Die Gewänder dienen nicht dem Körper, sondern verdecken ihn; die harten Falten haben lineares Eigendasein, sind Träger der Bewegung — nicht allein der körperlichen, sondern auch der seelischen, die sie zugleich vorbereiten und widerspiegeln. Die Draperieformen sind Teil auch der die Figur übergreifenden Kompositionslinien; sie weisen — gleich der vorgebeugten Haltung des Patriarchen — auf das Zentrum, auf den Gottesträger hin.

<sup>51</sup> Ohne die Kenntnis des sog. Ikariosreliefs, einer um die Mitte des 2. Jh. v. Chr. entstandenen, in mehreren kaiserzeitlichen Kopien überlieferten Komposition, ist die Pisaner Dionysosgestalt nicht verständlich. Auf diesem Relief ist die Einkehr des berauschten Gottes bei Ikarios, dem Gründer der attischen Tragödie, oder bei einem Dichter dargestellt. Dionysos lässt sich die Sandalen vom Fuss lösen, um gleich dem Gastgeber auf einem bereitgestellten Speisediwan Platz zu nehmen. Das Pisaner Relief zitiert lediglich die Göttergestalt und die beiden Satyrknaben. Auch dadurch, dass in Pisa der bacchantische Zug Dionysos vorangestellt ist, erweist sich die Szene als nicht ursprünglich. Wichtig im Zusammenhang mit dem Pisaner Krater sind die 1907 in einem versunkenen Schiff vor der tunesischen Küste bei Mahdia gefundenen Fragmente, die eine Vorstellung des griechischen Originals geben.

Zum Ikariosrelief vgl.: C. Watzinger, Theoxenia des Dionysos, in: Jb. des Dt. Archäolog. Instituts 61/62, 1946-47, pp. 76-87 (in Anm. 1 eine Liste der erhaltenen Reliefs dieses Typus, der das von M. Bieber [The Sculpture of the Hellenistic Art, New York 1955, Abb. 657] veröffentlichte, in Kephissia gefundene Werk beizufügen ist); A. H. Borbein, Campanarelfiefs, in: Mitt. des Dt. Archäolog. Instituts, 14. Erg.heft, Heidelberg 1968, pp. 183-186. Zur ikonographischen Deutung des Ikariosreliefs: Ch. Picard, Observations sur la date et l'origine des reliefs dits de la 'Visite chez Ikarios', in: American Journal of Archaeology 38, 1934, pp. 137-152. Das Thema findet sich in der römischen Kunst auch bei vollplastischen Werken (G. Bendinelli, Gruppo statuario inedito di Dioniso presso Icaro nel Museo Nazionale romano, in: Rassegna d'Arte 9, 1922, pp. 324-328). Zur Datierung der Kratere in Pisa und Mahdia: W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, in: Jb. des Dt. Archäolog. Instituts, 20. Erg.heft, Berlin 1959; ders., Der Schiffsfund von Mahdia, Tübingen 1963. — Der Dionysos auf dem Pisaner Krater ist durch ein Vorbild des bärtigen, langgewandeten Typus aus dem 4. Jh. v. Chr., dem sog. „Sardanapal“, bedingt (G. Lippold in: Handbuch der Archäologie III, 1, München 1950, p. 242, Anm. 7).

<sup>52</sup> Der reich gewandete Jüngling im mittelalterlichen Relief steht gleich dem Satyrknaben mit dem einen Fuss auf den Zehenspitzen. Im Unterschied zu den meisten andern Kopien des Ikariosreliefs, aber gleich wie beim Pisaner Krater, schiebt er vier Finger seiner linken Hand unter den Ärmel des Patriarchen, während der Daumen abgespreizt wird. Auch die der Kontur des linken Unterarms folgende Falte, die auf dem Kopf des Jungen aufliegt, ist eine direkte Reminiszenz des Vorbildes (allerdings ohne Verständnis für die ursprüngliche Funktion dieses beim antiken Werk zu beiden Seiten des Knabenkörpers herabhängenden Mantelendes).

II. Antiquorum romanorum renovo memoriam  
nam extendit modo Pisa laudem admirabilem  
quam recepit olim Roma vincendo Cartaginem

Die zitierten Verse bilden den Anfang des berühmten Gedichtes, das den Kriegszug der Pisaner des Jahres 1087 verherrlicht, der zur Einnahme des Sitzes des fatimitischen Emirats in al-Mahdiya führte.<sup>53</sup> In ihnen widerspiegelt sich der Stolz der aufstrebenden Handelsmacht Pisa, deren schönster Ausdruck der Kathedralbau ist. Dass der Dom von Anfang an auch als Ruhmestempel, als Denkmal der siegreichen Kommune verstanden wurde, zeigen die höchst bemerkenswerten Inschriften an der Westfassade<sup>54</sup>, in denen nicht nur der Triumph der Pisaner im Jahre der Grundsteinlegung der Kathedrale über die Sarazenen bei Palermo<sup>55</sup>, sondern auch all die Siege über die Ungläubigen in dem vorausgehenden halben Jahrhundert Erwähnung finden.<sup>56</sup> Niemand sei würdig, Pisa zu loben, schreibt der unbekannte Verfasser dieser Inschriften (*Ad laudes, urbs clara, tuas laus sufficit illa / Quod te pro merito dicere nemo valet*). Und in Erinnerung an die Eroberung der Stadt Bona in Nordafrika ruft dieser Autor stolz aus: *Tertia pars mundi sensit tua* [d.h. Pisas] *signa triunphi!* Konkret kommt die Beziehung zwischen diesen Siegen der Pisaner und dem Kathedralbau auch darin zum Ausdruck, dass wesentliche Teile der Kriegsbeute für die Errichtung des Doms verwendet wurden:

*Sed tibi, Regina celi, stella maris inclita,  
Donant cuncta pretiosa et cuncta eximia,  
Unde tua in eternum splendebit ecclesia  
Auro gemmis (et) margaritis et paliis splendita.*

*Clericis qui remanserunt perpetuo servitio  
Donaverunt partes duas communi consilio.  
Sic volebas tu, Regina, sic rogasti Filium,  
Cuius illis prebuisti in cunctis auxilium.<sup>57</sup>*

Pisa empfand sich in diesen Zeiten gewaltigen politischen und wirtschaftlichen Aufschwungs — wie deutlich in den als Titel über dieses Kapitel gestellten Versen zum Ausdruck kommt — als Nachfolgerin des antiken Roms, mit dessen Siegen allein die Taten der Pisaner verglichen werden könnten.<sup>58</sup> Findet dieser Gedanke der *nova Roma*, so müssen wir uns angesichts der

<sup>53</sup> P. Pecchiai, Gloriosa Pisa, Rom 1907, p. 73. Vgl. G. Scalia, Il carmen pisano sull'impresa contro i Saraceni del 1087, in: Studi di filologia romanza offerti a Silvio Pellegrini, Padua 1971, pp. 565-627.

<sup>54</sup> G. Scalia, Epigraphica Pisana - Testi latini sulla spedizione contro le Baleari del 1113-15 e su altre imprese anti-saracene del sec. XI, in: Miscellanea di studi ispanici, Pisa 1963, pp. 234-286. Zu diesen Inschriften vgl. a. C. B. Fisher, The Pisan Clergy and an Awakening of Historical Interest in a Medieval Commune, in: Studies in Medieval and Renaissance History III, 1966, vor allem pp. 161-177.

<sup>55</sup> Dass zwischen diesen beiden Ereignissen ein direkter Zusammenhang bestand, sagt schon die Inschrift: *Sex capiunt magnas naves opibusque repletas/Unam vendentes reliquas prius igne cremantes/Quo prelio muros constat hos esse levatos*. In den mittelalterlichen Chroniken wird der Sieg von 1063 engstens mit der Grundsteinlegung der Kathedrale verbunden: *Negli anni Domini 1060* (irrtümlich statt 1063) *li Pisani passorono in Cilicia, che era piena di Saracini, chon grande sforzo di navili... e presono Palermo, e dello tesoro che lloro presono, ordinarono di fare sancta Maria, el Duomo, e l'veschovado di Pisa* (Cronaca di Pisa di Ranieri Sardo, a cura di O. Banti, Rom 1963, p. 17). Zu diesen Fragen vgl. G. Scalia, Ancora intorno all'epigrafe sulla fondazione del duomo pisano, in: Studi Medioevali 10, 2, 1969, pp. 483-519.

<sup>56</sup> Sieg bei Reggio 1005, Expedition nach Sardinien 1016, Eroberung der Stadt Bona in Nordafrika 1034.

<sup>57</sup> P. Pecchiai, a.a.O., p. 92.

<sup>58</sup> G. Scalia, 'Romanitas' pisana tra XI e XII secolo, in: Studi Medioevali, ser. III, 13, 1972, pp. 791-843 (den Hinweis auf diesen Aufsatz verdanke ich Frau Dr. Antje Middeldorf-Kosegarten, München). Eine wichtige Quelle für die *Romanitas pisana* ist vor allem auch das um 1125 verfasste *Liber Maiorichinus* (ed. C. Calisse, Rom 1904). Interessant im Zusammenhang mit den Feststellungen in diesem Kapitel ist K. Noehles, Die Kunst der Cosmaten und die Idee der *Renovatio Romae*, in: Fs. Werner Hager,

zahlreichen im Mittelalter nach Pisa geführten und beim Dom aufgestellten Kunstwerke fragen, auch in der ikonologischen Konzeption der Pisaner Kathedrale Ausdruck? Welche Bedeutung mass man im mittelalterlichen Pisa diesen antiken Werken zu? War man sich überhaupt ihres römischen Ursprungs bewusst?

Diese Fragestellung führt wieder zum Ausgangspunkt unserer Überlegungen, zum Problem der Rezeption der Dionysosgestalt eines neoattischen Kraters, zurück. Denn diese Vase (Abb. 5) wurde im Mittelalter nicht bloss als besondere Kostbarkeit sorgsam aufbewahrt, sondern als Zeugnis der historischen Grösse der Stadt Pisa und ihrer Verbundenheit mit dem antiken Rom betrachtet. Für ein möglichst umfassendes Verständnis dieser Antikenrezeption wird man also auch diesen Aspekt der mittelalterlichen Deutung des von Nicola beachteten Vorbilds berücksichtigen müssen. Nachweislich spielte im Mittelalter öfters eine solche lokalgeschichtliche Umdeutung eines römischen Werkes bei der Motivübernahme eine Rolle. Man denke etwa an die „Kopie“ eines römischen Jagdsarkophages am Portal von St.-Ursin in Bourges, die sich erst dann wirklich begreifen lässt, wenn man weiss, dass in jenem Sarkophag in Déols der hl. Lusor bestattet ist, den die Legende in engste Verbindung mit dem Titelheiligen der betreffenden Kirche in Bourges brachte. Die Rezeption hatte demnach neben der offenkundigen Bedeutung der Jagdzenen innerhalb eines der Darstellung der *Vita activa* gewidmeten Portalprogramms noch einen weiteren, nicht unmittelbar erkennbaren Sinn: in dieser Übernahme war ein Hinweis auf jenes Heiligengrab in Déols gegeben, das schon seit merowingischer Zeit Ziel zahlreicher Pilgerfahrten war, und in dem man im Mittelalter einen der engsten Gefolgsleute des Ursinus bestattet glaubte.<sup>59</sup>

Vom frühen Trecento bis an das Ende des 16. Jahrhunderts stand der mit dionysischen Szenen geschmückte Krater vor der gegen die Stadt gerichteten Porta S. Ranieri des Pisaner Doms an der Spitze eines hohen Monumentes. Dieses Denkmal, das in reduzierter Gestalt und anderer Sinngebung bis 1810 weiterbestand, ist durch eine Beschreibung Vasaris<sup>60</sup>, vor allem aber durch eine Zeichnung des Giovanni Antonio Dosio (1533 - ca. 1609) überliefert (Abb. 4).<sup>61</sup> Über einer, von Dosio auf der rechten Blatthälfte wiedergegebenen Porphyrsäule war ein mittelalterliches Löwenbild aufgestellt, das die auf einer zweiten, kleineren Säule stehende Marmorvase trug. Der Vasendeckel und die bekrönende, von Dosio leider nicht vollständig gezeichnete Statuette sind mittelalterlichen Ursprungs.

Den Sinn dieses Monumentes erklärte folgende, auf der Basisplatte unter dem Löwen eingemeisselte Inschrift:

QUESTO È 'L TALENTO CHE CESARE IMPERADORE DEDDE A PISA CON LO  
QUALE SI MISURAVA LO CENSO CHE A LUI ERA DATO. LO QUALE È EDIFI-  
CATO SOPRA QUESTA COLONNA E LEONE NEL TEMPO DI GIOVANNI ROSSO  
OPERAIO DELL'OPERA DI SANTA M. MAGGIORE DI PISA. A.D. MCCCXIII IN-  
DICTIONE SECUNDA DI MARSO.<sup>62</sup>

Recklinghausen 1966, pp. 17-37, der den antikischen Charakter der römischen Kunst des 12. und 13. Jh. mit dem politischen Programm der *Nova Roma* der mittelalterlichen Kommune in Parallel setzt. Vgl. hierzu allgemein R. Weiss, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford 1969.

<sup>59</sup> R. H. L. Hamann-MacLean, Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters, in: Marburger Jb. für Kwiss. 15, 1949/50, pp. 175-177, Abb. 24-25; Bibl. SS. VIII, Rom 1967, Sp. 395.

<sup>60</sup> Vasari-Barocchi II, p. 71. R. Papini (La collezione di sculture del Campo Santo di Pisa, in: Boll. d'Arte 9, 1915, p. 176) identifizierte den Löwen diesen Monuments mit dem Tier am Sockel des Lesepults im Pisaner Baptisterium (vgl. H. Klotz, Ein Bildwerk aus der Hütte des Giovanni Pisano, in: Jb. der Berliner Museen 7, 1965, pp. 157-174).

<sup>61</sup> Ch. Hülsen, Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin, Berlin 1933, p. 12, Taf. 24.

<sup>62</sup> Inschrift nach Vasari (vgl. Anm. 60). Dosio gibt als Datum 1320, Vasari 1313 (bei beiden übereinstimmend Monat und Indiktion). Die Indiktion und die Nennung des *operarius* bestätigen das Datum 1320, st. pis. (vgl. P. Pecchiai, L'Opera della Primaziale Pisana, Pisa 1905, pp. 121-122).

Kennt man die Beschreibung des römischen Pisa in den mittelalterlichen Chroniken, so lässt sich die Bedeutung dieser Inschrift leicht verstehen. Übereinstimmend wird berichtet, die Stadt Pisa hätte ihren Namen dadurch erhalten, dass in römischer Zeit hier die aus aller Welt zusammengetragenen Tribute umgeladen und abgewogen worden seien. Am klarsten formuliert findet man diese Geschichte bei Giovanni Villani:

*La città di Pisa fu prima chiamata Alfea. Troviamo mandò aiuto ad Enea contro a Turno, e ciò dice Virgilio nel sesto libro dell'Eneide; ma poi ella fu porto dello 'mperio de' Romani dove s'adduceano per mare tutti gli tributi e censi che li re e tutte le nazioni e paesi del mondo ch'erano sottoposti a' Romani, rendeano allo 'mperio di Roma; e là si pesavano, e poi si portavano a Roma; e perocchè il primo luogo ove si pesava non era sufficiente a tanto strepito, vi si feciono due luoghi ove si pesava, e però si declina il nome di Pisa in grammatica: pluraliter, nominativo hae Pisae: e così per l'uso del porto e detti pesi, genti vi s'accollono ad abitare, e crebbono e edificaro la città di Pisa poi ad assai tempo dopo l'avvenimento di Cristo, con tutto che prima per lo modo detto era per molte genti abitata, ma non come città murata.*<sup>63</sup>

Diese Beschreibung entspricht dem bekannten mittelalterlichen Schema einer vom Stadtnamen ausgehenden Gründungsgeschichte, wobei in diesen Fall — ähnlich wie bei Lucca oder Arezzo — noch zusätzlich ein Wechsel des Stadtnamens angenommen wurde. Als Florentiner Variante lässt sich in dem zitierten Bericht die Tendenz bezeichnen, den Stadtbau Pisas möglichst spät zu datieren. Rivalenstädte wurden auch in dieser Hinsicht in ihrer Bedeutung herabgemindert oder gar — wie Pistoia (dessen Namen durch die *pistolentia e mortalità che fu in quel luogo* erklärt wurde<sup>64</sup>) — verspottet. Die Pisaner Chronisten führten hingegen — sich auf antike Quellen berufend — die Gründungsgeschichte ihrer Stadt bis zur mythischen Gestalt des Pelops zurück und verfehlten dabei auch nicht, die Beziehung zu den römischen Kaisern gebührend zu würdigen:

*Nerone si fecie venire lo trebuto et di Francia et di Lombardia et di Toschana et di tucto ponente a Pisa perchè qui si pesava tucto lo trebuto che era ordinato per Guglio Cesari et mandavasi a Roma et imperò gli fu posto dappoi nome di Pisa.*<sup>65</sup>

Eine Erklärung bedarf noch der Name *Alfea*, den die Stadt nach Meinung Villanis und der Pisaner Chronisten in vorrömischer Zeit getragen haben soll. Diese Bezeichnung basiert auf der schon im Altertum geläufigen Verbindung des griechischen Pisa im Alpheioatal mit dem italischen Pisa.<sup>66</sup> Als Quelle kommt vor allem die Aeneis in Frage, die von Villani und den

<sup>63</sup> Villani-Dragomanni I, p. 73. Vgl. die ähnliche Schilderung in der wahrscheinlich zu Beginn des 13. Jh., sicher vor 1231 verfassten „Chronica de origine civitatis“ ed. O. Hartwig, Quellen und Forschungen zur ältesten Geschichte der Stadt Florenz, Marburg 1875, p. 61.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Francisco d'Ollanda in seiner Zeichnung des Pisaner Kraters dessen legendäre Bedeutung direkt illustrierte: der Krater ist mit Münzen, jenen sagenhaften Tributleistungen an die Römer, gefüllt (E. Tormo, Os desenhos das antigualhas que vio Francisco d'Ollanda, Madrid 1940, Taf. 23).

<sup>64</sup> O. Hartwig, a.a.O., p. 64.

<sup>65</sup> Cronaca di Pisa di Ranieri Sardo (s. Anm. 55) p. 10. O. Banti, Studio sulla genesi dei testi cronistici pisani del secolo XIV, in: Bull. dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano 75, 1963, pp. 259-319. Banti weist nach, dass der erste Teil der Chronik des *Ranieri Sardo*, der von der Erschaffung der Welt bis zum Jahr 1354 reicht, von einer älteren Pisaner Chronik übernommen worden ist. Im Ms. 54 des AS Lucca glaubt er den Text gefunden zu haben, von dem alle übrigen Pisaner Chroniken des Trecento abhängen.

<sup>66</sup> RE XX, Sp. 1767-1768. Luisa Banti, Pisae; in: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia,

Pisaner Chronisten<sup>67</sup> im Zusammenhang mit der Geschichte Pisas zitiert wird. Im 10. Gesang, dort wo die für den Kampf gegen den Rutulerkönig Turnus gewonnenen Hilfstruppen erwähnt sind, heisst es von Pisa:

*Tertius ille hominum divomque interpres Asilas  
...  
mille rapit densos acie atque horrentibus hastis  
hos parere iubent Alpheia ab origine Pisae,  
urbs Etrusca solo....<sup>68</sup>*

Statt „Pisa alpheischen Ursprungs“ verstand man im Mittelalter offensichtlich das *Alpheia* substantivisch als Stadtnamen, während im Altertum nie eine Stadt, wohl aber ein Fluss dieses Namens bekannt war.<sup>69</sup> So war Anlass gegeben für die Konstruktion der auf einem Namenswechsel basierenden Gründungsgeschichte.

Nicolai Rubinstein<sup>70</sup> zeigte in einem brillanten Aufsatz, dass solche fiktiven Städtegeschichten der Römerzeit als Spiegelungen des politischen Denkens der mittelalterlichen Kommunen zu verstehen seien. Wenn Pisa in seinen Chroniken und selbst noch in Form eines Denkmals seine Bedeutung als erstrangigen Handelsplatz des Altertums hervorhob, war damit mehr als die übliche Bezugnahme auf das kaiserzeitliche Rom gemeint, die für fast alle mittelalterlichen italienischen Städte von ideeller Bedeutung für das historische Selbstverständnis war. Aus solch einer Stellung im Altertum liess sich leicht der Anspruch auf eine analoge Bedeutung innerhalb des mittelalterlichen Imperiums herleiten, den zu betonen Pisa auf Grund des drohenden wirtschaftlichen und politischen Verfalls allen Anlass hatte. Der Errichtung dieses Monumentes war nur um wenige Jahre der grossartige Empfang Heinrichs VII.<sup>71</sup> vorausgegangen, durch den sich Pisa erneut seiner Rolle als kaiserliche Hochburg in Italien bewusst werden konnte. Es ist denn gewiss auch kein Zufall, dass der von *Caesare Imperadore* geschenkte Krater in der Nähe der im Bogenfeld der Porta S. Ranieri eingefügten Darstellung Kaiser Heinrichs VII.<sup>72</sup> aufgestellt worden ist.

Bezeichnend für die Bedeutung dieses Denkmals (Abb. 4) ist vor allem die Aufstellung des Kraters über zwei Säulen. Im mittelalterlichen Italien war es allgemein üblich, antike Bildwerke, die als Wahrzeichen der betreffenden Städte galten, durch solch eine erhöhte Position auszuzeichnen. Säulenmonumente waren beispielsweise der Florentiner Mars, der Regisole

ser. III, Memorie VI, 1 (1943), pp. 67-141. Eine Zusammenstellung der verschiedenen im Altertum kursierenden Meinungen über die Gründungsgeschichte von Pisa bei *Servius Grammaticus*, ed. G. Thilo und H. Hagen, II, Hildesheim 1961<sup>2</sup>, pp. 409, 410. Zur Bedeutung von Vergils Aeneis im mittelalterlichen Pisa seit dem 12. Jh. vgl. C. B. Fisher (s. Anm. 54) p. 202 ff. Schon in dem um 1125 verfassten *Liber Maiorichinus* (s. Anm. 58) ist der Vergleich des griechischen und des italischen Pisa enthalten (II, 138-141; vgl. C. B. Fisher, p. 211): *Acceptit has Sarnus, greco vocitatus ab amne/Alpheus, cui Pisa vetus, nunc lapsa, cohesit/Ex qua Pisanus, qui Pisas condidit istas/Italie fluvio nomen donavit et urbi.* Die früheste mittelalterliche Erwähnung des Stadtgründers Pelops in dem vor 1118 verfassten *Liber Guidonis* (Bibliothèque Royale de Belgique, Ms. 3095, fol. 5, 33 v; C. B. Fisher, p. 179).

<sup>67</sup> Cronaca di Pisa di Ranieri Sardo (s. Anm. 55) pp. 8, 9.

<sup>68</sup> Aen. X, 175, 178-180.

<sup>69</sup> *Servius Grammaticus*, a.a.O., p. 490: *Alpheus fluvius est inter Pisas et Elidem, civitates Arcadiae, ubi est templum Iovis Olympici: ex quibus locis venerunt qui Pisas in Italia condiderunt, dictas a civitate pri-stina...*

<sup>70</sup> N. Rubinstein, The Beginnings of Political Thought in Florence, in: Warburg Journal 5, 1942, pp. 198-227.

<sup>71</sup> W. M. Bowsky, Henry VII in Italy, Lincoln 1960.

<sup>72</sup> H. Keller, Giovanni Pisano, Wien 1942, p. 70 (die Figur Heinrichs VII. von Giovanni ist verschollen).

in Pavia und der spätromische Bronzekopf vor dem Lateran in Rom.<sup>73</sup> Künftighin wird auch das Pisaner Monument, in dem sich in eigenartiger Weise mittelalterliche und antike Elemente verbinden, in die Geschichte dieses interessanten Denkmaltypus aufzunehmen sein.<sup>74</sup>

Die im Dombezirk aufgestellten römischen Bildwerke wurden demnach von den Pisancern als Zeichen und auch als Beweis für die Bedeutung ihrer Stadt innerhalb des römischen Imperiums betrachtet.<sup>75</sup> Man darf deshalb vermuten, dass bei der Rezeption bestimmter Pisancner Antiken diese Idee der *Renovatio* mit einer Rolle spielte.

Im Hinblick auf den Zusammenhang der Rezeption des Nicola Pisano und dieses Säulenmonumentes liesse sich vielleicht einwenden, dass das Denkmal erst 1320, d.h. sechzig Jahre nach der Pisaner Baptisteriumskanzel, errichtet worden sei. Aufstellung und Bedeutung des neoattischen Kraters (Abb. 5) im 13. Jahrhundert sind unbekannt. Es ist aber höchst unwahrscheinlich, dass 1320 die Vorstellung, dieser Krater sei Geschenk eines römischen Kaisers, gleichsam „erfunden“ worden sei. Die Kraft solcher Stadtsymbole beruht immer auf einer weit zurückliegenden Legendenbildung, die die Kenntnis vom wahren Ursprung des betreffenden Werkes gänzlich zu verdecken vermochte. Man wird deshalb annehmen dürfen, dass schon zur Zeit Nicolas der Krater als *il Talento che Cesare Imperadore diede a Pisa* berühmt war, umso mehr als damals die genannten Legenden über die Bedeutung der Stadt Pisa im römischen Reich schon seit geraumer Zeit in Umlauf waren.<sup>76</sup>

<sup>73</sup> Im Mittelalter galten diese später durch die Statuenstiftung des Papstes Sixtus IV. in die Kapitolinische Sammlung gelangten Fragmente (d.h. der genannte Bronzekopf sowie ein zugehöriges, ebenfalls auf einer Säule stehendes Fragment einer Hand) als Teile einer vergoldeten, den Sonnengott darstellenden, riesenhaften Statue, die schon im Altertum ein Stadtsymbol gewesen sei: *Hanc dum Roma floruit quicunque Romam veniebat flexis genibus adorabat, Romae scilicet deferens honorem* (Magistri Gregorii de Mirabilibus Urbis Romae, in: R. Valentini und G. Zucchetti, Codice Topografico della Città di Roma, III, Rom 1946, p. 150; vgl. a. W. S. Heckscher, Sixtus IIII aeneas insignes statuas romano populo restituendas censuit, Den Haag 1955). In welchem Mass die Vorstellung solcher Denkmäler im Mittelalter mit der Form des Säulenmonuments verbunden war, zeigt auch jener Passus in der Rombeschreibung des Magister Gregorius, in dem die antike Aufstellung der Reiterstatue des Mark Aurel als *super IIIIor columnas aereas... ante aram Iovis in Capitolio* beschrieben wird (Valentini-Zucchetti, a.a.O., p. 145).

<sup>74</sup> W. Haftmann, Das italienische Säulenmonument, Leipzig-Berlin 1939.

<sup>75</sup> Die in Wirklichkeit verhältnismässig bescheidene Geschichte der Stadt Pisa im Altertum war während des Mittelalters fast gänzlich unbekannt. Die Berichte der Chronisten beschränken sich in der Regel auf die Legenden der Tributleistungen und der Landung Petri in S. Pietro a Grado und auf die Schilderung des Tempels, den sich Kaiser Nero in Pisa habe bauen lassen. Dieses Gebäude wird als eine Art „Planetarium“ beschrieben, in dem Nachbildungen von Sonne, Mond und Sternen sich entlang dem Gewölbe bewegten und Blitz und Regen imitiert werden konnten:

Cronaca di Pisa di Ranieri Sardo (s. Anm. 55) p. 10:

*Nerone imperadore... fecie fare uno tempio lo quale si chiamava muzolei, presso alla porta del Parlascio. Nel quale tempio si v'erano molte belle chose; la prima chose, che fu molto grande et dera tondo, tucto in cholomie et questo tempio si v'era lo chorso della luna e del sole et delle stelle, et quivi tonava et pioveva quando voleva et tute le cose facieva chome lo cielo materiale di sopra fatto per mano di Dio benedetto in modo l'aveva ordinato per chondocto chon bello ordine.*

Dieses Wunderwerk der Technik hat allerdings mit der Bedeutung der Stadt Pisa im Altertum wenig zu tun, sondern ist offensichtlich von einem belesenen Chronisten aus einer Beschreibung der kosmischen Halle des Khusrau oder vielleicht auch des Kolosseums in Rom übernommen worden.

Zur ‘Cosmic hall’ des Khusrau und des Nero vgl. H. P. L’Orange, Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World, Oslo 1953.

Valentini-Zucchetti, (s. Anm. 73) p. 195: *Coloseum fuit templum Solis mirae magnitudinis et pulchritudinis... quod totum erat coopertum aereo caelo et deaurato, ubi tonitrua, fulgura et coruscationes siebant et per subtile fistulas pluviae mictebantur. Erant praeterea ibi signa supercaelestia et planetae, Sol et Luna, quae quadrigis propriis ducebantur.*

<sup>76</sup> Die Aufstellung des Säulenmonuments beschrieb Vasari als *in su le scalée di verso lo Spedale Nuovo* (Vasari-Barocchi II, p. 71), was der Position des Denkmals nach der „Restaurierung“ durch Cosimo Cioli da Settignano im Jahre 1605 entspricht, die in einer kurz nach 1635 verfertigten Zeichnung festgehalten ist (Ms. C 152, Archivio Capitolare Pisa, vgl. P. Bacci, Il Duomo di Pisa descritto dal Can. Paolo Tronci [1585-1648], Pisa 1922, p. XVI). Der Zustand des Monuments nach 1605 ist ferner wiedergegeben bei: J. Martinus, Theatrum Basilicae Pisanae, Rom 1705, Taf. 4 und A. da Morrona, Pisa illustrata nelle arti del disegno, I, Pisa 1787, Taf. 1. Das Säulenmonument ist von Cioli vollständig



6 Hippolytus-Sarkophag. Pisa, Camposanto.

### III. Der Pisaner Hippolytus-Sarkophag

*Trovandosi dunque Nicola Pisano sotto alcuni scultori greci... e essendo fra molte spoglie di marmi stati condotti dall'armata de' Pisani alcuni pili antichi, che sono oggi nel Camposanto di quella città, uno ve n'avea fra gl'altri bellissimo, nel quale era scolpita la caccia di Meleacro e del porco calidonio con bellissima maniera [gemeint ist der Pisaner Hippolytus-Sarkophag, Abb. 6], perché così gl'ignudi come i vestiti erano lavorati con molta pratica e con perfetissimo disegno. Questo pilo, essendo per la sua bellezza stato posto dai Pisani nella facciata del Duomo dirimpetto a S. Rocco... servì per lo corpo della madre della contessa Matelda... Nicola, considerando la bontà di questa opera e piacendogli fortemente, mise tanto studio e diligenza per imitare quella maniera et alcune altre buone sculture che erano in quegl'altri pili antichi, che fu giudicato, non passò molto, il miglior scultore de' tempi suoi...<sup>77</sup>*

Dieser Bericht Vasaris hat für Generationen die Vorstellung von der Antikenrezeption Nicola Pisanos geprägt. Und auch diejenigen, die die *Viten* nicht gelesen haben, kennen auf indirekte Weise diese Schilderung, vor allem durch ein berühmtes Gedicht von Carducci, das Nicola bei der Betrachtung des *marmo funeral de la contessa* beschreibt und das mit den Worten endigt: *Da la gloria di Fedra esce Maria*.

Dennoch sind diese Zusammenhänge bisher nur recht oberflächlich betrachtet worden. Niemals wurden einzelne Skulpturen mit Hilfe guter Detailaufnahmen genau verglichen. Diese

verändert worden (nur der Krater übernommen; in der Schätzung des Alessandro di Benedetto Pieroni vom 18.12.1605 heisst es: *una colonna di granito fuori di chiesa dove è sopra il vaso, con base, capitello, dado et piede, et coperchio del vaso, tutto a suo marmo di Carrara*, vgl. L. Tanfani Centofanti, Notizie di artisti tratte dai documenti pisani, Pisa 1898, p. 128). Es zeigt sich so erneut, dass der Brand von 1595 als Vorwand dazu benutzt wurde, die Ikonologie der Pisaner Kathedrale auch dort vollständig zu ändern, wo die Feuersbrunst gar keine Schäden verursacht hatte. Offensichtlich liess sich die Aussage dieses Monuments nicht mehr mit dem derzeitigen Geschichtswissen vereinigen; dass dennoch das Denkmal, wenn auch in reduzierter Form, weiterbestehen konnte, beweist die tiefe Verwurzelung der in ihm zur Darstellung gelangenden Idee. Erst zur Zeit des Klassizismus musste die ikonographisch bedeutungsvolle der musealen Aufstellung weichen (heute wieder eine Kopie am alten Ort vor dem Dom; vgl. A. da Morrona, a.a.O., 1812<sup>2</sup>, p. 271 und (zur Entfernung der Inschrift) p. 272.

<sup>77</sup> Vasari-Barocchi II, p. 59.



7 Hippolytus-Sarkophag, Amme. Pisa, Camposanto.

Zurückhaltung lässt sich vielleicht auch durch die Skepsis erklären, mit der in der neueren Forschung der Bericht Vasaris betrachtet wurde. Es erschien manchen Beobachtern fraglich, ob der Pisaner Hippolytus-Sarkophag für Nicola wirklich von solch zentraler Bedeutung gewesen sei.<sup>78</sup>

Dem Text Vasaris lässt sich nicht entnehmen, ob der Hinweis auf den Hippolytus-Sarkophag auf einer selbständigen Beobachtung des Autors oder einer lokalen Überlieferung beruht. Dieser Passus könnte auch nur eine anekdotische Ausschmückung des Berichtes über das Antikenstudium Nicolas sein. Denn es wäre nicht weiter erstaunlich, dass Vasari eben jenen Sarkophag besonders hervorhob, der auf Grund seiner Qualität und seiner hervorragenden Aufstellung als Stifterdenkmal<sup>79</sup> zu seiten eines der Hauptportale des Doms im 16. Jahrhundert als das bedeutendste Werk der Pisaner „Antikensammlung“ erscheinen musste. Auch aus andern Gründen wird man dem Versuch, mindestens einige der römischen Vorbilder Nicolas genau zu bestimmen, mit einer gewissen Skepsis begegnen. Erstens ist die Oberfläche der Pisaner Antiken, die jahrhundertelang ungeschützt der Witterung ausgesetzt waren, meist so sehr zerstört, dass die Detailformen — auf die es bei dieser Problemstellung besonders ankommt — kaum mehr exakt zu erkennen sind. Ferner finden sich im 13. Jahrhundert in der Skulptur — vor allem bei Meistern vom Range des Nicola Pisano — nur selten detailgetreue

<sup>78</sup> E. Carli (s. Anm. 30) p. 16. O. Morisani (s. Anm. 16) pp. 119-120.

<sup>79</sup> Vgl. S. 334-336.



8 Nicola Pisano, Darbringung im Tempel, Elisabeth. Pisa, Baptisteriumskanzel.

Nachbildungen von Antiken. Meist ist die Umformung doch so gross, dass sich nur generelle Übereinstimmungen mit gewissen antiken Motiven, wie sie an einer Vielzahl von Sarkophagen verschiedenster Gattungen vorkommen, feststellen lassen.

Seltsamerweise bietet eben jene Gestalt des Pisaner Darbringungsreliefs (Abb. 2), in der man jüngst auf Grund einer gewissen Ähnlichkeit mit dem in Capua aufbewahrten Sarkophag einen Hinweis für den Aufenthalt oder sogar für eine Lehrzeit Nicolas in Campanien erkennen wollte<sup>80</sup>, das beste Argument für die prinzipielle Richtigkeit von Vasaris Bericht. Die Ähnlichkeit des Gesichtes der Hanna (Abb. 9) mit dem Ausdruck der alten Amme (Abb. 7), die lebhaft auf Hippolytus einspricht, ist überraschend. Man achte auf die gleichartige Schilderung eines vom Alter gezeichneten Gesichtes — im einzelnen besonders auf den Verlauf der beiden Falten um die Mundwinkel, den leicht offenstehenden Mund, die tief unter die vorgewölbten Brauen eingebetteten Augen oder auch auf die sehr ähnliche Profillinie.

Die Amme war in mehrfacher Hinsicht das ideale Modell für die Darstellung der Hanna. Gleich der immer als Greisin geschilderten Hanna ist sie als alte Frau gekennzeichnet. Ihre erhobene linke Hand entspricht dem traditionellen Redegestus der Prophetin (vgl. Abb. 2, 6). Im besonderen wird aber diese Sarkophagfigur das Interesse Nicolas durch die intensive Schilderung des erregten Sprechens gefesselt haben. Hier erkannte er eine seinen Intentionen entsprechende Möglichkeit, das traditionelle Bild der Hanna (Abb. 3), bei dem nur indirekt mittels

<sup>80</sup> S. Bottari (s. Anm. 16) pp. 46/47, Taf. 25 c. E. Carli (s. Anm. 30) p. 16. Zum Capuaner Sarkophag (DAI Neg. 65.1201): C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, Bd. III, 1-3, Einzelmythen, Rom 1897-1918 (im folgenden: Robert, mit Band- u. Tafel-Nr.), III, 2, Nr. 165.



9 Nicola Pisano, Darbringung im Tempel, Hanna. Pisa, Baptisteriumskanzel.



10 Nicola Pisano, Heimsuchung, Elisabeth. Siena, Domkanzel.

Spruchband und Gestik auf die Prophezeiung hingewiesen wurde, durch eine unmittelbarere Vergegenwärtigung des biblischen Geschehens zu erneuern (Abb. 9).

Es bestätigt sich hier die schon bei der „Senex“-Gruppe beobachtete Tendenz, dass vor allem diejenigen antiken Skulpturen beachtet wurden, die im Sinne der christlichen Ikonographie deutbare Motive enthielten.

Dieses Interesse für die alte Amme offenbart eine der Triebkräfte, die Nicola zu solch weitreichendem Antikenstudium bewegten. Die römische Kunst bot ihm ein reiches Instrumentarium an Ausdrucksformen für die ihn bewegenden dramatischen Gestaltungen — für die Gebärden des Schmerzes, der Trauer, der leidenschaftlichen Rede.

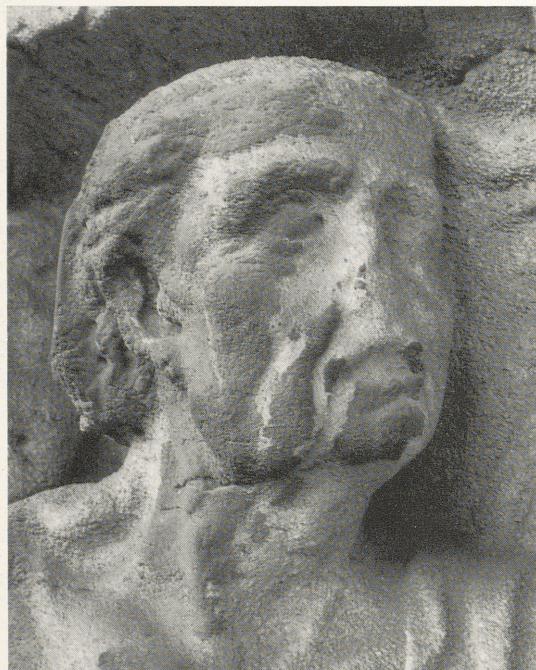
Die Amme des Hippolytus-Sarkophages (Abb. 7) diente eigenartigerweise noch ein zweites Mal als Vorbild für dasselbe Relief (Abb. 2). Der Künstler hat uns in Gestalt der in der linken, oberen Reliefecke sichtbaren alten Frau (Abb. 8) — die man auf Grund eines Vergleiches mit dem ersten Relief der Siener Domkanzel (Abb. 10) als ein Bild der Mutter des Täufers, der Elisabeth, bezeichnen kann — gleichsam einen Schlüssel für die Identifikation seiner Quelle gegeben. Während die ikonographische Tradition der Hanna einige wesentliche Veränderungen verlangte, war bei dieser sekundären Figur im Hintergrund eine direkte Übernahme auch der Tracht und der Haltung möglich. Die Nachprüfung der im Sarkophag-Corpus<sup>81</sup> aufgeführten Reliefs vom Typus des Beatrix-Grabmals ergibt, dass nur dieser Pisaner Sarkophag (Abb. 6) als Vorbild in Frage kommt. In den anderen Fassungen des Themas ist die Anordnung des Kopftuchs dieser Amme oder ihres Chitons und meist auch die Stellung ihrer rechten Schulter verschieden. Nur beim Pisaner Relief (Abb. 6) erlangt die Amme eine solch mächtige, eindrucksvolle Form, während beispielsweise ihre Gestalt auf dem in diesem Zusammenhang mehrfach zitierten Capuaner Hippolytus-Sarkophag<sup>82</sup> eher kümmerlich wirkt.

<sup>81</sup> Robert III, 2, besonders Nr. 161-171.

<sup>82</sup> Vgl. Anm. 80.



11 Nicola Pisano, Darbringung im Tempel, Elisabeth. Siena, Domkanzel.



12 Hippolytus-Sarkophag, Amme. Pisa, Camposanto.



13 Nicola Pisano, Darbringung im Tempel, Elisabeth. Pisa, Baptisteriumskanzel.

Schon in der Gegenüberstellung der Profilansichten (Abb. 7, 8) kommt der behauptete Zusammenhang deutlich zum Ausdruck. Man achte bloss auf den markanten Absatz beim Übergang der Stirnkontur zur Brauenwölbung. Interessanter noch ist der Vergleich der aus einem seitlichen Blickpunkt aufgenommenen Fotos (Abb. 12, 13), bei denen auf den ersten Blick schon die erstaunlich ähnliche Konzeption, vor allem die gleiche Stellung der Köpfe in Bezug auf den Reliefgrund auffällt. Die starke Verwitterung des Ammengesichtes auf dem römischen Sarkophag konnte die entscheidenden Merkmale dieses Zusammenhangs nicht verwischen. Noch deutlich erkennbar ist die Ähnlichkeit der grossgeformten, leicht vorgewölbten Ohren, des nur knapp über der Stirn sichtbaren Haaransatzes oder auch einiger Details der Binnenzeichnung wie der Falten an den Augenwinkeln. Besonders aber kommt in dieser Ansicht eine Verwandtschaft in der Kopfform und den Gesichtsproportionen zum Ausdruck, wie sie nur durch die unmittelbare Konfrontation mit der antiken Skulptur und nicht durch den Hinweis auf weit abgelegene Vorbilder (Capua!) erklärbar ist.

Im Gegensatz zur besprochenen Rezeption des Dionysos (Abb. 5) kam es Nicola hier auf die möglichst genaue Erfassung des römischen Modells an, bei dessen Assimilierung er der eigenen Interpretation nur wenig Spielraum beliess. Von der Faszination, die dieser antike Kopf auf Nicola ausgeübt hatte, zeugen nicht nur die seltsame Wiederholung des gleichen Modells innerhalb des Pisaner Darbringungsreliefs (Abb. 2), sondern auch die zahlreichen Reflexe im Oeuvre der Schüler (Bologneser Dominikusschrein<sup>83</sup>, Kanzel S. Giovanni fuorcivitas in Pistoia<sup>84</sup>) und des Pisano (beispielsweise die beiden Bilder der Elisabeth an der Sieneser Domkanzel, in denen die äusserlichen Elemente der Antikenrezeption — wie der über die Schulter herabgleitende Chiton und die römischen Kräusellocken — im Vergleich zu Pisa mehr zurücktreten; Abb. 10, 11).

Welch wichtiges Anliegen die Schöpfung eines neuen Prophetenbildes für Nicola war, lehrt auch die Betrachtung des Simeon im Pisaner Darbringungsrelief (Abb. 2, 14). Auch hier ermöglichte das Antikenstudium, die Fesseln der Tradition durch die Aufnahme eines in der früheren italienischen Skulptur unbekannten Pathos zu sprengen. Welch ein Unterschied zu dem demütigen, sanften Simeon des romanischen Reliefs (Abb. 3).

Georg Swarzenski<sup>85</sup> hatte schon 1926 den Simeon (Abb. 14) mit dem Zeusbild eines römischen, ehemals zur Kirche S. Felice gehörigen Figuralkapitells<sup>86</sup> verglichen. Diese Beziehung ist höchst wahrscheinlich, umso mehr, als sich auch sonst in der Pisaner mittelalterlichen Skulptur Reflexe dieses Figuralkapitells erkennen lassen.<sup>87</sup> Im Einzelnen kann man auf die gleiche Art der heftig aufgeworfenen Haarlocken, die niedrige, stark gefaltete Stirn wie auch auf die dem Ausdruck einen fast schmerzlichen Zug verleihenden Falten um die Nasenflügel verweisen. Die Oberfläche dieses Zeusbildes ist aber so sehr zerstört, dass sich der Eindruck, den Nicola hier empfand, nur noch mühsam erahnen lässt. Wie entscheidend die mächtige Sprache dieses antiken Bildwerks auf den Pisano eingewirkt hat, lehrt z.B. besser der Vergleich mit dem Kopf des Silvanus von der Szene der Begrüssung durch die dakischen Götter im linken Attikarelief

<sup>83</sup> C. Gnudi, Nicola Arnolfo Lapo (L'Arca di S. Domenico in Bologna), Florenz 1948, Taf. 43-44. Vgl. z.B. Robert III, 2, Nr. 168, 169.

<sup>84</sup> G. Swarzenski (s. Anm. 7) Taf. 111. Vgl. z.B. Robert III, 2, Nr. 171.

<sup>85</sup> G. Swarzenski, a.a.O., p. 17, Abb. 22-23.

<sup>86</sup> Heute in die Fassade der Cassa di Risparmio an der Via Ulisse Dini, Pisa, inkorporiert. E. von Mercklin, Antike Figuralkapitelle, Berlin 1962, pp. 171-173 (Nr. 413; severisch), Abb. 802-807. Antonius Franciscus Gorius, Inscriptiones antiquae graecae et romanae in Etruriae urbibus II, Florenz 1734, p. 2: *Duo Pisis praegrandia capitula marmorea, anaglyptico opere insignia observavi... in exteriore dextro pariete Ecclesiae D. Felicis collocata... A. da Morrona* (s. Anm. 76) III, 1793, pp. 431-433. E. Tolaini, Forma Pisarum, Pisa 1967, p. 32, Anm. 62.

<sup>87</sup> Vgl. Abb. 803 bei E. von Mercklin mit Abb. 144 (Kapitell im Pisaner Dom) bei P. Sanpaolesi (s. Anm. 36). Diese Darstellung könnte auch Giovanni Pisano für die Genueser Temperantia-Statue inspiriert haben (M. Seidel, Ein neu entdecktes Fragment des Genueser Grabmals der Königin Margarethe von Giovanni Pisano, in: Pantheon 26, 1968, pp. 335-351).

an der Landseite des Trajansbogens in Benevent (Abb. 15).<sup>88</sup> Besonders in der Modellierung steht das Werk Nicolas (Abb. 14) solchen antiken Köpfen erstaunlich nahe. Hier wie dort finden sich dieselbe Muskulösität, dieselben vordrängenden Formen der die Augen tief beschattenden Brauen und der gebuckelten Stirn. Hier erweist sich auch die Nähe zu Formen, die am Pisaner Zeusbild gänzlich zerstört sind (die aufgeworfenen Lippen, die breite, fleischige Nase und die Anordnung der Bartlocken).<sup>89</sup>

Die blosse Aufzählung einzelner Entlehnungen aus der Figurenwelt der römischen Sarkophage, wie sie gelegentlich in Abhandlungen über die Kunst des Pisano geboten wird, ist sinnlos ohne die Frage nach dem Beweggrund, der den Meister bei dieser oder jener Annäherung an die Antike leitete. Dies gilt besonders für die vielzitierte Bezugnahme auf die Gestalt der thronenden Phaedra, die all jene enttäuschen muss, die hier nur genaue Übereinstimmungen im einzelnen suchen. Die überragende Bedeutung des Werkes von Nicola Pisano innerhalb der Geschichte der mittelalterlichen Antikenrezeption zeigt sich auch in dem vielschichtigen Verständnis der römischen Vorbilder, das nicht nur auf äußerliche Übernahme beschränkt blieb.

Der Pisaner Hippolytus-Sarkophag (Abb. 1, 6) zeichnet sich vor anderen römischen Darstellungen desselben Themas durch die würdevolle Haltung der Phaedra aus. Während sonst die Herrscherin erwartungsvoll, öfters auch mit einem Ausdruck unverhohlener Lüsternheit auf die Worte der Dienerin lauscht oder — wie in dramatischen Erzählungen von der Art des Sarkophags in den Uffizien — vor Liebessehnsucht verzehrt und gebrochen dargestellt ist, wird hier nur indirekt durch die beiden Eroten auf ihre leidenschaftliche Liebe hingewiesen. Ihre überlegene Ruhe ist mit der lebhaften Anteilnahme der zu Seiten des Throns stehenden Dienerinnen konfrontiert, die mit Interesse das Werben der Amme verfolgen (Abb. 1).

Die Darstellung solch hoheitsvoller Ruhe inmitten eines dramatischen Geschehens musste Nicola wie eine Offenbarung erschienen sein. So sind denn in dem Pisaner Darbringungsrelief (Abb. 2) vor allem jene Kompositionsformen dem Hippolytus-Sarkophag entliehen, die zur Beschreibung der Würde der Maria dienen, d. h. hauptsächlich die Konfiguration der königlich gelassen dastehenden Maria mit der erregten, gleich der Dienerin über der Phaedra nur bis zum Schulteransatz sichtbaren Elisabeth.

Einzelne Partien der Kleidung der Phaedra (Abb. 1) dienten offensichtlich als Vorbild für die Maria des Nicola Pisano (Abb. 2). Gleich der griechischen Göttin trägt die Madonna ein sickelförmiges Diadem und einen über den Kopf gezogenen Mantel, wobei besonders auf die Form des über die linke Schulter herabfallenden Saums hinzuweisen ist, der sich auf der Höhe des Ellbogengelenks rechtwinklig bricht. Auch in der Brustpartie sind die zu abstrakten Ornamenten umgeformten römischen Draperiemotive noch deutlich erkennbar.<sup>90</sup> Es sind aber nicht so sehr diese äußerlichen Merkmale, die Maria und Phaedra ähnlich erscheinen lassen. Wesentlicher ist die beiden Frauen gemeinsame erhabene Haltung. So greift beispielsweise der rechte Arm der Maria gleichfalls leicht zurück, so dass sich ihr Oberkörper der durch den schleierartig über den Kopf gezogenen Mantel noch besonders betonten Form eines gleichschenkligen Dreiecks einbeschreiben lässt.

Der obige Hinweis auf ähnliche Kompositionsformen darf jedoch nicht im Sinne einer einfachen Nachahmung römischer Reliefstrukturen missverstanden werden. Nicola empfing zwar aus dieser Quelle die wichtigsten Anregungen; der Aufbau seines Reliefs unterscheidet sich aber grundsätzlich von allem Römischen. Im Hippolytus-Relief stehen die Dargestellten auf

<sup>88</sup> M. Rotili, L'Arco di Traiano a Benevento, Rom 1972, Taf. 119. Vgl. a. F. J. Hassel, Der Trajansbogen in Benevent, Mainz 1966, p. 17.

<sup>89</sup> Vgl. S. 387, Abb. 93, 94.

<sup>90</sup> Vgl. beispielsweise den römischen Gewandtorso im Liebieghaus (F. Eckstein und H. Beck, Antike Plastik im Liebieghaus, Frankfurt a.M. 1973, Taf. 14) mit Taf. 22 bei E. Carli (s. Anm. 30).



14 Nicola Pisano, Darbringung im Tempel, Simeon. Pisa, Baptisteriumskanzel.



15 Begrüssung des Trajan durch die dakischen Götter, Ausschnitt: Kopf des Silvanus. Benevent, Trajansbogen.

der mit dem unteren Reliefrand identischen Basisfläche; die Figurengrösse entspricht in der Regel der Reliefhöhe, wobei weniger bedeutsame Figuren wie die Dienerin zur Rechten der Königin kleiner, Gestalten vom Rang der Phaedra aber grösser als dieser „Normalmasstab“ wiedergegeben sind. Nicola hingegen ordnete die Figuren gleichmässig in zwei Reihen — im Vordergrund die bis zu den Architekturen aufragenden Personen, in einer tieferen Ebene die nur bis zum Schulteransatz sichtbaren Gestalten, die sich mit den Architekturmotiven zu einer ununterbrochenen Kette verbinden. Damit kündet sich schon eine registerartige Aufteilung der Relieffläche an, die beim nächstfolgenden Werk Nicolas, der Sieneser Domkanzel, für die Reliefgestaltung grundlegend sein wird.

Kontrastreich beleuchtete Aufnahmen (Abb. 17) können trotz der starken Verwitterung noch eine Vorstellung des Verhältnisses des Mariengesichtes (Abb. 16) zur Phaedra geben. Dass auch in dem heutigen Zustand, in dem sich die Detailformen (das Diadem, die Kräuselhaare, die vor dem Ohr herabhängende Locke) nur noch erahnen lassen, die Verwandtschaft sogleich augenfällig wird, weist auf die tieferliegende Gemeinsamkeit in der Komposition und im Ausdruck hin. Maria fehlt allerdings die etwas herbe Strenge der griechischen Herrscherin; hinter ihren hoheitsvollen Zügen wird auch dank der leichten Neigung des Kopfes die Demut der Gottesmutter spürbar, von der die mittelalterlichen Theologen im Zusammenhang mit der Darbringung des Christkindes im Tempel so häufig sprechen.

Gleich wie schon beim neoattischen Krater (Abb. 5) wird man auch angesichts dieses Hippolytus-Sarkophags (Abb. 6) nach der mittelalterlichen Sinngebung fragen müssen. Dieser Sarkophag war im 13. Jahrhundert nicht nur als Grabstätte der am 18. April 1076 im Pisa verstorbenen Beatrix berühmt, sondern galt auch — wie zu zeigen sein wird — als Denkmal der bedeutenden Stiftungen der Markgräfin Mathilde für den Kathedralneubau. Möglicherweise hatte der Sarkophag noch eine dritte Bedeutung als Zeugnis der Gründungsgeschichte der Stadt Pisa.

Der Charakter dieses Grabmals als *Stiftermonument* kommt in der mittelalterlichen Beischrift, die unmittelbar neben dem Sarkophag an der südlichen Choraussenwand des Pisaner Doms angebracht war, deutlich zum Ausdruck: ANNO D<sup>NI</sup> MCXVI IX KL'AS AUGUSTI OBIIT DNA MATTHILDA FOELICIS MEMORIAE COMITISSA QUAE PRO ANIMA GENITRICIS SUE D<sup>NE</sup> BEATRICIS COMITISSE VENER. IN HAC TUMBA HONORABILI QUIESCENTIS IN MULTIS PARTIBUS HANC DOTAVIT ECCLESIAM.<sup>91</sup>

Über das Ausmass dieser Stiftungen der Mathilde unterrichten vier Urkunden aus der Zeit zwischen 1077 und 1103. Ein Jahr nach dem Tod ihrer Mutter Beatrix schenkte Mathilde am 27. August 1077 Bischof und Domkapitel Gebiete gewaltigen Ausmasses, und zwar unter der ausdrücklichen Bedingung *ut annualiter et anniversarium matris mee Beatricis honorifice celebretur pro mercede anime patris matrisque et mee*.<sup>92</sup> Am 7. Juni 1100 stellte Mathilde die Kanoniker des Pisaner Doms *ob remedium anime matris mee bo. me. Beatricis*<sup>93</sup> unter ihren besonderen Schutz. Täglich habe die grosse Markgräfin — so heisst es in einem Dokument desselben Jahres — darüber nachgedacht, auf welche Art sie den Pisaner Dombau in würdiger Weise fördern könne.<sup>94</sup> Erhalten sind zwei Schenkungsurkunden, die ausdrücklich auf die Errichtung der Kathedrale (*domum miris tabularum lapideis ornamentis incoeptam*) bezugnehmen.<sup>95</sup>

Die „Vita Mathildis“ gibt beredten Ausdruck, wie sehr Pisa wegen dieser Stiftungen Mathildes beneidet wurde. Welch eine Schmach — so schreibt Donizone — dass Mathilde ihre Mutter in solch einer unwürdigen Hafenstadt, in der sich heidnische Seeleute (*monstra*

<sup>91</sup> *Vasari-Barocchi* II, p. 59. Der Aufstellungsort des Grabes im 13. Jh. ist unbekannt; nach Angabe der Inschrift von 1303 (in der, der Bedeutung dieses Monuments entsprechend, die durch den Treppenbau an der Aussenseite der Kathedrale bedingte, zeitweilige Überführung des Sarkophags in das Innere des Doms genau festgehalten wird) befand sich das Grabmal schon im 12/13. Jh. am Außenbau.

<sup>92</sup> N. Zucchelli, *La contessa Matilde nei documenti pisani*, Pisa 1916, p. 60.

<sup>93</sup> N. Zucchelli, a.a.O., p. 65.

<sup>94</sup> N. Zucchelli, a.a.O., p. 69: *Dum ad Dei honorem eiusque pie genitricis Marie gloriosum triumphum ipsane ecclesie curam quondam cum nostris fidelibus haberemus eiusque domum miris tabularum lapideis ornamentis incoeptam qualiter ad effectum perducere dignis possemus auxiliis sedula mentis intentione animo cotidie volveremus tam pro nostra quam matris nostre ibi quiescentis anima concessimus illius ecclesie ad operam perficiendam vel ad aliquam restorationem post peractum opus forte in tempore faciendam campum iuris Marchiae iuxta palatum situm.*

<sup>95</sup> N. Zucchelli, a.a.O., pp. 69-70; M. Tirelli Carli, *Carte dell'Archivio Capitolare di Pisa IV*, Rom 1969, pp. 38-40.



16 Nicola Pisano, Darbringung im Tempel, Maria. Pisa, Baptisteriumskanzel.



17 Hippolytus-Sarkophag, Phaedra. Pisa, Camposanto.

*marina*) aus aller Welt herumtreiben, habe bestatten lassen. Donizone schliesst seine Wehklagen mit dem Wunsch, Mathilde möge den Stammlanden ihres Geschlechts treu bleiben und Canossa als Grabstätte wählen.<sup>96</sup>

Aufschlussreich für die Bedeutung dieses Sarkophages als Stiftermonument sind auch die Irrtümer einiger Pisaner Chronisten, die eine direkte zeitliche Folge des Todes der Beatrix und der Grundsteinlegung der Kathedrale (1063) annahmen. Beatrix wird in diesen Berichten

<sup>96</sup> *Vita Mathildis, carmine scripta a Donizone Presbytero; Muratori, RR.II.SS. V, 2 (a cura di L. Simeoni)*, Bologna 1940, p. 53 (es spricht Canossa):

*Defunctum corpus, sperabam reddere prorsus  
Digne telluri. Dolor hic me funditus urit,  
Cum tenet ursb illam quae non est tam bene digna.  
Qui pergit Pisas, videt illic monstra marina;  
Haec ursb paganis, Turclis, Libicis quoque Parthis  
Sordida, Chaldei sua lustrant litora tetri.*

*Spero tamen per eum qui consulatur egenum'  
Me fieri letam michi conservando severam  
Mathildim, claram dominam, probitate notata.*

zur Gönnerin des geplanten Dombaus, der — gemäss dieser Geschichtskonstruktion — zwei Jahre nach ihrem Tod begonnen werden konnte.<sup>97</sup>

Möglicherweise wurde die auf dem Hippolytus-Sarkophag (Abb. 6) abgebildete Eberjagd im Mittelalter als Darstellung des Hauptereignisses innerhalb der Gründungsgeschichte Pisas aufgefasst. Als Quelle kann hier leider nur eine verhältnismässig späte, allerdings als sehr zuverlässig bekannte Schrift zitiert werden, nämlich die 1605 vollendeten „Istorie Pisane“ von Raffaello Roncioni.<sup>98</sup> Der Pisaner Kanoniker betont ausdrücklich, dass es sich bei dieser Geschichte um eine uralte Erzählung handle (*dalla fama passata d'età in età*), der er selbst nichts Eigenes beigefügt habe.

Roncioni spricht von einem antiken Relief (wahrscheinlich einem Adonis-Sarkophag), das noch im 16. Jahrhundert in Pisa sichtbar gewesen, vor der Niederschrift der „Istorie Pisane“ aber durch Luca Martini nach Florenz gebracht worden sei. Dargestellt gewesen seien Pelops, der Gründer von Pisa, und seine Jagdgefährten bei der Eberjagd. Im Jagdgefolge hätte sich auch Hippodameia — die Gattin des Pelops — befunden, die mit ihrem Jagdspiess dem Ungeheuer den Gnadenstoss gab. Roncioni beruft sich auf die mündliche Tradition (*come l'ho sentita raccontare tal cosa a molti vecchi*), nicht auf Chronisten<sup>99</sup>, die aber auch — im Anschluss an antike Schriftsteller — von Pelops als dem Gründer ihrer Stadt sprechen. Vor der Abfahrt in Griechenland erfuhr — gemäss dieser Pisaner Legende — Pelops durch einen Orakelspruch, in Italien werde ihm ein altes, weisses Wildschwein als ein Zeichen erscheinen, dass er dort — wo er diesen Eber erlegen könne — die Stadt Pisa gründen solle. Als Quelle steht hinter dieser Legende der berühmte Passus der Aeneis, in dem im Zusammenhang mit einer ähnlichen Erscheinung ebenfalls von einer Stadtgründung die Rede ist. Dabei fällt besonders auf, dass schon Vergil die Grösse der *ingens sus* besonders hervorhebt und deren Körperfarbe gleichfalls als weiss beschreibt.<sup>100</sup>

<sup>97</sup> Cronaca di Pisa di Ranieri Sardo (s. Anm. 55) pp. 20-21:

*Nell'anno Domini 1087 la chontessa Beatrice che... avea dotata la chiesa maggiore di Pisa... invocata Sancta Maria di Pisa, la quale si doveva fare, passò di questa vita et si fu soppellita in Sancta Liperata di Pisa, dove ogi è llo duomo facto chosì bello et mangnio. Negli anni Domini mille ottanta nove li Pisani chominciorono a difichare a onore della Vergine Madonna sancta Maria el decto duomo di Pisa, dove era Sancta Liperata. Auch die verhältnismässig schon früh nachweisbare Meinung, es handle sich hier um das Grab der grossen Mathilde, weist auf die Dominanz dieser Sinngebung als Stiftermonument hin: Ranieri Sardo, a.a.O., p. 23. Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani, Triest 1857, p. 57.*

<sup>98</sup> Delle Istorie Pisane libri XVI di Raffaello Roncioni, in: Arch. Stor. Ital. VI, 1 (1844), pp. 13-14:  
*Ma perchè egli [gemeint ist Pelops] si ponesse in questo luogo [d.h. Pisa], dalla fama passata d'età in età e giunta alla nostra, è narrato altrimenti: ed io come l'ho sentita raccontare tal cosa a molti vecchi, così dirolla, niente aggiungendovi del mio. Mi dicevano essi, tenendo a memoria i favoleggiamenti degli antichi poeti, che Pelope, innanzi che partisse di Grecia, ebbe dall'oracolo questa risposta: che la sua navigazione sarebbe felice, e che in quanto all'edificazione della città che in animo aveva di fare, tenesse questo a mente; che dove cacciando prendesse un porco cignale divenuto per molta vecchiezza canuto e bianco, quivi la edificasse. Laonde, essendo egli in queste parti, ed un giorno trovandosi in un luogo che si chiama al Marmo, con Ippodamia, a caccia, scopersero un grossissimo e maraviglioso porco; dietro al quale messosi egli stesso, e la moglie ancora, e tutti i suoi, non mai poterono giungerlo fin dove oggi si veggono quei due grandissimi archi posti vicini alla porta al Parlascio: dove con molta fatica... lo pigliarono; ed Ippodamia fu quella che, valorosamente ferendolo con una saetta, l'ammazzasse: il quale portato davanti a Pelope, e vedendolo canuto e bianco, si ricordò di quello che detto gli aveva l'oracolo in Grecia; e allegro oltra di modo, attese alla edificazione della città.*

<sup>99</sup> Cronaca di Pisa di Ranieri Sardo, a.a.O., pp. 7 und 9. Vgl. a. Anm. 66.

<sup>100</sup> Aeneis III, 388-393 (Weissagung des Helenus):

*Signa tibi dicam, tu condita mente teneto:  
 cum tibi sollicito secreti ad fluminis undam  
 litoreis ingens inventa sub ilicibus sus  
 triginta capitum fetus enixa iacebit  
 alba solo recubans, albi circum ubera nati  
 is locus urbis erit, requies ea certa laborum.*

VIII, 41-46 (Weissagung des Flussgottes Tiberinus):

*Iamque tibi, ne vana putas haec fingere somnum,*

Es wäre demnach denkbar, dass nicht nur der zitierte bacchische Krater (Abb. 5), sondern auch andere berühmte Antiken, die im Mittelalter am Pisaner Dom Aufstellung fanden, als Zeugnisse des Ursprungs und der Bedeutung der Stadt Pisa im Altertum galten. Solche für das historische Selbstverständnis der Kommune wichtigen Antiken konnten sich offensichtlich länger (d.h. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts) an ihrem ursprünglichen mittelalterlichen Aufstellungsort behaupten<sup>101</sup>, während die übrigen römischen Monamente schon seit dem frühen Trecento in den Camposanto überführt worden waren.

Auch wenn diese lokalgeschichtliche Deutung des Hippolytus-Sarkophags (Abb. 6) vorläufig — bis zum glücklichen Fund weiterer Quellen — hypothetisch bleiben muss, so eröffnet sich doch durch diese Überlegungen eine neue Sicht für das mittelalterliche Verständnis der römischen Quellen, die Nicola in seinem Pisaner Werk interpretierte. Diese Antiken standen als hochverehrte Monamente im Brennpunkt des historischen Interesses. Ihre Darstellungen galten nicht als dunkle, unverständliche Texte einer untergegangenen Welt, sondern als Zeugnisse der geschichtlichen Tradition, die zu feiern und fortzusetzen ein Künstler berufen war, der sich — obgleich fremden Ursprungs — in seinen Inschriften stolz als Pisaner Bürger bezeichnete.

#### IV. Hercules Pisanus

Die Herkulesstatuette der Pisaner Baptisteriumskanzel (Abb. 18) ist innerhalb des Oeuvres von Nicola Pisano wohl dasjenige Werk, in dem die weitestgehende Annäherung an ein antikes Vorbild wahrzunehmen ist. Das Modell muss jener Sarkophaggattung angehört haben, bei der Herkules als jugendlicher Sieger im Löwenkampf an der linken Ecke der Sarkophagfront dargestellt ist. In der Linken hält Herkules auf diesen römischen Reliefs die Hintertatze des tot am Boden liegenden Löwen, mit der Rechten schultert er die Keule. Um das Haupt trägt er einen Pappelkranz. Bogen und Köcher hängen an einem die Sarkophagecke einnehmenden Baum, der — nach dem Zeugnis des Exemplars im Palazzo Corsini in Rom<sup>102</sup>, dem einzigen mit den Schmalseiten erhaltenen Sarkophag dieser Gattung — zugleich zu dem Hesperiden-Abenteuer auf der linken Schmalseite gehört.

*litoreis ingens inventa sub ilicibus sus,  
triginta capitum fetus enixa, iacebit  
alba, solo recubans, albi circum ubera nati.  
hic locus urbis erit, requies ea certa laborum...*

#### VIII, 81-85:

*Ecce autem subitum atque oculis mirabile monstrum,  
candida per silvam cum fetu concolor albo  
procubuit viridique in litore conspicitur sus.  
quam prius Aeneas tibi enim, tibi maxima Iuno  
mactat, sacra ferens, et cum grege sistit ad aram.*

<sup>101</sup> Zu Darstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts, die diese beiden antiken Werke an dem mittelalterlichen Aufstellungsort zeigen, vgl. Anm. 76. Schon um 1425 beschrieb der Florentiner *Marco di Bartolomeo Rustichi* den Pisaner Camposanto *pieno di sipulture di rilievo intagliato di nobile istorie* (I. B. Supino, Arte Pisana, Florenz 1904, p. 316). In einer Abschrift der *Historia di Pisa* di Ranieri Sardo Cittadino Pisano aus dem 15. Jh. heisst es: *E apresso tra 'l Duomo e San Giovanni sì v'è il Champo Sancto, choperlo di pionbo, dove sono grandissime quantità di sepolture in sul piano di marmo... ed èvi grandi quantità di sepolture di rilievo. E nel mezo del decto luogho, allo scoperto, insul piano della terra, vi sono grandi quantità di sipulture di rilievo soprese da terra; le quali, innanzi che Champo Sancto fusse facto, le dicte sepolture stavano dintorno dintorno nel Duomo di fuori, di sopra a certi muricciuoli di marmo achosta alla chiesa; dapo furono messe in decto luogho* (I. B. Supino, a.a.O., p. 307).

Zum Ärger des Klassizisten *A. da Morrona* über die „barbarische“ mittelalterliche Aufstellung des Hippolytus-Sarkophags vgl. dessen „*Pisa illustrata nelle arti del disegno*“ I, Pisa 1787, pp. 182-183. Zur Neuordnung der Camposanto-Sammlung zu Beginn des 19. Jh.: *E. Lasinio*, Il Camposanto e l'Accademia di Belle arti in Pisa dal 1806 al 1838 nelle Memorie e nelle Carte di Carlo Lasinio, Pisa 1923.

<sup>102</sup> *Robert III*, 1, Nr. 106.



18 Nicola Pisano, Herkules. Pisa, Baptisteriumskanzel.

Relief durch den Sarkophagrand und durch den Baum „ausschwingende“ Beinhaltung. Wichtig ist auch die Ähnlichkeit der Massverhältnisse (die Figur Nicolas ist 55 cm gross; der kleinste Sarkophag dieser Gattung misst in seiner ganzen Höhe, einschliesslich des unteren und oberen Randes, 60 cm, der grösste 83 cm).

<sup>103</sup> K. v. Tolnai, Michelangelostudien, in: Jb. d. preuss. Kslgn. 54, 1933, p. 108. Die Herkules-Statuette galt im Pisa des 19. Jh. als das Meisterstück Nicolas. Das 1862 von Salvino Salvini geschaffene Denkmal für den Begründer der neueren italienischen Skulptur (Pisa, Corso Italia) zeigt den Künstler mit diesem Werk.

<sup>104</sup> Robert III, 1, Nr. 102 (Mantua, vermutlich aus Rom); 103 (Rom, Thermenmuseum; aus der Villa Ludovisi; W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom III, Tübingen 1969<sup>4</sup> [im folgenden: Helbig], Nr. 2359; unsere Abb. 19); 104 (Florenz, Uffizien; aus der Villa di Pratolino; G. A. Mansuelli, Galleria degli Uffizi, Le sculture I, Rom 1958, Nr. 248); 105 (Paris, Louvre; aus der Villa Borghese); 106 (Rom, Palazzo Corsini); 107 (Florenz, Boboli-Garten; Abb. bei L. D. Ettlinger, Hercules Florentinus, in: Flor. Mitt. 16, 1972, p. 132). Ein siebtes Werk dieser Gattung ist durch Zeichnungen überliefert (Robert III, 1, Nr. 101; früher in Rom). Bei dem einzigen in der Modellierung frisch erhaltenen, qualitativ hervorragenden Fragment dieser Gattung in den Vatikanischen Museen fehlt die Szene des Löwenkampfes (Robert III, 1, Nr. 111; Helbig I, Nr. 1026).

<sup>105</sup> Und doch kann auch keiner der drei Sarkophage, die in dieser Hinsicht dem *Hercules Pisanus* entsprechen, direktes Vorbild gewesen sein. Robert 104 (Uffizien) zeigt stark abweichende, gestrecktere Proportionen; Robert 107 (Giardino Boboli) unterscheidet sich durch die abweichende Haltung des rechten Arms und die andere Drehung des Unterkörpers. Am ehesten käme das schlecht erhaltene Relief im Palazzo Corsini (Robert 106) in Frage; doch war wohl hier die Stellung des rechten Armes ursprünglich andersartig.

Wie schon Karl von Tolnai<sup>103</sup> stelle ich dem *Hercules Pisanus* eine Abbildung des in die dreissiger Jahre des 3. Jahrhunderts datierten Sarkophags im Thermenmuseum (Abb. 19; früher in der Villa Ludovisi) — des besterhaltenen Exemplars der sechs überlieferten Sarkophage dieser Gattung<sup>104</sup> — gegenüber. Ergänzt ist hier lediglich der linke Arm bis zum Handgelenk. Schwerwiegender wirkt sich bei der Beurteilung des Erhaltungszustandes die Überarbeitung der Oberfläche aus.

Auf Grund der genannten sechs erhaltenen Exemplare lässt sich das verlorene Pisano-Modell Nicolas, das sich in mehrfacher Hinsicht von dem gezeigten Ludovisischen Sarkophag unterschieden haben muss, annäherungsweise rekonstruieren. Die Art, wie die rechte Hüfte des *Hercules Pisanus* hochgestellt und die linke Schulter entsprechend stärker zur Seite geneigt ist, kommt mehrfach schon in der Antike vor.<sup>105</sup> Hauptsächlich muss die Durchmodellierung des Aktes beim Vorbild des Pisano im Vergleich zum heutigen Aussehen des Herkules im Thermenmuseum (Abb. 19) reicher und differenzierter gewesen sein.

Die Annäherung in der Körperhaltung ist so offensichtlich, dass wenige Hinweise auf die wichtigsten Übereinstimmungen genügen — so beispielsweise auf die senkrechte Stellung des rechten Unterarms (dessen Form im römischen



19 Herkules-Sarkophag. Rom, Thermenmuseum.

Wie genau Nicola dieses Vorbild beachtete, ersieht man auch an den bei einer mittelalterlichen Statuette seltsam anmutenden „perspektivischen Verkürzungen“. Gleich wie bei der römischen Relieffigur (Abb. 19) erscheint die rechte Seite des Oberkörpers des *Hercules Pisanus* (Abb. 18) bedeutend schmäler (man vergleiche besonders die Schultergelenke!). Eine ebenso exakte Angleichung an das *Exemplum* lässt sich bei der Fusstellung beobachten. Wohl am deutlichsten wird aber diese erstaunliche Annäherung an ein römisches Bildwerk bei der Betrachtung der Körpermodellierung, die gleich wie in der Antike von der inneren Struktur, vom Knochen- und Muskelbau her erfasst ist. Die Binnenformen wirken nicht — wie sonst im allgemeinen bei mittelalterlichen Aktfiguren — wie auf den Körper aufgezeichnet, sondern scheinen sich durch die Haut durchzumodellieren. Bemerkenswert sind in dieser Hinsicht die subtile Wiedergabe der Rippen und die Darstellung der als Linie kaum wahrnehmbaren Umrandung der Magengrube wie auch die klar differenzierten Formen des vorgebeugten und des durchgedrückten Knie.

Dem *Hercules Pisanus* gebührt innerhalb der Geschichte der italienischen Kunst eine hervorragende Stellung als der ersten Idealfigur eines nackten Heroen im Sinne der Antike. In dieser Sicht kann die Statuette Nicolas als eine kühne Vorwegnahme späterer Möglichkeiten begriffen werden. Man würde die Kunst des Pisano allerdings gründlich verkennen, wenn man in dieser so bewussten, ja fast programmatischen Annäherung an eine antike Skulptur bloss eine Nachahmung zu sehen vermöchte. Vielmehr verbirgt sich hinter dieser Übernahme fremder Formen eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit dem Vorbild, durch die einige der wesentlichsten Qualitäten des römischen Bildwerks in Frage gestellt wurden.



20 Nicola Pisano, Jüngstes Gericht (Ausschnitt). Pisa, Baptisteriumskanzel.



21 Herkules-Sarkophag. Rom, Palazzo Torlonia (nach Robert).

Der römische Herkules (Abb. 19) tritt leicht und agil auf. Einen Augenblick hält er im Schreiten inne und wendet seinen Kopf aufhorchend zurück. Der *Hercules Pisanus* (Abb. 18) wirkt schwerblütiger, verharrend. Die ihn umgebenden Tiere beachtet er nicht. Selbst auf die an seiner Seite hochspringende Löwin reagiert er einzig mit der zurückweisenden Geste seiner linken Hand. Dieser Ausdruck der Impassibilität prägt auch sein Gesicht, dessen Züge mit antiken Herkulesdarstellungen wenig gemein haben, sondern vielmehr einem bei den Eckstatuetten dieser Kanzel allgemein zu beobachtenden Typus angeglichen sind. Beim Michael (Abb. 60)<sup>106</sup> beobachtet man beispielsweise dieselbe breite Form der Wangen, die niedrige Stirn, das reich gelockte, lange Haar, in das über der Stirnmitte ein Band eingeflochten ist, sowie ähnliche Detailbildungen (hakenförmige Mundwinkel, Bohrloch in Kinnmitte, geschweifte Oberlippe, usf.).

Dieser Eindruck des Gebundenseins wird noch gesteigert durch die Fülle der Nebenfiguren, die den *Hercules Pisanus* gleichsam umspinnen und in seiner Bewegungsfreiheit hemmen. Im Gegensatz zur antiken Gestalt, die sich klar vom Reliefgrund abhebt, ist die Grundfläche hier — in der für Nicola typischen Reliefauffassung — nur an zwei kleinen Stellen seitlich der Füsse frei sichtbar.

Trotz dieses Ausdrucks der Schwere, der sich auch durch die Modellierung ergibt, die die Körperfülle betont und die Gelenke gross vortreten lässt, folgt Nicola hier nicht den Gesetzen der Ponderation. Der Kontrapost ist nicht wie bei der vorbildlichen Skulptur als Zwischenzustand zwischen Ruhe und Bewegung verstanden, sondern als eine die Gestalt übergreifende Schwingung, die in der durch die hochspringende Löwin verkörperten Gegenkurve eine ergänzende Kompositionslinie findet.

<sup>106</sup> E. Carli (s. Anm. 30) Taf. 84 (vgl. mit Taf. 76).

Bezeichnend für die mittelalterliche Antikenrezeption ist die Einfügung mehrerer Motive, die der vorbildlichen römischen Herkulesdarstellung fremd sind. An Stelle des tot am Boden liegenden Löwen (Abb. 19) erscheint hier eine hochspringende, sich hinter den Beinen des Helden durchwindende Löwin (Abb. 18). Ein eigentlicher Motivaustausch ist darin zu erkennen, dass Herakles mit der Rechten nicht die Keule, sondern ein sich auf seiner Schulter festkralendes Löwenjunge hält<sup>107</sup>, wobei allerdings die Stellung seines rechten Arms gleich bleibt. Ein solches Auswechseln der sekundären Elemente errinnert an das ungefähr gleichzeitig entstandene Relief an der Westfassade von S. Marco in Venedig, wo — ohne dass dadurch die Haltung des Herkules wesentlich geändert worden wäre — der von Herkules getragene Eber durch einen Hirsch ersetzt wurde und wo in der mittelalterlichen Fassung an Stelle des Eurystheus ein Drache<sup>108</sup> steht, der innerhalb der Komposition genau den Platz des furchtsamen Königs einnimmt.

Niemals ist ferner Herkules in der antiken Ikonographie bei seiner ersten Tat mit dem Löwenfell bekleidet, während im Mittelalter eine solche gemäss der antiken Legende „sinnwidrige“ Tracht bei dieser Szene mehrfach vorkommt.<sup>109</sup>

Aber auch bei solchen, dem römischen Herkulesbild fremden Motiven berief sich Nicola auf antike *Exempla*. Das Löwenfell mit dem typischen Zackenrand (Abb. 18) ist von einer anderen Szene desselben Herkules-Sarkophages übernommen. Die Darstellung der Löwin und des Löwenjungen könnte von einem heute im Camposanto aufbewahrten Löwenjagd-Sarkophag inspiriert sein.<sup>110</sup> Die Art, wie diese Löwin in die Gesamtkomposition der Herkulesgruppe



22 Nicola Pisano, Fortitudo (Ausschnitt). Siena, Domkanzel.

<sup>107</sup> Bisher fehlt eine schlüssige Erklärung der Darstellung des Herkules mit einer ganzen Löwenfamilie, wie sie in der Antike und meines Wissens auch im Mittelalter sonst nie vorkommt (einige Ausnahme die Herkulesdarstellung von Giovanni Pisano an der Pisaner Domkanzel).

<sup>108</sup> Vgl. Anm. 112.

<sup>109</sup> Z. B. auf dem Fassadenrelief der Kathedrale in Fidenza (G. de Francovich, Benedetto Antelami, Mailand-Florenz 1952, Taf. 239 und 251) sowie auf zahlreichen byzantinischen Rosettenkästchen (Goldschmidt-Weitzmann Nr. 26 d.).

<sup>110</sup> P. Lasinio, Raccolta di sarcofagi, urne e altri monumenti di scultura del Campo Santo di Pisa, Pisa 1814 (im folgenden: *Lasinio*), Taf. 8; H. Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien, I. Die antiken Bildwerke des Campo Santo zu Pisa, Leipzig 1874 (im folgenden: *Dütschke*), Nr. 103; R. Papini, Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Pisa II, Rom o. J. (im folgenden: *Papini*), Nr. 71; A. Vaccaro-Melucco, Sarcofagi romani di caccia al leone, in: Studi Miscellanei (Seminario di Archeologia e Storia dell'Arte greca e romana dell'Università di Roma) 11, 1966, Nr. 23 (zwischen 290 und 300 datiert). Dieser behauptete Zusammenhang müsste willkürlich erscheinen, wenn die Darstellung einer Löwin innerhalb der damaligen toskanischen Skulptur nicht etwas ganz Ausserordentliches gewesen wäre. Noch im Stützengeschoss der Pisaner Baptisteriumskanzel wurde die Löwin mit einer langen Mähne nach Art des männlichen Löwen dargestellt. Dass wirklich der genannte Jagdsarkophag massgebend gewesen sein könnte, lässt auch die Übernahme des Löwenjungen vermuten, das fortan bei den Löwinnen im Stützengeschoss der Pisani-Kanzeln ein beliebtes Motiv sein wird.

eingefügt ist, verrät ferner ein über die Rezeption der *einen* Figur hinausgehendes Studium eines römischen Herkules-Sarkophages. Gleich dem kretischen Stier oder den Rossen des Diomedes, mit denen der antike Held kämpft, ist auch der Körper dieser Löwin hinter Herkules flach in den Reliefgrund eingebettet und gewinnt erst in der vordersten Partie, in Schultern und Kopf, vollere Plastizität. Solch eine Abstufung der Reliefgrade, solch ein Herauswachsen einer Figur aus dem räumlich-illusionistisch verstandenen Grund konnte Nicola bei keinem früheren toskanischen Relief, sondern nur an antiken Sarkophagen studiert haben.

Interessanterweise tauchen die hier ausgeschiedenen Motive der vorbildlichen Herkulesdarstellung bei späteren Skulpturen Nicolas wieder auf. Vor allem erinnert der Löwe der *Fortitudo* von der Sieneser Domkanzel (Abb. 22) an dieses Sarkophagrelief (Abb. 19; man vergleiche die Stellung des Löwenkopfes und die Art, wie die *Fortitudo* die gekrümmte Hinterpfote des Löwen fasst).<sup>111</sup> Die wichtigste mittelalterliche Umdeutung ist hierbei der triumphierend auf das Löwenhaupt gestellte Fuss der *Virtus*. Ähnlich wurde im Mittelalter der Sieg des Herkules über die Mächte des Bösen so dargestellt, dass der Held — wie niemals in der Antike — auf einen Drachen tritt.<sup>112</sup>

Dieser Rückgriff auf ein antikes Herkulesbild war um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Italien keineswegs eine ausserordentliche Erscheinung.<sup>113</sup> Ungefähr zur gleichen Zeit wurden in der mit Pisa rivalisierenden Seehandelsmetropole Venedig an der Westfassade von S. Marco zwei grosse Herkulesreliefs eingefügt, von denen das eine wahrscheinlich eine spätantike Spolie, das andere eine diese nachahmende, *ad hoc* im 13. Jahrhundert in Venedig geschaffene Platte darstellt (bei der man allerdings nicht — wie beim *Hercules Pisanus* — von einer Assimilierung römischer Formen, sondern, trotz aller Genauigkeit in den Detailübernahmen, von einer Übersetzung in einen antikenfremden Stil sprechen wird).<sup>114</sup> Möglicherweise kamen Nicola und seine Auftraggeber dieses Themas auch von byzantinischen Rosettenkästchen, die — ursprünglich profanen Bestimmungen dienend — vor allem nach der Eroberung Konstantinopels in Form von Reliquienbehältern in zahlreichen abendländischen Kirchenschätzen nachzuweisen sind und bei denen innerhalb der mythologischen Themen Heraklesszenen am

<sup>111</sup> In der zweiten Wiedergabe dieses Motivs durch Giovanni Pisano sind hingegen alle primären Merkmale der Antikenrezeption verschwunden (H. Keller [s. Anm. 72] Taf. 108). Zur Übernahme von Herkulesattributen bei der Darstellung der *Fortitudo* in der Arenakapelle vgl. S. Pfeifferberger, The Iconology of Giotto's Virtues and Vices at Padua, Bryn Mawr College Ph. D. Thesis, 1966 (University Microfilms, Ann Arbor, Mich.), Kap. 5, pp. 9-14.

<sup>112</sup> Antikisierende Gemme in der Slg. Juritzky, Paris (J. Deér, Die Basler Löwenkamee und der süditalienische Gemmenschnitt des 12. und 13. Jahrhunderts, in: ZAK 14, 1953, pp. 129-158, Abb. 17; Zuschreibung in den Kunstschatz Friedrichs II.: H. Wentzel, Mittelalterliche Gemmen in den Sammlungen Italiens, in: Flor. Mitt. 7, 1956, p. 244, und E. Panofsky, Renaissance and Renascences in Western Art, Uppsala 1965<sup>2</sup>, Abb. 44), Relief an der Fassade von S. Marco in Venedig (vgl. Anm. 114). In mittelalterlichen astrologischen Handschriften ist, im Anschluss an die seit dem dritten vorchristlichen Jahrhundert bekannte Identifikation des Sternbildes Engonasin mit dem die Schlange der Hesperiden bekämpfenden Helden, Herkules öfters mit einem Drachen dargestellt.

<sup>113</sup> In Pisa sind, sieht man von einerrätselhaften Skulptur an der Fassade von S. Paolo a Ripa d'Arno ab, keine früheren Herkulesdarstellungen bekannt (P. Sampaolesi [s. Anm. 36], p. 278, Abb. 47).

<sup>114</sup> O. Demus, Die Relieffiguren der Westfassade von San Marco, in: Jb. der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft 3, 1954, p. 92: Datierung zwischen 1250 und 1265. Die Datierung des gleichfalls in diesen Zyklus inkorporierten Vorbilds ist unsicher. O. Demus (p. 93), der Datierungen in das frühe 5. oder das 10. Jh. vorschlägt, vergleicht mit einem gewöhnlich ins 6. Jh. datierten Relief in Ravenna. Bemerkenswert ist, dass — wie bei vielen mittelalterlichen Herkulesdarstellungen (z.B. auch Strassburg; vgl. J. Adhémar, Influences antiques dans l'art du moyen-âge français, London 1939, p. 84) — auch in Venedig insofern ein Bezug zur legendären Frühgeschichte besteht, dass Herkules der *Herōs eponymos* der Stadt Eraclea, des Sitzes des frühesten Doganats, ist. Zur Deutung dieser venezianischen Reliefs vgl.: E. Panofsky und F. Saxl, Classical Mythology in Mediaeval Art, in: Metropolitan Museum Studies 4, 1933, p. 228.

Für die Ikonographie der Herkulesdarstellungen der Pisani ist das Herkulesrelief in Borgo San Donnino (G. de Francovich [s. Anm. 109] pp. 336, 339/340, Anm. 59; Taf. 239, 251) deshalb von besonderer Bedeutung, weil hier gleichfalls der Löwenkämpfer Herkules mit dem Drachenbezwinger Michael in Paralle gesetzt ist.

häufigsten vorkommen.<sup>115</sup> Entsprechend findet man innerhalb des Bereiches der Kleinkunst im 13. Jahrhundert die genauesten, z.T. mittels mechanischer Verfahren hergestellten Kopien von antiken Herkulesbildern.<sup>116</sup>

In all diesen Fällen ist aber niemals eine Darstellung des triumphierenden Herkules in der Art von Abb. 18 zum Vorbild genommen worden, wie denn auch Herkules-Sarkophage vor Nicola keine Beachtung fanden. Die einzige Spur einer Imitation solcher Sarkophage führt interessanterweise nach Süditalien, dem Herkunftsland des Nicola Pisano. In der kleinen, drei Kilometer nordöstlich von Sparanisce gelegenen campanischen Ortschaft Montanaro steht eine wenig bekannte, freie mittelalterliche Nachbildung eines römischen Herkules-Sarkophages. Das aus S. Maria delle Monache in Capua stammende Werk diente als Grabmal des 1291 verstorbenen Tommaso d'Aquino, Graf von Acerra.<sup>117</sup> Die Darstellung einzelner Taten — wie der Entführung des Cerberus und des Kampfes mit dem Kretischen Stier — folgt engstens der römischen Ikonographie.<sup>118</sup> Auch die Gruppierung der Bildpaare (nicht aber deren Reihenfolge) stimmt mit den römischen Sarkophagreliefs überein, während die Reduzierung des Bildprogramms auf nur vier Taten ohne Parallele in der Sarkophagkunst ist. Statt der komplexen römischen Kompositionsweise findet man hier eine schlichte Anordnung je zweier, durch auffällige Formkonsonanzen miteinander verbundener Szenen zu Seiten eines Mittelmotivs. Auch das Medaillon in der Reliefmitte ist ohne römische Vorbilder nicht denkbar. Massgebend könnte hier einer jener Sarkophage gewesen sein, bei denen — einer Bildform der Herrscherapotheose folgend — der Clipeus auf den ausgebreiteten Flügel eines stehenden Adlers aufruht.<sup>119</sup> Möglicherweise deutet das Werk in Montanaro auf ein bestimmtes Interesse für diese Sarkophagsgattung im damaligen Süditalien hin, das eine wichtige Voraussetzung für Nicolas Schöpfung gewesen sein könnte.

Was aber Nicolas Leistung über all solche ähnlichen Rezeptionen auszeichnet, ist seine Begeisterung für das antike Ideal der Heroenfigur, seine eifrige Bejahung des Schönheitswertes des nackten Körpers, wie sie noch in der Übertreibung der spätromischen Formen, der schwelenden Muskulatur und des unersetzen Baus, deutlich zum Ausdruck kommt.

Von der gleichen Bewunderung römischer Aktfiguren sprechen zahlreiche Figuren in Nicolas Pisano Darstellung des Jüngsten Gerichtes.<sup>120</sup>

<sup>115</sup> Goldschmidt-Weitzmann a.a.O.; K. Weitzmann, Greek Mythology in Byzantine Art, Princeton 1951, pp. 157-165. Für die Kenntnis und Benützung byzantinischer Elfenbeinreliefs im 12. Jh. in Pisa vgl.a. H. Graeven, Adamo ed Eva sui cofanetti d'avorio bizantini, in: L'Arte 2, 1899, pp. 313-315, Abb. 16, 17. Zu Herkulesszenen auf Elfenbeinreliefs vgl.a. K. Weitzmann, The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra, in: Art Bull. 55, 1973, pp. 1-37.

<sup>116</sup> Der um 1300 entstandene Kaiserpokal in Osnabrück enthält eine genaue Nachbildung einer antiken Gemmendarstellung des die Lyra spielenden Herkules (E. Panofsky [s. Anm. 112] p. 95, Abb. 68-77). Die Reliefs des Silberkastens in Anagni (wahrscheinlich rheinische Arbeit des frühen 13. Jh.) sind genaue Kopien eines in einer Nachzeichnung überlieferten, im 16. Jh. zum Reliquienschatz im „Neuen Stift“ in Halle gehörigen byzantinischen Elfenbeinkastens mit antikisierendem Bildprogramm (K. Weitzmann, Abendländische Kopien byzantinischer Rosettenkästchen, in: Zs. f. Kgesch. 3, 1934, pp. 89-103).

<sup>117</sup> W. F. Volbach, Sculture medioevali della Campania, in: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Rendiconti 12, 1936, p. 92, Abb. 7.

<sup>118</sup> Robert III, 1, Nr. 113.

<sup>119</sup> H. Jucker, Das Bildnis im Blätterkelch, Lausanne und Freiburg i. Br. 1961, pp. 138-142. R. Winkes, Clipeata imago, Bonn 1969, p. 88.

<sup>120</sup> Vgl. S. 382. Nachbildungen antiker Gestalten sind auch in der Szene des Jüngsten Gerichts an der Sieneser Domkanzel häufig zu beobachten. Der Stehende in der unteren Reihe auf der Erwältenseite trägt eine antikisierende Tracht — einen langen, von der lk. Schulter herabhängenden Mantel, der den re. Arm unbedeckt lässt (vgl. z.B. die Tracht des vor dem Bett seines sterbenden Sohnes Meleager stehenden Oeneus, Robert III, 2, Nr. 275 ff.; diese Figur spiegelbildlich wiederholt am re. Rand in der Darstellung der Höllenfahrt Christi an der Kanzel in S. Giovanni fuorcivitas in Pistoia). Die nackte Figur in Rückansicht etwa in Reliefmitte auf der Verdammtenseite könnte durch eine Kriegergestalt



23 Nicola Pisano, Gruppe dreier Frauen. Perugia, Fontana Maggiore.



24 Schule des Nicola Pisano (Arnolfo di Cambio?), Drei Kleriker. Boston, Museum of Fine Arts.

Eine der hervorragendsten Skulpturen dieses Reliefs — der Teufel, der einen Verdammten zum Höllenrachen trägt (Abb. 20) — könnte von demselben hier hypothetisch rekonstruierten Pisaner Herkules-Sarkophag inspiriert sein (Szene mit dem Erymantischen Eber, Abb. 21).<sup>121</sup>

eines Schlachtensarkophags angeregt sein (vgl. die „Kopie“ des im Mittelalter in S. Zeno in Pisa stehenden Schlachtensarkophags von Bertoldo di Giovanni im Museo Nazionale in Florenz oder den kleineren Schlachtensarkophag im Camposanto, *Lasinio* Taf. 136; *Papini* Nr. 115). Zur berühmten Sieneser Rezeption eines Meerwesensarkophags vgl. *G. Nicco Fasola* (s. Anm. 29) Taf. 7 und *A. F. Gorius* (s. Anm. 86) III, p. 138; dazu die romanische Rezeption derselben Sarkophaggattung auf einer Konsole des Pisaner Baptisteriums (*W. Biehl* [s. Anm. 36] Taf. 86 b; *Lasinio* Taf. 5; *Papini* Nr. 86). Antikisierende Aktdarstellungen an der Baptisteriumskanzel: Christus in der Kreuzigung und im Jüngsten Gericht (wo in den Christus flankierenden Engeln eine Beziehung zu den Viktorien an den ursprünglich in S. Felice aufgestellten römischen Figuralkapitellen zu erkennen ist, vgl. Anm. 86) sowie vor allem das Kind der *Caritas* (*E. Carli* [s. Anm. 30] Taf. 70; vgl. mit einem Eroten-Sarkophag von der Art des von *G. Mansuelli* [s. Anm. 104] I, Nr. 247, publizierten Florentiner Exemplars).

<sup>121</sup> *Robert* III, 1, z.B. Nr. 112, 116.



25 und 26 Hekate. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

## V. Hekate

Die bronzenen Gruppen über dem obersten Brunnenbecken der Fontana Maggiore in Perugia, die drei Frauen von gleicher Tracht und Haltung vereinigt, bezeichnet innerhalb des Spätwerks von Nicola Pisano den Höhepunkt des Antikenstudiums (Abb. 23). Keine frühere Skulptur des Pisano ist so sehr vom Eindruck antiker Statuarien geprägt. Als Modell kommt vor allem — wie schon öfters gesagt wurde<sup>122</sup> — eine der zahlreichen aus dem Altertum überlieferten Hekatedarstellungen (Abb. 25, 26)<sup>123</sup> in Frage, bei denen man eine ähnliche Zusammenfügung dreier Frauengestalten wie auch gleiche Trachten beobachtet (ein Peplos mit langem, übergürtetem Überschlag, der die nackten Arme frei hervortreten lässt, lange, bis zu den Schultern herabhängende Haarflechten).

Man wird allerdings vergeblich nach einem genau entsprechenden antiken Modell suchen.<sup>124</sup>

<sup>122</sup> Zuletzt K. Hoffmann-Curtius, Das Programm der Fontana Maggiore in Perugia, Düsseldorf 1968, pp. 47-49, Abb. 40-42.

<sup>123</sup> Th. Kraus, Hekate, Heidelberg 1960; E. Petersen, Die dreigestaltige Hekate, in: Archaeologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich 4, 1880, pp. 140-174; 5, 1881, pp. 1-84.

<sup>124</sup> Der Hinweis von M. Weinberger (Nicola Pisano, in: Enc. Arte IX, 1963, Sp. 927) auf eine antike Dreiergruppe mit ähnlich erhobenen Armen in der Galleria Borghese (P. della Pergola, La Galleria Borghese in Roma, Rom 1955<sup>4</sup>, p. 18, Nr. 199; Foto Alinari 40 977) berücksichtigt nicht den Erhaltungszustand, den Helbig<sup>2</sup> (II, pp. 142/143) wie folgt beschreibt: „Im wesentlichen handelt es sich um ein modernes Machwerk. Die drei Frauenfiguren sind von moderner Hand vollständig überarbeitet“.



27 Schule des Nicola Pisano, Figur vom Dominikusschrein. Bologna, S. Domenico.



28 Schlachtensarkophag, gefangene Barbarin. Pisa, Camposanto.



29 Schule des Nicola Pisano, Drei Kleriker. Florenz, Museo Nazionale.

Diese Haltung der Arme<sup>125</sup> wie auch die Interpretation der Dreiergruppe als Trägerin eines Wasserkruges ist den Hekatebildern fremd. Innerhalb der sich über einen Zeitraum von mehr als einem Jahrzehnt erstreckenden Auseinandersetzung Nicolas mit einer bestimmten Hekatefigur wurde bezeichnenderweise das antike Vorbild niemals in seiner Gesamtheit übernommen. Jedes dieser Werke, an denen z.T. auch Mitarbeiter Nicolas wesentlich beteiligt waren, spiegelt nur einzelne Züge des Modells wieder: Bei der frühesten Rezeption, den Statuenstützen des Bologneser Dominikusschreins (1267 vollendet; Abb. 24, 29) reflektieren sich die Kleidung und die Zusammenfügung der antiken Figuren, beim Weihwasserbecken in S. Giovanni fuorcivitas in Pistoia (um 1270) die gleichförmige Bildung der drei Göttinnen und deren streng tektonischer Bau, bei den Peruginer Frauengestalten (Abb. 23, spätestens 1279) die antikisierende Tracht und die Statuarik.<sup>126</sup>

<sup>125</sup> Gegebenenfalls könnte man hier eine Anregung von einer Kleinbronze wie der zu Beginn dieses Jahrhunderts in einem etruskischen Grab nahe bei Perugia gefundenen Statuette annehmen (S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, III, Paris 1904, Taf. 185, 2, F. Moretti, in: *Notizie degli Scavi di Antichità*, 1900, pp. 553-557, fig. 6; den Hinweis auf diese Statuette verdanke ich Herrn Prof. Hansjörg Bloesch, Zürich).

<sup>126</sup> In der leider durch den ausführenden Werkstattgehilfen in ihrer Qualität geminderten, als Mittelstütze der Pisanoer Domkanzel dienenden Statuengruppe erblickt man eine Synthese der früheren Rezeptionen: vom Pistoieser Weihwasserbecken übernahm Giovanni Pisano die Interpretation des Hekateion als Darstellung der drei theologischen Tugenden, von Bologna und Perugia die antikisierende Tracht.

Unser Interesse richtet sich im folgenden auf die Anfänge dieser Antikenrezeption, d.h. auf die beiden ursprünglich als Stützen des Dominikusschreins dienenden Figurengruppen im Museo Nazionale in Florenz (Abb. 29) und im Museum of Fine Arts in Boston (Abb. 24), die sich auf Grund ihres Stils, der Masse und der Ikonographie sogleich als Pendants zu erkennen geben. Dargestellt sind je drei junge Kleriker, von denen jeder ein Altargerät trägt (bei der Bostoner Gruppe erkennt man ein Messkännchen, einen Hostienbehälter in Form einer zylinderförmigen Büchse und ein reich besticktes Kissen; in Florenz ein kugelförmiges Rauchfass mit drei Tragketten, einen Weihrauchbehälter in Schiffchenform und ein weiteres Messkännchen — entsprechend der Verwendung zweier solcher Gefäße für den Opferwein und das Wasser, das dem Wein beigemischt wurde).

Die erstmals 1948 von Cesare Gnudi<sup>127</sup> vorgeschlagene Deutung dieser beiden Skulpturen in Florenz und Boston als Stützfiguren des Dominikusschreins in Bologna ist deshalb recht problematisch, weil sich die Provenienzen nicht über den Anfang dieses Jahrhunderts zurückverfolgen lassen<sup>128</sup> und Beschreibungen aus der Zeit vor der Demontierung des Bologneser Monuments dieser Rekonstruktion widersprechen.<sup>129</sup> Dass die These von Gnudi aber dennoch richtig ist, lässt sich nicht zuletzt auf Grund der Untersuchung der Frage der Antikenrezeption beweisen.

Der Vergleich der Skulpturen in Boston und Florenz mit der kleinen römischen Marmorstatuette aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert im Fitzwilliam Museum (Abb. 25, 26)<sup>130</sup> zeigt Übereinstimmungen in der Tracht, in der Komposition (besonders in der Verbindung der Oberarme der aneinander angrenzenden Figuren) sowie in der Gruppierung der drei Statuen um eine über den Schultern sichtbar werdende Säule. Diese Komposition unterscheidet sich deutlich von den Dreierfiguren an den romanisch-toskanischen Kanzeln, die man als typologische Vorstufen bezeichnen könnte.<sup>131</sup>

Genauer lässt sich dieser Zusammenhang nicht definieren, da das eigentliche Vorbild nicht greifbar ist. Dennoch erlaubt dieser als hypothetische Annäherung an die mögliche Form des Modells zu verstehende Vergleich (Abb. 23-26) eine interessante Einblicknahme in die Motivation und den Vollzug dieser Antikenrezeption. Als die Pisani-Werkstatt erstmals durch diesen Bologneser Auftrag mit der Aufgabe konfrontiert wurde, von allen Seiten frei sichtbare Statuen zu schaffen (Abb. 24, 29), fand sie die entsprechenden Formen in der antiken „Säulenfigur“ schon künstlerisch vorgeprägt (Abb. 25, 26). In dieser ersten Phase der Rezeption interessierte die streng tektonische Form, die Bindung der Figur an die Säule. Konsequenterweise wählte man mit der den Hekatebildern fremden kannelurenartigen Faltenbildung (Abb. 29) eine unmittelbar an die Gliederung von Säulen erinnernde Form. In gleiche Richtung weist die vertikale Streckung der Figuren, die Vereinfachung der Konturen und die Einschnürung der Gebärden. Erst in einer späteren Phase der Auseinandersetzung mit diesem Modell, bei der Erschaffung der Bronzefiguren des Peruginer Brunnens, fand die antike Statuarik Beachtung.

<sup>127</sup> C. Gnudi [s. Anm. 83] pp. 99-105. Vgl. ders., in: L'Europe gothique XIIe-XIVe siècles (Douzième Exposition du Conseil de l'Europe, Paris 1968), Nr. 77, pp. 48-49.

<sup>128</sup> Die Gruppe im Museo Nazionale in Florenz wurde 1903 von Bardini erworben. Die Bostoner Figur ist erstmals publiziert von G. Swarzenski, An Early Tuscan Sculpture, in: Bull. of the Museum of Fine Arts, Boston, 46, 1948, pp. 2-11 (vgl. C. Gnudi, a.a.O., pp. 104 und 105); Vorbesitzer war der Bologneser Antiquar Podio.

<sup>129</sup> C. Gnudi, a.a.O., p. 85, Anm. 2; S. Bottari, L'Arca di S. Domenico in Bologna, Bologna 1964, pp. 17-34. Zur Rekonstruktion dieses Monuments vgl. auch J. Pope-Hennessy, The Arca of St Dominic: a Hypothesis, in: Burl. Mag. 93, 1951, pp. 347-351. Die Demontierung des Stützengeschosses des Dominikusschreins erfolgte anlässlich der Versetzung im Jahre 1411.

<sup>130</sup> L. Budde und R. Nicholls, A Catalogue of the Greek and Roman Sculpture in the Fitzwilliam Museum, Cambridge 1964, Nr. 92, pp. 58/59, Taf. 31 (Höhe: 32,8 cm).

<sup>131</sup> W. Biehl (s. Anm. 36) Taf. 48, 58, 60, 156. Vgl. auch J. Adhémar (s. Anm. 114) Taf. 18 und R. Hamm-McLean (s. Anm. 59) p. 189, Taf. 59 und 61.



30 Schlachtensarkophag, gefangene Barbarin (Ausschnitt aus Abb. 28). Pisa, Camposanto.

erhalten. 2. Möglicherweise war damals auch noch der Kopf dieser Barbarin vorhanden, denn die Wiedergabe des Bertoldo entspricht ungefähr der Gefangenen auf dem Schlachtensarkophag in der Villa Borghese (Profilstellung; langes, bis zu den Schultern herabhängendes Haar). 3. Der Kopf des Barbaren war im 13. Jahrhundert intakt (die „Kopie“ am Bolo-

Die aus der tektonischen Bindung befreiten Figuren gewinnen nun an Eigengewicht; die Körper entwickeln sich — frei in den Raum ausgreifend — gemäss ihrer natürlichen Eigengesetzlichkeit. Man darf in diesen Peruginer Schöpfungen eigentliche Vorläufer der ponderierten Freifigur der italienischen Renaissance erkennen (Abb. 23).

Noch in anderer Beziehung stellt die Gruppe im Museo Nazionale in Florenz (Abb. 29) ein höchst interessantes Thema für die Diskussion der Antikenrezeption im 13. Jahrhundert dar: An dieser Skulptur lassen sich nicht nur die Verbindung mehrerer antiker Motive unterschiedlichster Provenienz, sondern auch die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten eines römischen Modells innerhalb derselben Künstlerwerkstatt beobachten. Zum Verständnis dieser Fragen ist hier ein kleiner Exkurs über den im Mittelalter in S. Zeno aufgestellten Schlachtensarkophag<sup>132</sup> und dessen Bedeutung für die Pisano-Hütte notwendig, wobei einzig von dem Barbarenpaar (Abb. 32), das zu Seiten des Getümmels steht, die Rede sein soll.

Eine Untersuchung der Rekonstruktionsmöglichkeiten für dieses nur fragmentarisch erhaltene Barbarenpaar (d.h. der Vergleich mit dem bronzenen Schlachtenrelief des Bertoldo di Giovanni im Museo Nazionale in Florenz<sup>133</sup>, das im wesentlichen eine Kopie des Pisano-Sarkophages ist, und die Konfrontation mit besser erhaltenen römischen Schlachtensarkophagen<sup>134</sup> von verwandter Komposition) ergibt folgendes: 1. Die Arme der Barbarin auf dem Schlachtensarkophag in S. Zeno (Abb. 28), deren Stellung auf dem Bertoldo-Relief mit der mittelalterlichen „Kopie“ an der Front des Dominikusschreins (Abb. 27) übereinstimmt, waren im Quattrocento noch

<sup>132</sup> Papini Nr. 114; B. Andreae, Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtensarkophagen, Berlin 1956, Nr. 11 (datiert um 190 n. Chr.). Zur Abteikirche S. Zeno vgl. U. Lumini, Abbazia di San Zeno in Pisa, Pisa 1972.

<sup>133</sup> J. Pope-Hennessy, An Introduction to Italian Sculpture, II, London 1971<sup>2</sup>, p. 304, Abb. 138, 139.

<sup>134</sup> Vor allem die Sarkophage in der Villa Borghese, Rom (ehmals in der Vorhalle von St. Peter in Rom; Helbig II, Nr. 1941) und im Thermenmuseum (1932 in Portonaccio gefunden; Helbig III, Nr. 2126).



31 Schule des Nicola Pisano, Disputation des Dominikus mit den Albigensern. Bologna, S. Domenico, Dominikusschrein.



32 Schlachtensarkophag. Pisa, Camposanto.

gneser Dominikusschrein zeigt den typisch römischen Barbarenkopf mit spitz zulaufendem Bart und schmerzvollem Ausdruck — mit zusammengezogenen Brauen und halb geöffnetem Mund; Abb. 31, 32).<sup>135</sup>

<sup>135</sup> Vgl. das in Anm. 134 genannte Schlachtenrelief im Thermenmuseum. Die Bartspitze des Pisaner Barbaren ist auf der Mantelschliesse noch sichtbar. Die Kappe, die der Albigenser trägt, wird kaum von diesem antiken Modell übernommen sein, ebensowenig wie dessen Stiefel (eine Abart der mit Pantherfell gefütterten, reliefverzierten römischen Halbstiefel).

Seit dem Beginn unseres Jahrhunderts ist bekannt, dass dieses Barbarenpaar in gleicher Funktion, d.h. als die Komposition rahmende Eckfiguren, in das rechte Frontrelief des Bologneser Dominikusschreins übernommen worden ist.<sup>136</sup> Hingegen fehlt bis heute eine Erörterung der *Interpretatio christiana* dieser Antiken.

Der Vergleich mit den vor der Errichtung des Dominikusschreins verfassten Lebensbeschreibungen des Dominikus lehrt, wie eng sich der Bildhauer an die in mehreren, ungefähr gleichlautenden Berichten überlieferte Legende vom Streitgespräch des Dominikus mit den Albigensern *apud Fanum Iovis* hielt (Abb. 31).<sup>137</sup> Die wesentlichen Momente stimmen überein: die Anwesenheit reicher und bedeutender Zuhörer, die sich in Bologna durch vornehme Kleidung auszeichnen (*magnates et milites et mulieres*), die Wahl *dreier* Richter (die Dreizahl wird in Legende und Relief mehrfach betont), die aus dem Feuer geschleuderte Schrift des Dominikus.<sup>138</sup> Die Legende ist kurz gefasst; entscheidend ist das Wunder des durch das Feuer *unverschrten* Buches. Weitere Angaben über die vornehmen Persönlichkeiten, die diesem Streitgespräch beiwohnten, wie auch eine Charakteristik der Widersacher des Dominikus fehlen. Man darf sich vorstellen, dass sich die Auftraggeber Nicolas in ähnlicher Weise wie die Chronisten auf wenige ikonographische Vorschriften beschränkten, während die eigentliche Schilderung der Szene, besonders die psychologische Beschreibung der Anwesenden, Aufgabe des Künstlers blieb. Der römische Schlachtensarkophag (Abb. 32) bot in der Gestalt des gefangenen Barbarenfürsten ein vortreffliches Vorbild für den in Trotz und Verstockung verharrenden, von Dominikus am weitesten entfernten Albigenser, der sich — im Gegensatz zu seinen sichtlich bewegten Glaubensbrüdern — gegenüber allen Wunderzeichen in düsterer Miene verschliesst.

Während demnach der Gefangene (Abb. 32) ohne wesentliche Veränderungen übernommen werden konnte, bedurfte die Barbarin (Abb. 28) in ihrer Rolle als vornehme, auf der Seite des Dominikus stehende Zuhörerin (Abb. 27) einer andersartigen Konzeption. Im Gegensatz zum römischen Schlachtenrelief (Abb. 32), wo der Barbar seine Partnerin an Grösse leicht übertrifft, überragt auf dem mittelalterlichen Werk die vornehme Dame deutlich den Albigenser. Auch in anderer Hinsicht erscheint das Verhältnis der beiden Figuren in der mittelalterlichen Rezeption (Abb. 31) gleichsam umgekehrt. Auf dem römischen Sarkophag steht der etwas vom Reliefrand abgerückte Gefangene frei da, während die Barbarin direkt an die Sarkophag-ecke angrenzt; auf dem Bologneser Relief wird der Häretiker von seinen Genossen in die Ecke gedrängt, die schöne Dame (Abb. 27) hingegen bewahrt sich trotz der verhältnismässig grösseren Figurendichte (die Rechtgläubigen sind den Häretikern auch zahlenmässig überlegen!) einen freieren Bewegungsraum. Der Kontrapost der antiken Frauenfigur (Abb. 28) wird in Bologna (Abb. 27) zur sanft geschwungenen, „gotischen“ Kurve; die geometrische Strenge der kannelurenartigen Steifalten ist durch die sich weich am Boden aufstauende Draperie gebrochen. Aber der wesentlichste Unterschied zum antiken Vorbild ist im Gesichtsausdruck der Bologneserin zu erkennen, der mit den von Trauer geprägten Zügen gefangener Barbarinnen auf römischen Schlachtensarkophagen nichts gemein hat. Ihr Antlitz entspricht vielmehr demjenigen Typus, der am Dominikusschrein die vornehmsten Figuren (so z.B. die Madonna in der Vision des Reginaldus<sup>139</sup>) auszeichnet.

Weshalb aber wurde eine Frau (Abb. 27, 31) als Widerpart des verstockten Albigensers gewählt? Eigentlich würde man hier doch eher einen Glaubensbruder des Dominikus erwarten. Das Studium des Albigenserkrieges — wie er sich in den Viten des Dominikus widerspiegelt —

<sup>136</sup> C. Gnudi, a.a.O., p. 87, Anm. 12; Abb. 44-48, 53, 104, 105.

<sup>137</sup> Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum historica XVI, Rom 1935; besonders die Viten des *Jordan von Sachsen* (vor 1234), des *Petrus Ferrandi* (ca. 1235-39) und des *Konstantin von Orvieto* (1246/47). Vgl. auch G. Kaftal, St Dominik in Early Tuscan Painting, Oxford 1948.

<sup>138</sup> Monumenta, pp. 37, 38.

<sup>139</sup> C. Gnudi, a.a.O., Taf. 62.



33 Schule des Nicola Pisano, Drei Kleriker (Ausschnitt). Florenz, Museo Nazionale.



34 Schule des Nicola Pisano, Erweckung des Napoleone Orsini (Ausschnitt). Bologna, S. Domenico, Dominikusschrein.

lehrt, dass auch in dieser Hinsicht die Antikenrezeption auf einer bestimmten ikonographischen Idee basiert. Dominikus suchte bei der Albigensermission vor allem auch auf die Frauen Einfluss zu gewinnen, unter denen die Häretiker eine zahlreiche Anhängerschaft hatten. Vornehme Provenzalinnen gehörten den höheren geistlichen Ständen der Albigenser an, die sich — in schroffem Gegensatz zum weltfreudigen katholischen Klerus — strengster Disziplin unterwarfen. Durch die 1206 erfolgte Klostergründung von Prouille versuchte Dominikus auf diese Kreise einzuwirken; die Nonnen von Prouille sollten ein Vorbild katholischer Sittenstrenge geben. Ihr Kloster bildete in den Jahren des Albigenserstreites den Hauptstützpunkt des Dominikus.<sup>140</sup> In der linken Eckfigur des Bologneser Reliefs (Abb. 27) hat man demnach eine Vertreterin der provenzalischen Edelfrauen zu erkennen, die Dominikus mit allen Mitteln auf seine Seite zu ziehen bestrebt war.

In dieser so weitgehenden Annäherung an Figuren des im Mittelalter nachweislich in S. Zeno in Pisa stehenden Sarkophagen<sup>141</sup> ist übrigens ein Hinweis gegeben, dass die Reliefs des Dominikusschreins zu einem grossen Teil in der Pisaner Werkstatt des Nicola Pisano ausgeführt worden sind. Denn allein durch die Vermittlung eines Musterbuches lässt sich eine derartige

<sup>140</sup> In der Dominikus-Vita des *Jordan von Sachsen* wird diese Klostergründung wie folgt beschrieben (Monumenta, p. 39): *Ad susceptionem autem quarundam feminarum nobilium, quas parentas earum ratione paupertatis erudiendas et nutriendas tradiebant heereticis, quoddam instituit monasterium, situm inter Fanum Iovis et Montem Regalem, nomen loci eiusdem Prulianum...* Vgl. a. V. J. Koudelka, in: Bibl. SS. IV, 1964, Sp. 697, 698.

<sup>141</sup> Möglicherweise hat die Rezeption dieser Eckfiguren auch die Komposition des angrenzenden Bologneser Reliefs (Auferweckung des Napoleone Orsini) mitbestimmt. Man beachte auch weitere Übereinstimmungen dieser beiden Frontreliefs des Dominikusschreins, z.B. die gleiche Stellung der zweiten Figur von links (vgl. *Lasinio* Taf. 17 und *Papini* Nr. 47; seitenverkehrt wiederholt auf der Darstellung der Höllenfahrt Christi an der Kanzel in S. Giovanni fuorcivitas in Pistoia).



35 Guglielmus, Löwe von der ersten Pisaner Domkanzel, Cagliari, Dom.

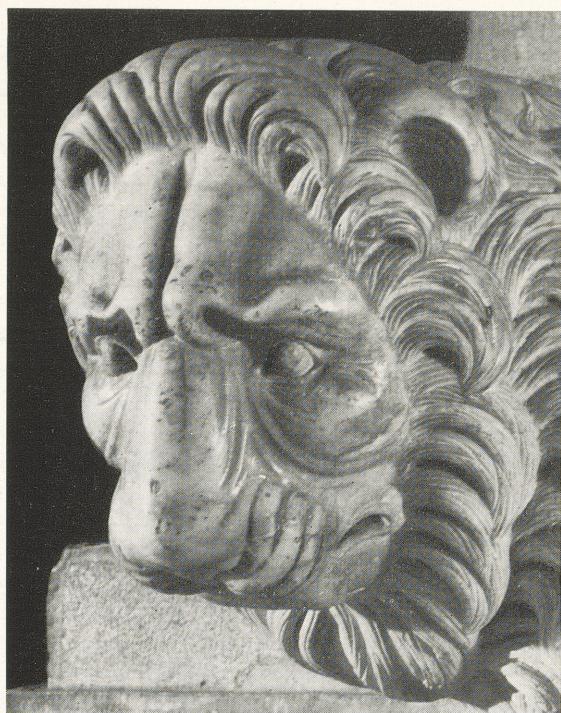
Übereinstimmung auch in den seitlichen Ansichten nicht erklären. Eine solch genaue Nachbildung der Draperien konnte nur durch den unmittelbaren Vergleich mit dem Modell erreicht werden.

Der Meister der Dreiergruppe im Museo Nazionale in Florenz (Abb. 29) beachtete offensichtlich neben dem genannten Hekateion (Abb. 25, 26) als zweite antike Quelle diese Barbarenfürstin vom Pisaner Schlachtensarkophag (Abb. 28). Die Detailtreue spielte auch hier keine geringe Rolle. Durch eine Ausschnittvergrößerung dieses Sarkophags (Abb. 30) wird hinreichend deutlich, wie sorgfältig auch dieser Bildhauer den Verlauf der Draperielinien nachzeichnete. Im einzelnen vergleiche man die senkrechten Faltenbahnen, die die mittelalterliche und die antike Gestalt seitlich begrenzen (Abb. 29, 30); ferner die bogenförmigen Faltenlinien, die vom Gürtel zur Gestaltenmitte führen; den Halbkreis, der den Ansatz des Oberschenkels markiert; den scharf vorstehenden, der Stellung des Unterbeins folgenden Grat; die beiden Kurvenlinien, die die Konturen des Oberschenkels und der Wade nachzeichnen.

Innerhalb der Pisani-Plastik sind die beiden Gestalten des Bologneser Reliefs (Abb. 27) und der Florentiner Dreiergruppe (Abb. 29) die einzigen Skulpturen, die so offensichtlich auf diese Barbarin (Abb. 28) Bezug nehmen. Gestützt wird die These der Zugehörigkeit zum selben Monument auch durch die ähnlichen Proportionen (auffallend kleine Köpfe), durch die Übereinstimmung charakteristischer Einzelformen (dieselben Schmuckborten und Saumlinien am Halsausschnitt des Kleides, diesselbe Bezeichnung der Augensterne durch zwei eng nebeneinander liegende Bohrlöcher) sowie durch den Vergleich eines dieser Klerikerköpfe der Figurenstütze im Bargello (Abb. 33) mit einer geschwisterlich verwandten Gestalt aus dem linken Frontrelief des Dominikusschreins (Abb. 34).



36 Sarkophag, Löwe. Rom, Museo Torlonia.



37 Nicola Pisano, Löwe. Pisa, Baptisteriumskanzel.

Das Hauptinteresse dieses Vergleichs der Gestaltengruppe im Bargello (Abb. 29) mit der Darstellung der provenzalischen Edelfrau (Abb. 27) ist in der verschiedenartigen Erfassung des gleichen römischen Modells (Abb. 28) durch zwei nebeneinander in derselben Werkstatt arbeitenden Künstler begründet, deren persönlicher Ausdruck durch bestimmte, vom verantwortlichen Meister vorgeschriebene Konventionen begrenzt war, die die Einheitlichkeit des Werkes garantieren sollten. Umso erstaunlicher ist festzustellen, wie sehr diese Interpretationen divergieren. Während dieses Vorbild für den Meister der Bargello-Skulptur (in dem man den jungen Arnolfo di Cambio vermuten darf, Abb. 29<sup>142</sup>) Anlass für eine streng geometrische Anordnung der Steifalten war, fand sein Werkstattgenosse hier den Vorwurf für die Darstellung geschmeidiger Bewegung, für eine weiche, körperbetonende Modellierung (Abb. 27).

<sup>142</sup> G. Swarzenski (s. Anm. 128) p. 11 (als Hypothese formulierte Zuschreibung); C. Gnudi, a.a.O., p. 100. Einen interessanten Einblick in die Werkstattverbindungen zwischen dem Dominikusschrein und der Sienesischen Domkanzel ergibt die Betrachtung des Evangelistenengels am letztgenannten Monument, der im Faltenbau charakteristische Übereinstimmungen mit diesem Kleriker im Museo Nazionale in Florenz (Abb. 29) aufweist. Der Evangelistenengel im Victoria and Albert Museum in London (G. Swarzenski [s. Anm. 7] Taf. 122), der von einer unbekannten toskanischen Kanzel stammt, muss unter dem direkten Eindruck dieser Statuen im Basisgeschoss des Dominikusschreins entstanden sein.

## VI. Das Nachleben antiker Formen

Angesichts der hier gezeigten Antikenrezeptionen wird man sich fragen, ob diese etwas grundsätzlich Neues bedeuteten oder sich einem Traditionszusammenhang eingliederten (*revival - survival*). In die erste Kategorie gehören zweifellos Figuren wie der *Hercules Pisanus* (Abb. 18) oder wie die Gestalten im Pisaner Darbringungsrelief (Abb. 2). Zur zweiten, in diesem Kapitel zu besprechenden Gruppe sind alle jene Werke zu zählen, bei denen die Auseinandersetzung mit antiken Formen durch die Überlieferung der byzantinischen Kunst oder der lokalen Schule mitbestimmt war.

Das beste Beispiel einer kontinuierlichen Beachtung römischer Werke im mittelalterlichen Pisa bieten die Löwenbilder. Schon an dem grossen Vorbild der romanischen Skulptur in Toskana, der Pisaner Domkanzel des Guglielmus (1159-1162, Abb. 35)<sup>143</sup>, ist mit aller wünschbaren Klarheit die vorbildliche Bedeutung römischer Sarkophage erkennbar, an deren Seiten antithetisch je ein Löwe dargestellt ist.<sup>144</sup> Das hier wegen seiner guten Erhaltung anstelle der stark verwitterten Pisaner Antiken (Abb. 43)<sup>145</sup> gewählte Vergleichsbeispiel im Museo Torlonia (Abb. 36)<sup>146</sup> zeigt, dass Guglielmus all jene Formen genauestens kopierte, die sich als lineares System, als *Ausdrucksformel* erfassen liessen — so beispielsweise die die Jochbogen rahmenden Bänder, die strahlenförmig gegen die Nasenspitze zulaufenden Furchen und die stark gefalteten Brauen, die zwei sich an der Mittelsenkung der Stirnknochen berührende Kreise bilden, und die kreis- und spiralförmigen Ritzungen (mit punktförmigen Bohrungen) an den Brauen und Nüstern (Abb. 35, 36). Die Ähnlichkeit wird dabei durch eine verwandte Verwendung des laufenden Bohrers bei der Wiedergabe der Mähne erhöht, wo Bohrkanäle mit unterhöhlten Stegen die einzelnen Strähnen teilen (Abb. 38, 39).<sup>147</sup>

In Guglielmus' Interpretation wurden die schon weitgehend stilisierten Formen solcher römischen Löwenköpfe gleichsam wie abstrakte Ornamente gebildet. Das ursprünglich die Wangen rahmende und deren Rundung betonende Band erscheint so beispielsweise in der mittelalterlichen Ausprägung als hart vorstehender Grat, der sich unter dem Jochbogen verzweigt (Abb. 35, 36). Zum verschiedenartigen Ausdruck trägt wesentlich auch die starre, mitten in die Augen eingeborene Iris bei (man vergleiche hingegen die Iris des Löwen im Museo Torlonia, Abb. 36, die gleich einem Glanzlicht dem Blick flackernde Lebendigkeit verleiht).

<sup>143</sup> Zu den über Guglielmus und zur Geschichte dieser Kanzel überlieferten Urkunden vgl. R. Zech, Meister Wilhelm von Innsbruck und die Pisaner Kanzel im Dome zu Cagliari, Bottrop 1935, pp. 26-34. Beste Abb. dieser Löwen: P. Sanpaolesi (s. Anm. 36) Abb. 51, 52, 238-251. Auf die zahlreichen Kopien antiker Löwenskulpturen im mittelalterlichen Rom hat kürzlich K. Noehles (s. Anm. 58) mit trefflichen Vergleichen hingewiesen.

<sup>144</sup> G. Rodenwaldt, Römische Löwen, in: *Critica d'Arte* 1, 1935/36, pp. 225-228; U. Scerrato, Su alcuni sarcofagi con leone, in: *Archeologia classica* 4, 1952, pp. 259-273; G. Uggeri, Il sarcofago del Coemeterium Cis Callisti ad Viam Ardeatinam, in: *Studi Miscellanei* (Seminario di Archeologia e Storia dell'Arte greca e romana dell'Università di Roma) 9, 1966, pp. 61-110; ferner Darstellungen der Löwenjagd: A. Vaccaro-Melucco (s. Anm. 110).

<sup>145</sup> Löwendarstellungen im Camposanto in Pisa: 1. *Josephus Martinus*, *Theatrum Basilicae Pisanae*, Rom 1726<sup>2</sup> (im folgenden: *Martinus*), Taf. 34, Nr. 24; *Lasinio* Taf. 145; Dürtschke Nr. 154; Papini Nr. 104. — 2. *Martinus* p. 17; *Lasinio* Taf. 8; Dürtschke Nr. 158; Papini Nr. 103. — 3. *Lasinio* Taf. 66; Dürtschke Nr. 103; Papini Nr. 71; A. Vaccaro-Melucco, a.a.O., Nr. 23. — 4. *Lasinio* Taf. 14; Dürtschke Nr. 121; Papini Nr. 105. — 5. *Lasinio* Taf. 145; Dürtschke Nr. 153; Papini Nr. 102. — 6. Papini Nr. 94.

<sup>146</sup> Der Sarkophag im Museo Torlonia in Rom wurde von G. Rodenwaldt, a.a.O., p. 227, um 260 n. Chr. datiert. Vgl. a. Th. Kraus, *Das römische Weltreich* (Propyläen-Kunstgeschichte II), Berlin 1967, p. 241, Taf. 245 a. Eine dal Pozzo-Zeichnung zeigt den ursprünglichen Erhaltungszustand dieses Sarkophags (G. Rodenwaldt, Taf. 152, Abb. 1).

<sup>147</sup> Zu diesem Fragment eines Wannensarkophags im Kapitolinischen Museum vgl. Helbig II, Nr. 1226 (um 275 n. Chr.).



38 Guglielmus, Löwe von der ersten Pisaner Domkanzel (Ausschnitt). Cagliari, Dom.



39 Sarkophag, Löwe (Ausschnitt). Rom, Museo Capitolino.

Solche antikisierenden Löwenbilder sind in der romanischen Pisaner Skulptur keineswegs selten. Ein hervorragendes Beispiel stellt auch der Löwenkopf des Pilasterkapitells an der nordwestlichen Ecke der Fassade von S. Paolo a Ripa d'Arno dar (Abb. 40), der einem antiken Werk in der Art des sich in derselben Kirche befindlichen, als Grabmal des 1193 verstorbenen Burgundio di Tado wiederverwendeten Riefelsarkophags sehr nahe steht.<sup>148</sup> Die Einzelzüge stimmen auch in dem typischen Haaransatz an der Mittelfurche des Stirnknochens, der über der Stirn gesträubten Mähne und den eingerollten Locken der Brauen überein (vgl. auch Abb. 41).<sup>149</sup>

<sup>148</sup> Foto Brogi 20 535. P. Sanpaolesi (s. Anm. 36) p. 278 datiert die älteren Fassadenteile von S. Paolo zwischen ca. 1148 (Weihe des Hochaltars) und 1165.

<sup>149</sup> Zu dem grossen Wannensarkophag mit Tierkampfgruppen im Cortile del Belvedere in den Vatikanischen Museen vgl. Helbig I, Nr. 245 (siebziger Jahre des 3. Jh. n. Chr.).



40 Pilasterkapitell, Löwe. Pisa, S. Paolo a Ripa d'Arno.



41 Sarkophag, Löwe (Ausschnitt). Vatikan, Cortile del Belvedere.



42 Nicola Pisano, Tierkampfgruppe neben dem Thron des Michael (vgl. Abb. 36). Pisa, Baptisteriumskanzel.

In diese Reihe antikisierender Pisaner Löwenbilder fügen sich die Tiere im Stützengeschoß der Baptisteriumskanzel trefflich ein (Abb. 37). Die Verwandtschaft dieser Skulpturen mit römischen Sarkophagdarstellungen (Abb. 36) beruht allerdings nicht mehr in dem Masse wie bei Guglielmo auf der Oberflächenzeichnung, sondern auf der plastischen Gestaltung, der Modellierung der vorgewölbten Brauen, der tief eingeschnittenen Stirnfurche, der breiten, fleischigen Nase und der schlaff herabhängenden Mundwinkel. Nicola suchte in dem antiken Werk das lebensvolle Naturbild, nicht mehr eine abstrakte Ausdrucksformel.

Der heutige Erhaltungszustand dieser Pisaner Löwen des Nicola Pisano (Abb. 37) verfälscht allerdings dadurch etwas den ursprünglichen Eindruck, dass die Ritzlinien an der stark abgewetzten Oberfläche kaum mehr erkennbar sind. An den Brauen und Nüstern findet man aber noch Reste der gleichen Kreismuster, wie sie an dem hier zum Vergleich abgebildeten römischen Löwenkopf (Abb. 36) zu beobachten sind.



43 Löwensarkophag. Pisa, Camposanto.



44 Biduinus, Löwensarkophag. Pisa, Dombauverwaltung.

Es ist merkwürdig, dass das eindrücklichste Tierbild der römischen Sarkophage, die Darstellung hochspringender, ein Beutetier schlagender Löwen, bei Guglielmus und seinen Nachfolgern keinen stärkeren Widerhall gefunden hat, obgleich mit grosser Wahrscheinlichkeit mehrere solcher antiken Werke im mittelalterlichen Pisa zu sehen waren und in Einzelformen auch genau studiert wurden (Abb. 43). Solche Einwirkungen erkennt man beispielsweise an gewissen „naturalistischen“ Zügen, die bei der weitgehend stilisierten Form der Löwen von der ersten Pisaner Domkanzel besonders auffallen. So könnte beispielsweise die Vorderpranke der Tierskulptur des Guglielmus (Abb. 35) einem heute im Pisaner Camposanto aufbewahrten Sarkophag (Abb. 43)<sup>150</sup> nachgeformt sein, der — wie noch zu zeigen sein wird — auch für Nicola Pisano (Abb. 42) bedeutsam war (man vergleiche die Artikulation der Klauen, die als parallele Bänder geformten Sehnenstränge und die quer über die Pratzen verlaufenden, reich verästelten Adern).

Die einzige romanische Pisaner Rezeption dieses Sarkophagtypus (Abb. 43) stellt ein mittelalterliches Grabmal<sup>151</sup> unbekannter Provenienz dar, das inschriftlich als Werk des durch mehrere signierte Reliefs in S. Cassiano a Settimo, S. Salvatore in Lucca und in der Sammlung Mazzarosa in Lucca bekannten, im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts tätig gewesenen Bildhauers Biduinus<sup>152</sup> gesichert ist (Abb. 44). Antike Sarkophage müssen zu dieser Zeit in Pisa als Grabstätten so begehrte gewesen sein, dass auch Nachahmungen in Auftrag gegeben wurden.

<sup>150</sup> Vgl. Anm. 145, Nr. 1.

<sup>151</sup> *Lasinio* Taf. 10 (*esisteva nell'orto dei Cappuccini*); *Papini* Nr. 223.

<sup>152</sup> I. *Belli Barsali*, Biduino; in: Diz. biogr. X, Rom 1968, pp. 365-367. Vgl. besonders C. *Gómez-Moreno*, The Doorway of San Leonardo al Frigido and the Problem of Master Biduino, in: The Metropolitan Museum of Art Bull. 23, 1964/65, pp. 349-366, in Hinblick auf die Auseinandersetzung dieses Meisters mit frühchristlichen Sarkophagen.

Das genaue Vorbild des Biduinus lässt sich nicht mehr ermitteln. Es könnte sich um einen der beiden grossen, heute im Pisaner Camposanto aufgestellten Wannensarkophage (Abb. 43)<sup>153</sup> oder um ein Werk in der Art des hervorragenden Sarkophags im Museo Torlonia in Rom gehandelt haben, wo die Löwen triumphierend über den Beutetieren stehen.<sup>154</sup>

Die frei bewegte römische Tiergruppe (Abb. 43) ist im Werk des 12. Jahrhunderts einem strengen geometrischen Achsensystem eingefügt (Abb. 44). Eine waagrechte Linie, die den Gazellenkopf mit der Kontur des Löwenkörpers verbindet, teilt die Relieffläche ungefähr in ihrer Mitte, während die Senkrechte durch den aufgerichteten Hals des Beutetiers und das rechte Vorderbein des Löwen betont wird. Bei Biduinus ist der Reliefgrund gleich einer Folie, vor der sich die Umrisse der Figuren rein abheben. Auf den vergleichbaren römischen Sarkophagen steigert sich hingegen die Reliefhöhe von den flach in den Grund gebetteten, räumlich zurückliegenden Partien bis zu dem vorgedrehten, starkes Volumen gewinnenden Löwenhaupt. Der illusionistische Raumgrund der Spätantike wird zum romanischen Flächengrund, auf den die heraldischen Tierbilder gleichsam wie aufgesetzt erscheinen.

Das Tierbild zu Seiten des Thrones des unterhalb des Gerichtes dargestellten Engels an der Baptisteriumskanzel veranschaulicht das im Vergleich zu romanischen Meistern wie Biduinus sehr andersartige Antikenverständnis des Nicola Pisano (Abb. 42). Bewundert wird an dem römischen Vorbild die lebendige Darstellung der Bewegung und die Konzentration der Handlung auf *einen* Moment, auf das Zupacken der Raubkatze, die steil auf den Hirsch herabstösst und dessen Kopf vehement zurückkreisst. Bei der Betrachtung von Abb. 42 hat man sich allerdings daran zu erinnern, wie klein die Dimensionen dieser mittelalterlichen Tierkampfgruppe sind, die kaum mehr als die Spanne einer Hand misst.<sup>155</sup>

Das Problem der inhaltlichen Bedeutung dieser Antikenrezeption ist schwieriger als in den bisher besprochenen Fällen, so dass hier ein kleiner Exkurs über einige Grundfragen der Ikonographie der Pisaner Baptisteriumskanzel notwendig wird. Einem Deutungsversuch dieser Tierkampfgruppe (Abb. 42) stellen sich vor allem zwei Hindernisse entgegen: die Rätselhaftigkeit des trotz zahlreicher Interpretationsversuche immer noch weitgehend ungeklärten Programms der sechs im Mittelgeschoss dieser Kanzel aufgestellten Statuetten, zu denen der Engel mit dem Löwen (Abb. 60) als letzte Figur unterhalb des Gerichtsreliefs gehört, sowie allgemein die schillernde Symbolbedeutung des Löwen im mittelalterlichen Denken.

Meist wird dieser Engel mit dem Löwen als *Fides* bezeichnet, d.h. als Teil eines umfassenden Tugendprogramms, dem sich alle Statuetten dieses Kanzelgeschosses einordnen würden. Gelegentlich findet sich auch eine Benennung als *Gabriel*<sup>156</sup> oder *Michael*.<sup>157</sup> Vorerst gilt es zu zeigen, dass die letztere Deutung als *Michael* zweifellos die richtige ist.

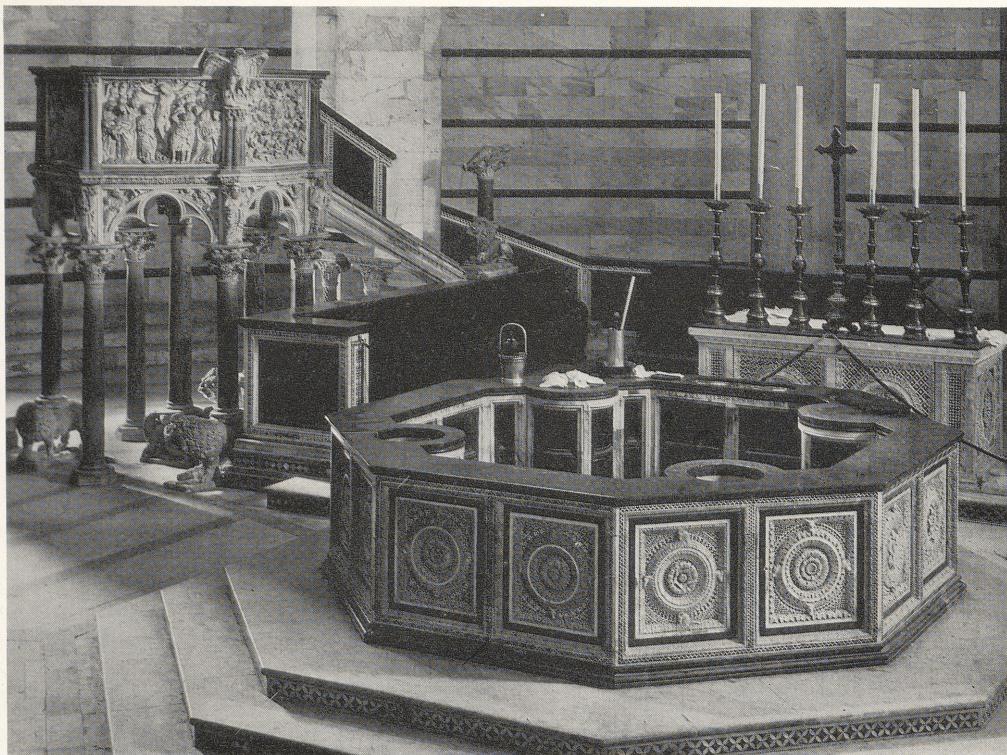
<sup>153</sup> Vgl. Anm. 145, Nr. 1, 2.

<sup>154</sup> G. Rodenwaldt, a.a.O., Taf. 152, Abb. 1 und unsere Anm. 145, Nr. 6.

<sup>155</sup> Diese Tierkampfgruppe Nicolas ist an mehreren Stellen ergänzt (vgl. Foto KIF 116 154 von Walter Horn, der diese Skulptur vor der jüngsten Restaurierung aufnahm). Diese Gruppe des ein Pferd niederschlagenden Löwen findet sich auch im Stützengeschoss der Pisani-Kanzeln im Sieneser Dom, in S. Andrea in Pistoia und im Pisaner Dom. Giovanni erscheint in solchen Tierdarstellungen als das pure Gegenteil eines antikenfeindlichen Gotikers, als den ihn eine allzu vereinfachende Geschichtsschreibung gerne bezeichnet. Über Einzelheiten hinaus ist der *Gesamteindruck* römischer Tierdarstellungen in grossartiger Weise assimiliert. Man kann vermuten, dass Giovanni einen jener Sarkophage geschenkt hat, bei denen Löwen triumphierend, den Kopf zum Gebrüll erhoben, über ihrer Beute stehen (z.B. in S. Martino ai Monti in Rom, Foto DAI 67.453; 67.456, und im Palazzo Colonna in Rom, Foto DAI 71.1206; 71.1207).

<sup>156</sup> G. Jászai, Die Pisaner Domkanzel, München 1968, p. 18.

<sup>157</sup> Ch. Seymour, Jr. (s. Anm. 32), pp. 212/213, Anm. 8.



45 Pisa, Baptisterium.

Allein schon der Vergleich mit der ungefähr gleichzeitig wie die Baptisteriumskanzel geschaffenen Tafel in Vico l'Abate, deren Mittelfeld Michael zeigt (Abb. 61)<sup>158</sup>, spricht für diese Interpretation. Hier wie dort findet man eine ähnliche Kleidung, vor allem dieselbe auszeichnende Binde (von der noch die Rede sein soll)<sup>159</sup> sowie ähnliche Attribute. Bestätigt wird diese Deutung durch die sich auf Grund der besonderen Montierung als ursprünglich erweisenden Stellung des Engels unterhalb des Jüngsten Gerichtes, in dessen Zusammenhang die Erwähnung des *Advocatus anime* besonders sinnvoll erscheint.<sup>160</sup> Ferner bildet die Tatsache, dass Michael auch sonst an hervorragender Stelle im Zusammenhang mit dem Bau des Pisaner Baptisteriums erwähnt wird, ein weiteres Argument für diese Identifikation. So berichtet beispielsweise Marangone, der Pisaner Chronist des 12. Jahrhunderts, dass man für die Errichtung der ersten der acht von Elba und Sardinien mit immensem Aufwand transportierten monolithischen Säulen des Innenbaus mit Vorbedacht den Festtag des Michael, den 29. September 1163, gewählt habe.<sup>161</sup>

<sup>158</sup> G. Sinibaldi und G. Brunetti, Pittura italiana del Duecento e Trecento, Catalogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1937, Florenz 1943, pp. 181-183 (Nr. 56). O. v. Simson (s. Anm. 17) pp. 368, 369 (Nr. 383).

<sup>159</sup> Vgl. S. 370-372.

<sup>160</sup> Schon G. Jászai (a.a.O., pp. 17/18) hat auf die Bedeutung des ikonographischen Zusammenhangs zwischen Mittel- und Obergeschoss dieser Kanzel hingewiesen, beispielsweise auf die genau unter dem Lesepult, von dem aus die Evangelien verkündet werden, dargestellten Evangelisten und auf die Verbindung des Täufers, der das Opferlamm trägt, zum Kreuzigungsrelief.

<sup>161</sup> P. Bacci, Per la Istoria del Battistero di Pisa 1919, p. 3.



46 Miniatur aus einer *Bible moralisée*. Paris, Bibl. Nat. lat. 11 560, fol. 89 v.



47 Sarkophag, Amazonenkampf (Ausschnitt). Mantua, Palazzo Ducale.

Einen ersten Hinweis für die Deutung der bisher so rätselhaft erschienenen Tafel mit der Darstellung der Kreuzigung Christi, die der Engel in seiner Linken trägt (Abb. 60), gibt das erwähnte Bild in Vico l'Abate (Abb. 61). Dort hält der Engel, der byzantinischen Tradition entsprechend, einen Globus, auf dem das Kreuz aufgezeichnet ist (man beachte auch die genaue Übereinstimmung der die Kreuzigungstafel bzw. den Globus haltenden Hände der hier verglichenen Engel). Es scheint naheliegend, in diesem Kreuzeszeichen den Ursprung für die Abbildung einer Kreuzigungsszene auf der von dem Pisanoer Engel getragenen Tafel zu erkennen.<sup>162</sup>

Doch erst im Zusammenhang mit der eigentlichen Bestimmung des diese Kanzel bergenden Raumes, mit der Taufliturgie, wird die von dem Engel demonstrativ in Richtung gegen das Taufbecken vorgehaltene Kreuzigungstafel vollauf verständlich. Im Gegensatz zu bisherigen Interpretationen, die die Baptisteriumskanzel vorwiegend als ein von seiner Umgebung isoliertes Monument verstanden, das ebensogut in jeder andern Kirche stehen könnte, wird man künftig hin versuchen müssen, die Kanzelikonographie vermehrt im Zusammenhang mit der Taufliturgie zu begreifen.

Der von Osten, d.h. durch das Hauptportal in die Kirche Eintretende sieht — gleich wie in dem auf Abb. 45 wiedergegebenen Foto — die Kanzel zur linken Seite des grossen, im Zentrum des Raumes aufgestellten Taufbeckens. In dieser Ansicht sind an der Kanzelbrüstung die beiden gegen das Taufbecken gerichteten Szenen der Kreuzigung und des Jüngsten Gerichtes sichtbar, die hier zum ersten Mal an einer toskanischen Kanzel vorkommen. Dass hier die Hauptschauseite der Kanzel liegt (Abb. 45), bezeugt auch das sich zwischen diesen beiden Reliefs erhebende Lesepult und die genau unter diesem aufgestellte Statuette des Titelheiligen, des Täufers.

Taufe, Kreuzigung und Auferstehung bildeten seit frühchristlicher Zeit eine gedankliche Einheit.<sup>163</sup> Der Ursprung dieser Zusammenschau ist im Römerbrief des Paulus (6, 3-4) zu

<sup>162</sup> Diese Einsicht verdanke ich einem Gespräch mit Herrn Dr. Wilhelm Paeseler.

<sup>163</sup> J. Daniélou SJ, *Bibbia e liturgia*, Mailand 1965, pp. 46-70. Eine treffliche Zusammenfassung dieser Ideen gibt R. Krautheimer, *Introduction to an 'Iconography of Medieval Architecture'*, in: *Warburg Journal* 5, 1942, pp. 27/28: "Obviously this mystical death in baptism holds out the hope of future



48 Schule des Nicola Pisano, Erweckung des Napoleone Orsini (Ausschnitt). Bologna, S. Domenico, Dominikusschrein.

erkennen: „Wisset ihr nicht, dass alle, die wir in Jesum Christum getauft sind, die sind in seinen Tod getauft? So sind wir ja mit ihm begraben durch die Taufe in den Tod, auf dass, gleich wie Christus ist auferweckt von den Toten durch die Herrlichkeit des Vaters, also sollen auch wir in einem neuen Leben wandeln“.<sup>164</sup> Die Taufe ist *figura mortis et sepulturae Christi*<sup>165</sup>; der Ursprung der Taufgnade wird in dem aus der Seitenwunde des gekreuzigten Christus fliessenden Wasser und Blut gesehen (Abb. 46)<sup>166</sup>: *Et tunc regenerationis potentiam sanxit, quando de latere ipsius profluxerunt sanguis redēptionis et aqua baptismatis.*<sup>167</sup> Entsprechend heisst es in der vor 440 zu datierenden Inschrift des Laterans-Baptisteriums: *Fons hic est vitae, qui totum diluit orbem sumens de Christi vulnere principium.*<sup>168</sup>

resurrection and is at the same time regeneration and resurrection in itself. It is also a symbol of the resurrection of the Lord through whose death Christian resurrection in and through baptism becomes possible... To St. Augustin baptism is nothing but a 'similitudo' of the death of the Lord and at the same time a death of the old Adam 'since we have been baptized in the death of Christ'... Consequently the *symbolum fidei*, professed at the occasion of baptism, strongly emphasized Christ's resurrection, His return to judge over the quick and the dead and their entering in eternal life". Dabei sind auch die Analogien zwischen der Pisaner Taufkirche und der Grabeskirche in Jerusalem von Bedeutung (vgl. R. Krautheimer, a.a.O., pp. 31, 32)

<sup>164</sup> Vgl. auch Brief an die Kolosser 2, 12.

<sup>165</sup> Anselm von Canterbury, De azymo et fermentato, PL 158, Sp. 544.

<sup>166</sup> A. de Laborde, La Bible moralisée illustrée, II. Bd., Paris 1912, Taf. 313; Paris, Bibl. Nat. lat. 11 560, fol. 89 v: Illustration zum Hohenlied Salomons 7, 6-12 (Paris, um 1230). Beischrift: *Per palnam intellegitur crux, cuius fructus est salus mundi; verba sunt quasi botrus, que nulla doctrina perfecisset nisi Christus crucem ascendisset. Unde ipse ait: „cum exaltatus fuerit a terra, omnia trahant ad me ipsis“*. Eine ähnliche Symbolik zeigt die Miniatur der Bamberger Handschrift des Hohenliedes (Bamberg, Staatl. Bibl., Cod. bibl. 22, fol. 4 v), wo in spiralförmiger Komposition die Prozession der Getauften zum Kreuz Christi schreitet (V. H. Elbern, Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter, in: Zs. für Kwiss. 17, 1963, p. 148, Abb. 98).

<sup>167</sup> Leo der Grosse, Ep. XVI; PL 54, Sp. 701 c.

<sup>168</sup> P. A. Underwood, The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels, in: Dumbarton Oaks Papers 5, 1950, p. 55. Vgl. die von Underwood auf p. 60 aufgeführte Parallelstelle der *benedictio fontis*. In der Lateransinschrift finden sich auch Hinweise auf das zweite Zentralthema der Taufliturgie, auf die Zusammenschau von Taufe, Auferstehung und Jüngstem Gericht, wie sie auch in der Beziehung von Kanzel und Taufbecken im Pisaner Baptisterium zum Ausdruck kommt: *Caelorum regnum sperate, hoc fonte renati / non recipit felix vita semel genitos* (Underwood, a.a.O., p. 55; Joh. 3, 3 und der von Underwood, p. 44, zitierte Passus aus dem Taufkommentar von Theodor von Mopsuestia, der die Wiedergeburt durch die Taufe in Parallele mit der Auferstehung am Jüngsten Tag stellt). Auch die



49 Nicola Pisano, Anbetung der Könige (Ausschnitt). Pisa, Baptisteriumskanzel.

Geburt des Erlösers, die in dem ersten Pisaner Kanzelrelief dargestellt ist, wird mit dem Taufgeschehen verbunden. In der erwähnten Inschrift des Laterans-Baptisteriums wird das Taufbecken „Mutterschoss der Kirche“ genannt und in einer Predigt Leo d. Gr. „In Nativitate Domini“ heisst es: ...et *omni homini renascenti aqua baptismatis instar est uteri virginalis, eodem Spiritu sancto replete fontem, qui replevit et virginem; ut peccatum quod ibi vacuavit sacra conceptio, hic mystica tollat ablutio* (Sermo XXIV, PL 54, Sp. 206 A; vgl. J. Daniélou [s. Anm. 163], pp. 63-65). Die Erzählung in den Brüstungsreliefs dieser Kanzel folgt dem Zyklus der hohen kirchlichen Feste: dem Weihnachts- und dem Osterfestkreis. Dies erklärt, weshalb auf die der Jugendgeschichte Christi gewidmeten ersten drei Reliefs unmittelbar, ohne weitere Darstellungen aus dem Leben des Erlösers, die Szene der Kreuzigung folgt. Im Zusammenhang mit der Taufsymbolik könnte erstaunen, dass die Szene der Auferstehung im ikonographischen Programm dieser Kanzel fehlt. Ein indirekter Hinweis auf diese Szene war jedoch schon im Bau des Baptisteriums selbst — dem Abbild der Grabskirche als Ort der Auferstehung — gegeben. Zu verweisen ist hier auch auf die Studien von P. A. Underwood (a.a.O., pp. 80-89) über die Zahlensymbolik mittelalterlicher Baptisterien im Zusammenhang der Lehre Augustins von den acht Weltaltern und den drei heiligen Tagen, die sich auch auf das Verhältnis des oktogonalen Taufbeckens zur sechseckigen Kanzel anwenden lassen. Das sechste, jetzige Weltalter ist in Analogie zum sechsten Tag, an dem Christus gekreuzigt wurde, das Zeitalter des Kreuzes, des Triumphes über die Sünde und den alten Adam durch die Taufgnade. Die Siebenzahl, die Zeit der Grabsruhe, bildet den Übergang zu dem ewigen, durch Christi Auferstehung geheiligen achten Zeitalter, auf das — nach dem ausdrücklichen Zeugnis der Inschrift im Baptisterium in S. Tecla in Mailand — die oktagonale Form des Taufbeckens hinweist. Ferner ist sechs die Zahl der Schöpfungstage und des Tages der Erschaffung des Menschen. Da die Taufe eine Neuschaffung des Menschen nach dem Tode des alten Adam bedeutet, versinnbildlicht die Sechszahl direkt auch die Taufe.



50 Hippolytus-Sarkophag (Ausschnitt). Vatikan, Museo Gregoriano Profano.



51 Sarkophag, Wagenrennen und Hochzeit des Pelops (Ausschnitt). Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.



52 Nicola Pisano, Anbetung der Könige (Ausschnitt). Siena, Domkanzel.

Aus dieser Perspektive betrachtet, erhält die Kreuzestafel, die Michael an der Baptisteriumskanzel in Richtung auf das Taufbecken hält (Abb. 60), eine präzise ikonographische Bedeutung. In diesem Zusammenhang wird man auch die hier zu erörternde Antikenrezeption, die Michael beigeordnete Tierkampfgruppe (Abb. 42), zu verstehen versuchen. Denn es ist auffallend, dass dieser Löwe ein Tier bedroht, das in der Taufliturgie und entsprechend in der Ausschmückung der Baptisterien seit frühchristlicher Zeit eine erstrangige Rolle spielte — nämlich einen Hirsch, nach Psalm 41,2 das Symbol der sich nach der Erfüllung der in der Taufe verheissen Seligkeit sehenden Seele<sup>169</sup>, die sich vor dem sie gleich einem brüllenden Löwen verfolgenden Bösen in den Schutz des *advocatus anime*, des Michael, flüchtet: *Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum... de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum; sed signifer sanctus Michael repreäsentet eas in lucem sanctam: Quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.* An die in diesem Bittgebet der Totenmesse ausgesprochene Gefährdung der Seele durch die Mächte des Bösen erinnert aber nicht nur die Tierkampfgruppe seitlich des Engelsthrones (Abb. 42)<sup>170</sup>, sondern auch der unmittelbar über Michael dargestellte Höllenrachen, in den die Verdammten von der teuflischen Meute gestürzt werden.

Kehren wir nach diesem Exkurs<sup>171</sup> wieder zum Hauptproblem des Kapitels zurück: zur Bedeutung der mittelalterlichen Bildtradition bei der Rezeption antiker Skulpturen durch die Pisano-Werkstatt. Neben den erwähnten Löwenskulpturen entspricht vor allem die Darstellung des gestürzten Pferdes in der Szene der Erweckung des Napoleone Orsini auf dem linken Frontrelief des Bologneser Dominikusschreins (Abb. 48) einer im Mittelalter weit verbreiteten, aus der Antike abgeleiteten „Bildformel“, die man in der Miniatur- und Glasmalerei wie in Musterbüchern und der Skulptur bei verschiedenartigsten Themen findet — so z.B. auf alttestamentlichen Schlachtenbildern (The Pierpont Morgan Library MS. 638)<sup>172</sup>, bei der Bekehrung Pauli (Queen Mary's Psalter)<sup>173</sup> oder bei der Schilderung zeitgenössischer Ereignisse wie des Todessturzes des Engelram of Coucy (Historia Maior).<sup>174</sup> Als Exempel für

<sup>169</sup> H.-Ch. Puech, *Le cerf et le serpent*, in: Cahiers archéologiques 4, 1949, pp. 17-60 (besonders die Zitate auf pp. 39-41).

<sup>170</sup> Vgl. I. Petr. 5, 8: *Sobrii estote et vigilate, quia adversarius vester diabolus tamquam leo rugiens circuit, quaerens quem devoret.* Die antike Grossplastik eines eine Beute reissenden Löwen wurde im Mittelalter auch als weltliches Gerichtszeichen interpretiert (H. Siebenhüner, Das Kapitol in Rom, München 1954, pp. 27, 28); eine politische Sinngebung schlug vor: K. Noehles [s. Anm. 58] p. 21).

<sup>171</sup> Vielleicht ergibt sich aus diesen Überlegungen auch ein Hinweis zum Verständnis des Gesamtprogramms der sechs Statuetten im Mittelgeschoss dieser Kanzel. Neben Johannes dem Täufer, dem Titelheiligen, stehen die beiden Löwenbezwingen Michael und Herkules, beide Sieger in dem in der Taufliturgie so wichtigen Kampf gegen die Mächte des Bösen (J. Daniélou [s. Anm. 163] pp. 53-55). Dasselbe Paar — der Held, der die Erde und der Engel, der den Himmel von Ungeheuern reinigte — findet sich in verwandter Zusammenstellung an der Fassade von Borgo S. Donnino und, was wesentlicher ist, an der Pisano Domkanzel von Giovanni Pisano (vgl. Anm. 114). In den restlichen drei Gestalten wird man wahrscheinlich Tugenddarstellungen zu erkennen haben (die rätselhafteste Gestalt, die den Zeigefinger in den Mund eines Hündchens steckende Frau, kommt sonst auch als Tugenddarstellung oder als Allegorie vor, nie aber mit einer Beischrift; vgl. Perugia, Palazzo dei Priori, Portal (M. Guardabassi und F. Santi, Il Portale maggiore del Palazzo dei Priori di Perugia, Perugia 1953, Abb. 35); Gemmenbilder (J. Déer [s. Anm. 112] Taf. 45, Abb. 2); Kapitelle (Sieneser Dom, Innenbau, Foto KIF 25 771); Fresken (Spanische Kapelle im Kreuzgang von S. Maria Novella, Florenz). Ange- sichts der ausserordentlichen Errichtung einer Kanzel (im Anschluss an einen Priesterchor) in einem Baptisterium ist zu bedenken, dass dieses Gebäude seit Baubeginn den Kanonikern der Kathedrale unterstand und des öfters auch Versammlungsort des Domkapitels war (vgl. Ch. Hunnikin, A Note on the Administration of the Projects of the Piazza del Duomo in Pisa, in: Marsyas 16, 1972/73, pp. 43-59, vor allem p. 50).

<sup>172</sup> Fol. 34 v (um 1250). E. H. Gombrich, The Style *all'antica*: Imitation and Assimilation, in: Acts of the Twentieth Int. Congress of the History of Art II, Princeton 1963, p. 33; Taf. 4, Abb. 1-3.

<sup>173</sup> British Museum, Royal 2. B VII, fol. 241 (1. Hälfte 14. Jh.). W. Pinder, Antike Kampfmotive in neuerer Kunst, in: Münchener Jb. 5, 1928, p. 365, Abb. 9.

<sup>174</sup> Corpus Christi College, Cambridge. B. Kurth, Matthew Paris and Villard de Honnecourt, in: Burl. Mag. 81, 1942, pp. 227, 228.

das Nachleben dieses Bildmotivs kann auch die *Superbia* des Villard von Honnecourt<sup>175</sup> gelten, die dem Relief gleichen Themas am Südportal der Kathedrale von Chartres nahesteht.

Vielleicht bildete in unserem Fall (Abb. 48) eine derartige mittelalterliche Darstellung den Anlass für das Studium entsprechender Szenen auf römischen Sarkophagen. Unter den dabei in Frage kommenden Sarkophaggattungen wird man am ehesten an den Amazonenkampf denken, und zwar an jene Szene (Abb. 47), in der die Reiterin — eben im Begriff, von ihrem gestürzten Pferd herabzusteigen — den Blick angstvoll auf den Krieger richtet, der, die augenblickliche Hilflosigkeit der Amazone ausnützend, mit dem Schwert auf sie eindringt.<sup>176</sup>

Trotz der weitgehenden motivischen Übereinstimmung wird man bei diesem Vergleich die wesentlich abweichende Interpretation des mittelalterlichen Meisters nicht erkennen. Das antike Pferdebild (Abb. 47) ist erfüllt von der Spannung zwischen widerstrebenden und nachgebenden Kräften, zwischen den sich auf dem harten Felsboden noch hochstemmenden Hinterbeinen und dem zusammenbrechenden Vorderkörper. Der mittelalterliche Meister hingegen erfasste die Bewegung vor allem in den elegant geschwungenen Umrisslinien. Charakteristisch für seinen Stil sind die weiche Modellierung und die Vorliebe für Dekoratives, wie sie in der detailreichen Schilderung der Sattelornamentik und des lose fallenden Steigbügels zum Ausdruck kommt (Abb. 48).

Man wird diese Bologneser Szene auch im Zusammenhang mit dem weitreichenden Interesse Nicolas an antiken Pferdebildern zu verstehen versuchen, für die sich schon an der Baptisteriumskanzel hervorragende Beispiele finden. In erster Linie ist dabei an die Tierdarstellungen im zweiten Pisaner Relief, der Anbetung der Könige (Abb. 49), zu denken. Schon die Anordnung dieser Pferde erinnert an Römisches. Auf Löwenjagdsarkophagen erscheint in ähnlicher Weise am linken Reliefrand ein nur mit dem Vorderkörper sichtbares Pferd, das — durch einen an der Sarkophagecke dargestellten Torbogen schreitend — dem Feldherrn zugeführt wird.<sup>177</sup> Wahrscheinlich braucht man aber das Vorbild Nicolas gar nicht so weit zu suchen. Das Pferd, das ein Jagdgefährte des Hippolytus auf dem als Grab der Margräfin Beatrix wiederverwendeten Pisaner Sarkophag am Zügel hält (Abb. 6), erscheint in gleicher Stellung und in demselben Ausschnitt wie die auf Abb. 49 wiedergegebene Skulptur Nicolas. Auch die ähnliche Kopfhaltung und die grossflächige Modellierung des Körpers weisen auf dieses Modell. Allerdings ist besonders in dieser Partie das antike Relief so sehr verwittert, dass es sich nicht lohnt, neben dem noch bei besserer Erhaltung aufgenommenen Anderson-Foto (Abb. 6) eine neue Detailaufnahme dieses Pferdes zu publizieren (an dessen Stelle ist hier ein Ausschnitt des Hippolytus-Sarkophages im Museo Gregoriano Profano<sup>178</sup> wiedergegeben; im einzelnen vergleiche man die Durchzeichnung des Knochenbaus, den mit gleicher Bogenlinie bezeichneten Absatz zwischen Kopf und Hals und gewisse Ähnlichkeiten der Binnenmodellierung, wie z.B. die subtile Zeichnung der Adern zwischen Augen und Nüstern, Abb. 50).

Als erster italienischer Bildhauer hat Nicola hier ein der Antike kongeniales Pferdebild (Abb. 49) geschaffen, das — trotz seiner effektiv bescheidenen Dimensionen — an Monumentalität und Ausdrucksstärke eine Darstellung von der Art des Vatikanischen Sarkophags (Abb. 50) bei weitem übertrifft.

Auch bei der Betrachtung des entsprechenden Reliefs an der Sieneser Domkanzel (Abb. 52) stellen sich angesichts der Pferdebilder mehrfach Erinnerungen an römische Sarkophage ein. Zwar ist eine solche Konfiguration der reitenden Könige in gewisser Hinsicht schon durch

<sup>175</sup> H. R. Hahnloser, Villard de Honnecourt, Graz 1972<sup>2</sup>, Taf. 6.

<sup>176</sup> Robert Bd. II (Mythologische Cyklen), Nr. 75. Gestürzte Pferde in ähnlicher Haltung sieht man auch häufig bei anderen Sarkophaggattungen. Allein in der Sammlung des Pisaner Camposanto kann man auf fünf derartige Beispiele hinweisen (Lasinio Taf. 70, 78, 112, 127, 128).

<sup>177</sup> A. Vaccaro-Melucco (s. Anm. 110). Vgl. a. G. Schiller (s. Anm. 36) Abb. 391.

<sup>178</sup> Helbig I, Nr. 1121. W. R. Valentiner (s. Anm. 16), p. 15.

die ikonographische Tradition vorgeprägt. In den Mosaiken der Cappella Palatina in Palermo<sup>179</sup> findet man beispielsweise eine ähnliche Anordnung der Reiter, dadurch dass das mittlere Pferd — analog zur Wendung des Reiters — den Kopf gleichfalls zurückdreht. Aber in der Sieneser Ausformung dieses Themas, besonders in der Plastizität der eng zusammengedrängten Pferdeleiber, lässt sich doch der direkte Eindruck eines antiken Dreigespanns nicht erkennen (Abb. 51).<sup>180</sup> Wiederum wird hier übrigens das intensive Studium des Pisaner Hippolytus-Sarkophags (Abb. 6) deutlich: Die beiden Hunde unter dieser Reitergruppe (Abb. 52) sind genau den Tieren nachgebildet, die den riesigen Eber stellen.<sup>181</sup> Auch die Darstellung des Naturbodens mittels unregelmässiger, dicht nebeneinander gesetzter Bohrlöcher stimmt mit dem Hippolytus-Sarkophag überein.<sup>182</sup>

Bei den bisher in diesem Kapitel besprochenen Werken war einzig die Rede von der Bedeutung des Traditionszusammenhangs zwischen mittelalterlicher und römischer Kunst in Hinblick auf die erneute Begegnung des Pisano mit der Antike. Neben dieser Gruppe stehen nun aber auch zahlreiche Werke, in denen von Nicola und seiner Schule frühere, romanische Antikenrezeptionen bloss übernommen und so dem ursprünglichen Vorbild meist noch weiter entfremdet wurden. Als Beispiel einer solchen indirekten, durch die lokale Tradition vermittelten Beziehung zu antiken Motiven sei hier ein 1870 anlässlich der Renovation des Fussbodens der Sieneser Kathedrale entdecktes Relief zitiert, das die von vier Evangelisten-symbolen umgebene Ecclesia darstellt (Abb. 53).<sup>183</sup> Enge stilistische Verbindungen zu den am spätesten entstandenen Werken der Pisaner Baptisteriumskanzel (vor allem zum Jüngsten Gericht) und zu den an der Front des Bologneser Dominikusschreins angebrachten Reliefs<sup>184</sup> weisen auf eine Entstehung in der Hütte des Nicola Pisano während der frühen sechziger Jahre des 13. Jahrhunderts hin.<sup>185</sup> Es ist anzunehmen, dass diese Marmorplatte zu der seit 1259 geplanten Choranlage<sup>186</sup> des Sieneser Doms gehörte.

<sup>179</sup> G. Schiller Abb. 159.

<sup>180</sup> Robert III, 3, Nr. 329. Auch für den mit einem Lorbeerkrantz geschmückten Reiter im Sieneser Relief, der in kühner Verkürzung bildeinwärts reitet, finden sich Parallelen auf Darstellungen römischer Wagenrennen (Robert III, 3, Nr. 327). Vgl. zur ikonographischen Tradition des in das Stadttor von Bethlehem reitenden Magiers G. Schiller Abb. 271; zur byzantinischen Überlieferung Goldschmidt-Weitzmann I, Nr. 21 b (Taf. IX b).

<sup>181</sup> H. Graber (s. Anm. 34) p. 30.

<sup>182</sup> Zu den übrigen antikisierenden Tierbildern des Nicola und Giovanni Pisano: 1. Mittelstütze der Pisaner Baptisteriumskanzel, rückblickender Greif mit Widderkopf zwischen den Pratzen: vgl. z.B. Graburne Lasinio Taf. 35; Papini Nr. 128. — 2. Greifenrelief am Peruginer Brunnen (K. Hoffmann-Curtius [s. Anm. 122] Abb. 16; man beachte vor allem den Zackenkamm, der sonst bei den Greifendarstellungen der Pisani nicht vorkommt; beste Vergleichsbeispiele im Pisaner Camposanto, dort besonders auch die sich paarweise gegenüberstehenden Tiere wie beim entsprechenden Peruginer Brunnenrelief). — 3. Adlerrelief am Peruginer Brunnen (K. Hoffmann-Curtius Abb. 17, 18; hinzuwiesen wäre hier besonders auf die häufige Darstellung eines Adlerpaars auf römischen Grabaltären, die auch für die Adlerdarstellungen zwischen den Virtutes im Stützengeschoß der Pisaner Domkanzel massgebend waren). — 4. Pferde an der Sieneser Domfassade und Tierbilder an den dortigen Rankensäulen (M. Seidel, Die Rankensäulen der Sieneser Domfassade, in: Jb. der Berliner Museen 11, 1969, pp. 81-160).

<sup>183</sup> V. Lusini, Il Duomo di Siena, I, Siena 1911, p. 95.

<sup>184</sup> C. Gnudi (s. Anm. 83) Abb. 34, 41.

<sup>185</sup> E. Carli, Lapo Donato e Goro, in: Critica d'Arte 8, 1949, p. 187: Datierung in die siebziger Jahre des 13. Jh. Der Versuch Carlis, dieses Relief dem vielzitierten Lapo zuzuschreiben, wird deshalb nie zu schlüssigen Resultaten führen, weil eindeutig gesicherte Werke dieses in den Urkunden zur Sieneser Domkanzel als Mitarbeiter Nicolas genannten Bildhauers fehlen. Man kann lediglich Nicola nahestehende Skulpturen — wie das in Abb. 53 wiedergegebene Relief und die beiden Platten im Sieneser Domuseum, die Jünglingsköpfe mit reichem Lockenschmuck zeigen, von einer zweiten, gleichfalls zur Sieneser Choranlage gehörigen Werkgruppe in Siena und im Victoria and Albert Museum in London unterscheiden, die wertvolle Zeugnisse für eine sienesische, von dem Pisano unabhängige Stilrichtung darstellen.

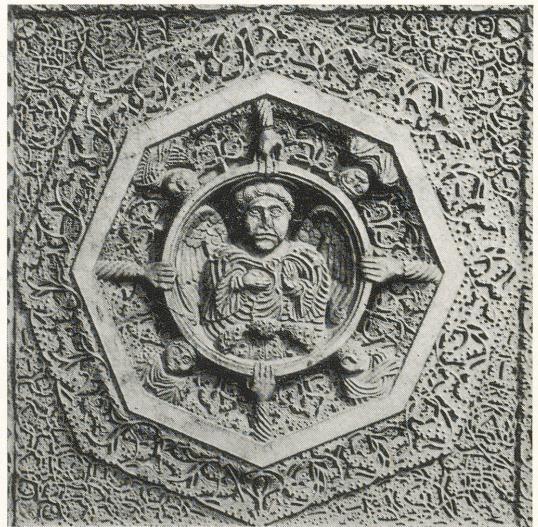
<sup>186</sup> G. Milanesi, Documenti per la Storia dell'Arte senese I, Siena 1854, Dokumente 1-3. V. Lusini, a.a.O., p. 145, Anm. 54. A. Middeldorf-Kosegarten, Zur Bedeutung der Sieneser Domkuppel, in: Münchener Jb. III. F. 21, 1970, pp. 73-98.



53 Schule des Nicola Pisano, Ecclesia und Evangelistensymbole. Siena, Dommuseum.



54 Sarkophag, Clipeus mit Bildnis im Blätterkelch. Pisa, Camposanto.



55 Schrankenplatte. Pisa, Camposanto.

Diese Sieneser Darstellung (Abb. 53) erinnert vage an antike Clipeusbilder (Abb. 54)<sup>187</sup>; doch wird sich schwerlich eine direkte Übereinstimmung aufzeigen lassen. Eine derartige Verbindung des Blattkelches (der von der dreiblättrigen römischen Akanthusform abweicht) mit dem hier eigenartigerweise oval verzogenen Clipeus kommt auf Sarkophagreliefs niemals vor.

Es spricht vieles dafür, dass bei der Gestaltung dieser Sieneser Choranlage durch Nicola und seine Gehilfen Pisano Vorbilder eine bedeutende Rolle spielten. So findet sich beispielsweise eine ähnliche Rahmenform wie auf dem Sieneser Relief (Abb. 53) schon an den als Verkleidung des Altars im Pisano Baptisterium wiederverwendeten romanischen Schrankenplatten.<sup>188</sup> Vor allem weist das seltsame Clipeusmotiv auf ein Pisano Vorbild, nämlich auf eine der heute im Camposanto ausgestellten Marmorplatten, die mit grosser Wahrscheinlichkeit ursprünglich zur romanischen Choranlage der Pisano Kathedrale gehörten (Abb. 55).<sup>189</sup> Dort ist — trotz der andersartigen ikonographischen Sinngebung — das antike Modell so genau rezipiert, dass sich die Quelle identifizieren lässt. Von den durch Hans Jucker zusammengestellten 24 römischen Bildnissen im Blätterkelch auf Sarkophagreliefs lässt sich nur *ein* Werk mit dieser mittelalterlichen Pisano Reliefplatte in Beziehung bringen: der Jahreszeitsarkophag im Pisano Camposanto, in dessen mittlerem Teil die Genien des Sommers und des Herbstes das Clipeusbild eines Ehepaars halten (Abb. 54).<sup>190</sup> Diese Verbindung wird vor allem durch die Ähnlichkeit der Kelchblätter begründet, deren Zacken auch auf dem mittelalterlichen Relief mit Bohrlöchern bezeichnet sind. Bei beiden Werken (Abb. 54, 55) berühren die überfallenden Spitzen der äusseren, leicht zur Seite gekehrten Akanthusblätter den Clipeusrahmen, der — gegenüber der Grundfläche leicht vortretend — ähnlich profiliert ist. Der Clipeus ist auch auf dem Pisano Relief des 12. Jahrhunderts konkav gehöhlert.

Das Interesse des romanischen Bildhauers richtete sich einseitig auf die Rahmenformen des Vorbildes. Vom römischen Bildnis ist einzig die Büstenform übernommen; die von vier Seiten gegen das Medaillon greifenden Arme (Abb. 55) sind eine streng dem ornamentalen Muster folgende Umbildung der den Clipeus stützenden Genien (Abb. 54).<sup>191</sup>

Die Michaelstatuette an der Fontana Maggiore in Perugia (Abb. 57) gibt ein Beispiel für die Vermittlung antiker Motive durch die byzantinische Kunst, die in vielen Fällen erst den Weg für die Begegnung des mittelalterlichen Meisters mit dem römischen Werk frei machte. Wie schon Kathrin Hoffmann-Curtius<sup>192</sup> vermutete, könnte der Pisano die Darstellung des Michael in antiker Soldatentracht durch die um 1200 entstandenen, wesentlich von Byzanz beeinflussten Skulpturen am Türsturz des Nordportals des Pisano Baptisteriums (Abb. 56) gekannt haben, mit denen die Peruginer Statuette nicht nur in der Kleidung, sondern — noch auffälliger — in der Schwertstellung übereinstimmt. Trotz dieser (vorwiegend ikonographischen) Ähnlichkeit setzt der Peruginer Michael aber doch auch eine direkte Kenntnis römischer Soldatenbilder von der Art des hier wiedergegebenen Imperators auf einem der im mittel-

<sup>187</sup> A. Middeldorf-Kosegarten, Nicola und Giovanni Pisano, 1268-1278, in: Jb. der Berliner Museen 11, 1969, pp. 43, 44.

<sup>188</sup> W. Biehl (s. Anm. 36) Taf. 158 b. Auch die Darstellung der Evangelistsymbole findet sich schon auf derartigen romanischen Platten (Biehl, Taf. 159 a, 161 a).

<sup>189</sup> Papini Nr. 234; W. Biehl, a.a.O., Taf. 61 b.

<sup>190</sup> H. Jucker (s. Anm. 119) pp. 41, 42; Taf. 10, Kat. Nr. S 15 (um 220 n.Chr.). Von besonderem Interesse ist folgende Bemerkung von Jucker (p. 42): „Da dieser Typus sonst nur in Rom und seiner nächsten Umgebung vorkommt, ist anzunehmen, dass auch das vorgelegte Pisano Exemplar im Mittelalter aus Rom oder Ostia nach Pisa gebracht worden sei.“ J. Martinus (s. Anm. 76) Taf. 34.

<sup>191</sup> Die Bedeutung des pflanzlichen Dekors bei diesen romanischen Pisano Schrankenplatten ist auch darin zu erkennen, dass im Medaillonfeld der mittleren Platte eine Akanthusstaude, die aus dem Blattkelch der römischen Bildnisbüste entwickelt ist, die figurliche Darstellung verdrängt hat.

<sup>192</sup> K. Hoffmann-Curtius (s. Anm. 122) p. 116, Anm. 305. Abbildung des Peruginer Michael vor der jüngsten Ergänzung: G. Nicco Fasola, La Fontana di Perugia, Rom 1951, Taf. 29.



56 Erzengel. Pisa, Baptisterium, Nordportal.



57 Nicola Pisano und Schule, Michael. Perugia, Fontana Maggiore.



58 Giovanni Pisano, Michael. Pisa, Domkanzel.



59 Sarkophag, Imperator. Pisa, Camposanto.

alterlichen Pisa als Grabstätte wiederverwendeten Sarkophage voraus (Abb. 59).<sup>193</sup> Man achte auf das schräg über den linken Arm herabfallende *Palludamentum* sowie auf gewisse charakteristische Schmuckformen, wie sie beispielsweise auch bei dem Michael an der Pisaner Domkanzel vorkommen (Abb. 58; die Fransen an den Oberarmen und Beine schützenden Lederstreifen, den sog. *Pteryges*; die vierblättrigen Rosetten der an den Armöffnungen und am unteren Rand des Muskelpanzers angebrachten Klappen; der vor der jüngsten Beschädigung auch bei der Sarkophagfigur sichtbare Akanthuskelch, der über dem unteren Bort des Panzers aufwächst).<sup>194</sup> Das eigentliche Merkmal dieses über die Beachtung des byzantinischen *Exemplum* hinausführenden Antikenstudiums ist aber die statuarische Gestaltung des Pisaner Michael (Abb. 58), bei dem sich die gotische, S-förmige Schwingung mit dem antiken Kontrapost zum

<sup>193</sup> *Lasinio* Taf. 121; *Dütschke* Nr. 123; *Papini* Nr. 51; *C. C. Vermeule III*, Hellenistic and Roman Cuirassed Statues, in: *Berytus* 8, 1959, p. 27. Zustand vor der Beschädigung im Zweiten Weltkrieg: Foto DAI 34.639. Zur byzantinischen Darstellung des Michael in römischer Soldatentracht vgl. *D. I. Pal-las*, Himmelsmächte, Erzengel und Engel, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* III (1972) Sp. 27.

<sup>194</sup> Nicht zur antiken Rüstung passt das kreuzförmige, um die Hüfte geschlungene Band des Pisaner Michael (eine Umformung des byzantinischen *Lorum*, vgl. S. 370). In archäologisch „korrekterer“ Bildung zeigt der Engel zur Linken des thronenden Christus an der Pisaner Domkanzel (der auch das *Cingulum* trägt) den Akanthuskelch auf dem Muskelpanzer. Das antike Modell ist beim Pisaner Michael besonders am unteren Ende des Panzers missverstanden, der nicht den typisch bogenförmigen, seitlich auf den Hüften aufruhenden Abschluss zeigt. Einzelne Bänder hängen hier über einen mit Borte und Fransen geschmückten Rock herab, während bei der römischen Rüstung nur ein schmaler Streifen der schmucklosen Tunika unter den dicht gereihten *Pteryges* sichtbar wird.

Eindruck gelöster, im Übergang zwischen Stehen und Schreiten erfasster Haltung verbinden.<sup>195</sup>

Bei einem zweiten, in seiner ikonographischen Bedeutung schon oben besprochenen Michaelbild des Pisano (Abb. 60) lässt sich ebenfalls, wenn auch in ganz andern Zusammenhängen, das Weiterwirken antiker Bildideen in der byzantinischen Kunst und — davon ausgehend — ein direkter Rückgriff des mittelalterlichen Künstlers auf spätömische Formen beobachten.

Schon vor Nicola wurden im Pisa, das mit Konstantinopel lebhafte Handelsbeziehungen unterhielt<sup>196</sup>, mit dem *Lorum* bekleidete Engelsgestalten bekannt, wie sie in der byzantinischen Kunst seit dem Bemabogen der Koimesis-Kirche in Nikaia üblich waren.<sup>197</sup> Das dem Michael der Baptisteriumskanzel (Abb. 60) nächst verwandte toskanische Beispiel dieser Darstellung ist die schon genannte, um die Mitte des 13. Jahrhunderts zu datierende Tafel in S. Angelo in Vico l'Abate (Abb. 61).

Angesichts gewisser genauer Übereinstimmungen der Tracht des Pisaner Michael (Abb. 60) und der Philosophie am Sockel der Mittelstütze der Sieneser Domkanzel (Abb. 62) mit dem spätömischen *Trabea*-Kostüm wird man sich allerdings fragen müssen, ob Nicola nicht eines jener häufig in mittelalterlichen Kirchenschätzen anzutreffenden spätömischen Elfenbeinreliefs von der Art des hier wiedergegebenen *Konsulardiptychons* des Anastasius (Abb. 63)<sup>198</sup> gesehen haben könnte. Man vergleiche die Rosetten auf dem Mantel der Sieneser Philosophie mit den identischen Ornamenten auf dem *Colobium* des Konsuls. Der *Balteus* (d.h. das von der rechten Achsel schräg über die Brust zur linken Schulter herübergezogene Band) und das auf den Oberschenkeln aufruhende breite Ende, der sog. „Schoss“ des *Lorum*, das der Pisaner Michael trägt (Abb. 60), sind gleich der *Trabea triumphalis* (Abb. 63) mit Rosettenmustern, der senkrechte „Hängestreifen“ in der Gestaltmitte und die von der linken Schulter ausgehende und unter dem *Balteus* verschwindende „Brücke“ alternierend mit Rechtecken und Rauten geschmückt, deren Füllungen bis ins Detail genau mit den Gewändern des Konsuls übereinstimmen. Am Halsausschnitt und am Saum des *Colobium* werden dieselben kreuzschraffierten Borten sichtbar. Es ist in diesem Zusammenhang auch bemerkenswert, dass die Thronstützen des Pisaner Michael gleich wie bei der *Sella curulis* in Löwenköpfen endigen.

Wie genau und mit welch eindringlichem Verständnis Nicola die wahrlich komplizierte Drapierung des spätantiken Kostüms (Abb. 63) studierte, lehrt besonders die klare Unterscheidung der Teile der *Trabea triumphalis*, beispielsweise die Differenzierung der „Brücke“ und des immer etwas breiteren „Hängestreifens“. Auch der stoffliche Charakter dieser aus schwerer Seide gefertigten Binde blieb gewahrt, während das auszeichnende Band auf der Tafel von Vico l'Abate (Abb. 61) beispielsweise zu einem Ornament verfremdet wurde.

Dieses in seinen Ursprüngen spätömische Prunkkostüm spielte im Mittelalter nicht nur im byzantinischen Bereich, wo die Kaiser durch alle Jahrhunderte an dieser auszeichnenden Binde festhielten, sondern auch im abendländischen Herrscherornat eine Rolle. Die doppelte Funktion erklärt vielleicht den Wandel dieser Tracht innerhalb der Skulptur der Pisani. Währ-

<sup>195</sup> Das erste Abbild eines römischen Soldaten auf Werken der Pisani findet sich in der Szene der Kreuzabnahme am linken Seitenportal der Kathedrale in Lucca. An der Sieneser Domkanzel sind römische Soldaten — mit Ausnahme einer sekundären Figur im zweiten Relief — nur beim Kindermord dargestellt. Die langärmelige Tunika dieser Krieger, die Form ihrer Stiefel und der über die Hüfte herabhängenden Panzerhemden erinnern an den Michael in Pisa (im Vergleich zum Peruginer Michael beachte man den in dieser Szene Herodes beigeordneten Krieger; hier auch die doppelte Plattenreihe am unteren Panzerrand und die Querstreifen an den Lederlaschen). Bescheidener Nachfolger Nicolas liebten es hingegen, an möglichst vielen Stellen mit antiken Trachten zu prunken (alle Figuren auf der rechten Seite der Kreuzigungsdarstellung der Kanzel in S. Giovanni fuorcivitas in Pistoia in römischer Tracht).

<sup>196</sup> A. Boeckler (s. Anm. 36) pp. 36, 37.

<sup>197</sup> D. I. Pallas (s. Anm. 193) Sp. 28. W. F. Volbach und J. Lafontaine-Dosogne, Byzanz und der christliche Osten (Propyläen-Kunstgeschichte Bd. III), Berlin 1968, p. 168, Taf. 8.

<sup>198</sup> R. Delbrueck, Die *Consulardiptychen* und verwandte Denkmäler, Berlin-Leipzig 1929, Nr. 21 (Bibl. Nationale, Paris). Vgl. G. Swarzenski (s. Anm. 7) p. 33; P. E. Schramm, Herrschaftszeichen und Staats-symbolik, Stuttgart 1954, pp. 36, 37, und H. Graber (s. Anm. 34) p. 30.



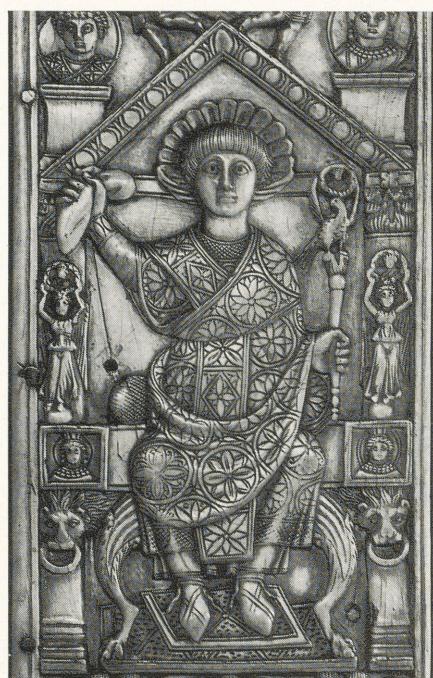
60 Nicola Pisano, Michael. Pisa, Baptisteriumskanzel.



61 Michael. Vico l'Abate, S. Michele.



62 Nicola Pisano, Philosophie. Siena, Domkanzel.



63 Konsulardiptychon des Anastasius. Paris, Bibl. Nationale.

rend die erste Philosophie-Darstellung an der Sieneser Kanzel (Abb. 62, der Philosophie gebürt diese Tracht auf Grund ihres Ranges als Königin der *Artes liberales*<sup>199</sup>, gleich wie der *Caritas* als *Mater Virtutum*<sup>200</sup>) das geschickt der von der französischen Gotik inspirierten Draperie angepasste *Lorum* nach spätromischem und byzantinischem Brauch trägt, wurde das Schmuckband später — analog den Beobachtungen von Percy Ernst Schramm<sup>201</sup> zur Übernahme dieser Insignien im abendländischen Herrscherornat — der geistlichen Stola angepasst: Auf dem entsprechenden Relief der Fontana Maggiore in Perugia ist die Schmuckbinde sehr ähnlich wie auf dem sizilianischen Königssiegel Friedrichs II.<sup>202</sup> als über die Brust gekreuztes Band wiedergegeben, dessen eines Ende bis zum Mantelsaum herabfällt, während der restliche Teil wie ein Gürtel um den Leib geschlungen ist.<sup>203</sup>

## VII. Die Pisaner Tradition

Mit den obigen Hinweisen auf die Löwen der ersten Pisaner Domkanzel (Abb. 35), den Sarkophag des Biduinus (Abb. 44) oder die Rezeption des „Bildnisses im Blätterkelch“ (Abb. 53-55) ist aber das Problem einer bestimmten Pisaner Tradition in der Aufnahme antiker Motive nur erst flüchtig berührt. Das Hauptinteresse muss sich bei dieser Frage auf den Figurenschmuck des Pisaner Baptisteriums richten, das in Gestalt der Kanzel Nicolas (Abb. 45) nicht nur eines der grossartigsten Zeugnisse mittelalterlicher Antikenrezeption birgt, sondern dessen Bauplastik zweifellos den Höhepunkt innerhalb der Auseinandersetzung der toskanisch-romanischen Bildhauerkunst mit der Antike darstellt. Abgesehen von einigen wichtigen Hinweisen von I. B. Supino<sup>204</sup> und Walter Biehl<sup>205</sup> ist dieses Gebiet noch so wenig erforscht, dass es

<sup>199</sup> LCI Bd. III, 1971, pp. 427, 428.

<sup>200</sup> O. Demus, Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100-1300, Baden b. Wien 1935, pp. 25, 26; Abb. neben p. 288 bei A. Robertson, The Bible of St. Mark's Church, London 1898; M. von Thadden, Die Ikonographie der Caritas in der Kunst des Mittelalters, Diss. Bonn (Maschinenschrift) 1951, pp. 97, 98. Die venezianische Darstellung trägt die Beischrift *Mater Virtutum*.

Diese Beobachtung der parallelen Rolle der Caritas und der Philosophie als *Mater Virtutum* bzw. als Königin der *Artes Liberales* ist hilfreich für das Verständnis der Ikonographie der Sieneser Domkanzel, wo Caritas und Philosophie als einzige der 16 allegorischen Figuren ein Füllhorn tragen, aus dem eine Flamme schlägt (*Ignis caritatis*). Der Unterschied zwischen dem gewappneten Krieger der Pisaner Domkanzel (Abb. 58) und dem Michael im Prunkgewand (Abb. 60) erklärt sich durch die verschiedene Rolle dieser Gestalten im Gesamtzusammenhang des ikonographischen Programms: An der Domkanzel steht neben Herkules der Kriegerengel, der *angelus fortissimus*, dessen Schutz die Pisaner auf ihren Feldzügen gegen die Ungläubigen erflehten; vor dem Sturm auf die Stadt al-Mahdiya heisst es in dem den Kriegszug der Pisaner im Jahre 1087 preisenden Gedicht: *Nam intonuit de celo sonus terribilior/ Michael cecinit tuba ad horum presidium/Sicut fecit pro dracone cum commisit prelum; P. Pecchiai* (s. Anm. 53) p. 81.

<sup>201</sup> P. E. Schramm, a.a.O., pp. 33, 36-37.

<sup>202</sup> P. E. Schramm, a.a.O., p. 39. O. Posse, Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige von 751 bis 1806, I, Dresden 1909, Taf. 27, Nr. 1. Bei der Darstellung der Philosophie an der Pisaner Domkanzel ist die Verfremdung gegenüber der spätantiken Tracht insofern noch weiter fortgeschritten, als hier über der auszeichnenden Binde, die beim triumphalen *Trabea*-Kostüm zuoberst getragen wurde, noch ein Mantel gelegt ist.

<sup>203</sup> Mindestens erwähnt werden müssen in diesem Kapitel die antikisierenden Kapitell- und Rahmenformen der Pisaner-Kanzeln, die sich öfters von romanischen Pisaner Antikenrezeptionen herleiten lassen. Das aufsteigende Blattkyma über dem Perlstab im Mittelgeschoss der Pisaner Baptisteriumskanzel, das später an dem bekrönenden Gesims der Kanzel in S. Andrea in Pistoia wiederholt wurde, sieht der Betrachter in ähnlicher Form schon beim Eintritt in das Baptisterium am Sturz des Ostportals. Man vgl. das korinthische Kapitell an der Sieneser Domkanzel mit entsprechenden Kapitellen im Pisaner Dom (P. Sanpaolesi [s. Anm. 36] Abb. pp. 318-325): genaue Nachbildung eines korinthischen Normalkapitells (W. D. Heilmeyer, Korinthische Normalkapitelle, in: Mitt. des Deutschen Archäologischen Instituts, 16. Erg.heft, Heidelberg 1970), einzig der Stengel, der die Abakusblüte trägt, fehlt. Kompositkapitell an der Sieneser Domkanzel: vgl. entsprechende Formen im Pisaner Dom (P. Sanpaolesi, a.a.O., Abb. 161, 162): zwei dichte Blattreihen (nicht überfallende Spitzen!), die keinen Raum für die schmalen, sich oben einrollenden Ranken lassen.

<sup>204</sup> I. B. Supino (s. Anm. 19) pp. 53, 54.

<sup>205</sup> W. Biehl (s. Anm. 36) pp. 57-62.



64 Pfeilerkapitell. Pisa, Baptisterium.



65 Jagdsarkophag (Ausschnitt der Schmalseite). Pisa, Camposanto (nach Lasinio).

hier einer knappen Charakterisierung bedarf, bevor auf die Frage einer allfälligen Beziehung zwischen den Antikenrezeptionen des 12. und des 13. Jahrhunderts eingegangen werden kann.

Die römischen Vorbilder einiger der aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts datierenden Kapitell- und Konsolfiguren<sup>206</sup> im Innenbau des Pisaner Baptisteriums sind schon identifiziert. So weiss man, dass die Nereide, die auf dem Rücken eines Meerkentauren reitet, verhältnismässig exakt der entsprechenden Figur eines im Pisaner Camposanto aufbewahrten Meerwesensarkophages nachgebildet ist. Auch für andere Reliefs — wie beispielsweise für die Darstellungen einer Theatermaske und eines Kentauren — wurden antike Quellen genannt.<sup>207</sup> Das interessanteste Beispiel innerhalb dieses Zyklus — das grosse, mit Jagdszenen geschmückte Pfeilerkapitell (Abb. 64) — blieb bisher in dieser Hinsicht noch unerklärt, obgleich auch hier das Vorbild nicht schwer aufzufinden ist. Die Verbindung von Hirsch- und Eberjagd sowie zahlreiche Einzelformen weisen auf den in der Kupferstichsammlung der Pisaner Antiken von Paolo Lasinio auf Tafeln 134 und 135 wiedergegebenen Sarkophag (Abb. 65), der dem romanischen Kapitell auch im Verhältnis der Figuren- zur Reliefhöhe sowie im Rhythmus der Erzählung nahesteht.<sup>208</sup> Wie aus dem Vergleich der Abbildungen 64 und 65 hervorgeht, sind die Haupt- und Nebenseiten des Kapitells szenisch in ähnlicher Weise wie die Front- und Seitenflächen des massgebenden Sarkophags verbunden: An der linken Schmalseite des Kapitells ist — analog zur Szene an der linken Seitenfläche des vorbildlichen Sarkophags — ein jugendlicher Jäger abgebildet, der in seiner Linken einen Jagdspiess trägt und mit der Rechten einen kläffend zum Angriff hochspringenden Hund am Halsband zurückhält.

<sup>206</sup> Baubeginn des Pisaner Baptisteriums ist das Jahr 1152.

<sup>207</sup> Zur Nereide vgl. Anm. 120. Zu den übrigen, hier genannten Antikenrezeptionen siehe W. Biehl, a.a.O., p. 58.

<sup>208</sup> Papini Nr. 72. Im einzelnen vgl. man vor allem die beiden den Eber angreifenden Hunde, das sich aufbäumende Pferd bei der Hirschjagd und die Wiedergabe des Waldes. Bei der Szene der Erlegung des Ebers könnte als Vorbild auch ein Pisaner Meleager-Sarkophag (Lasinio Taf. 109) mit einer Rolle gespielt haben.



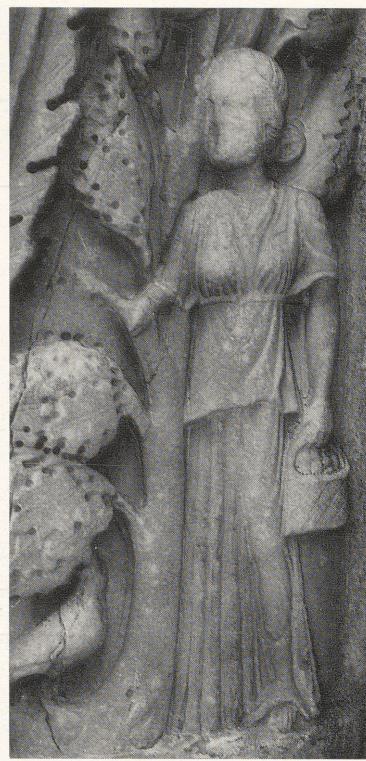
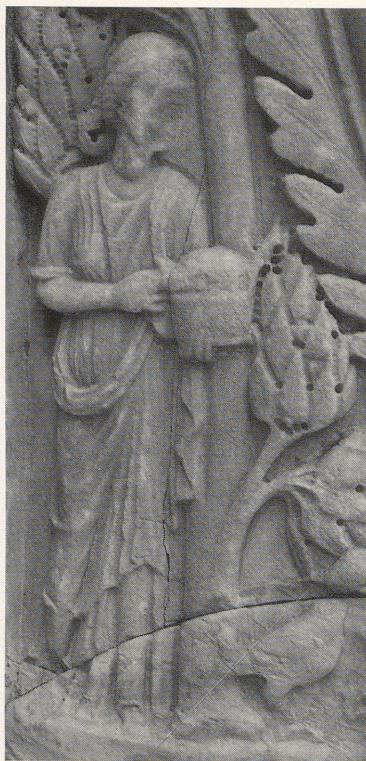
66 Musensarkophag. Pisa, Camposanto.



67 Elisabeth, Prophet. Pisa, Baptisterium, Nordportal.



68 Apostel. Pisa, Baptisterium, Ostportal.



69 und 70 Zwei Frauen mit Fruchtkörben. Pisa, Baptisterium, Ostportal, Rankensäule.

Das Interesse an der Antike zeigt sich hierbei vorwiegend in der Wahl der Themen und in der dramatischen Gestaltung der Szenen; Ausdruckgebung, Figurenbau und Reliefstruktur der römischen Vorbilder wurden noch kaum beachtet. Ganz anders widerspiegelt sich dieses Verhältnis in den Skulpturen jener Werkstätte, die in der Zeit um 1200<sup>209</sup> am Schmuck der Ost- und Nordportale des Pisaner Baptisteriums arbeiteten. Ihre Schulung an byzantinischen Vorbildern ermöglichte diesen Bildhauern einen unmittelbareren Zugang zur römischen Formensprache. Diese Richtung lässt sich am besten bei der Auseinandersetzung mit dem von Max Wegner in die Zeit um die Wende vom dritten zum vierten Jahrhundert datierten Pisaner Musensarkophag (Abb. 66)<sup>210</sup> erfassen, der für diese Meister von ähnlicher Bedeutung gewesen sein muss wie später der Hippolytus-Sarkophag (Abb. 6) für Nicola Pisano. Durch Rundbogen gerahmte byzantinische Reliefikonen, die mehrfach in Pisa von diesen Ateliers kopiert worden waren<sup>211</sup>, bildeten wahrscheinlich die Brücke zum Verständnis des an seiner Front

<sup>209</sup> Fixpunkt für die Datierung dieser Skulpturen ist das inschriftlich genannte Datum 1204 im Tympanon von S. Michele degli Scalzi in Pisa. C. D. Sheppard, Jr., The East Portal of the Baptistery and the West Portal of the Cathedral of Pisa (a question of dates), in: Gaz. B.-A. 6. Ser. 52, 1958, pp. 5-22) schlug eine Datierung der Rankensäulen und der Gewändereliefs des Ostportals des Pisaner Baptisteriums in die Jahre 1153/54 vor. Zur Frage der Beziehungen dieser in Pisa tätigen Werkstatt zu Byzanz vgl. auch S. Bettini, Un libro su San Marco, in: Arte Veneta 15, 1961, pp. 263-279 (vor allem p. 274 f.).

<sup>210</sup> M. Wegner, Die Musensarkophage, Berlin 1966, pp. 38, 39, Nr. 78.

<sup>211</sup> Relief der „Maria orans“ an der Fassade von S. Paolo a Ripa d’Arno in Pisa.

durch fünf Muschelnischen gegliederten Sarkophags (Abb. 66). Am Sturz des Baptisterium-Nordportals stehen die durch eine Reliefikone von der Art der *Platytera* in S. Maria Mater Domini in Venedig<sup>212</sup> inspirierte Darstellung der Elisabeth als Orantin und ein in Gehaben und Kleidung römisch anmutender Prophet<sup>213</sup> als Zeugen der hier sich durchdringenden beiden Einflussphären unmittelbar nebeneinander (Abb. 67).

Die Bildnisfigur des mit der *Trabea* bekleideten Römers auf dem Pisaner Musensarkophag (Abb. 66) fand direkten Eingang in den Zyklus der Auferstehung Christi beiwohnenden Apostel am Ostportal des Baptisteriums (Abb. 68). Während allerdings dieser Römer in ponderierter Haltung ruhig dasteht, beherrscht die Gestik des hochgehaltenen, übergrossen rechten Arms die Gestalt des Apostels, die so den exzentrisch bewegten, wahrscheinlich von einem byzantinischen Elfenbeintäfelchen<sup>214</sup> inspirierten Figuren dieses Reliefzyklus angeglichen wird. Es wäre denkbar, dass eben dieser Redegestus, der in verschiedenen Abwandlungen bei Aposteln byzantinischer Himmelfahrtsdarstellungen vorkommt, den Blick des Künstlers auf die Sarkophagfigur gelenkt hatte. Das dem Pisaner Reliefzyklus zugrundeliegende byzantinische Werk war noch so erfüllt von antiken Formen, dass sich die Gestalt des von einem römischen Sarkophagrelief detailgetreu kopierten Römers nahtlos und so unauffällig einfügen liess, dass — soweit ich sehe — diese Antikenrezeption bis heute unbeachtet bleiben konnte.

Wie genau die Meister der Zeit um 1200 den Stil dieses spätromischen Vorbildes beachteten, bezeugt auch die von Klio, der Muse der Geschichte (Abb. 66), inspirierte Gestalt an der linken, das Ostportal des Baptisteriums flankierenden Rankensäule (Abb. 69).<sup>215</sup> Beide Frauen sind ähnlich gekleidet (in der Höhe der Hüfte nach vorn gezogener Mantel, dessen wulstartiger Saum ungefähr einen Halbkreis beschreibt; treppenartig gestufte Saumlinie des über die linke Schulter herabfallenden Mantelndes; über den Fusspitzen aufgeworfener Chiton). Nur die Attribute sind ausgetauscht, während die Haltung — besonders des rechtwinklig gebogenen Arms, der den Gürtel des Chiton überdeckt — dieselbe blieb. Klio hält in der Linken ein *Tetraptychon* und setzt die Rechte mit dem Griffel zum Schreiben an; die Frau an der Pisaner Rankensäule trägt in genau derselben Position einen Früchtekorb.

Wesentlicher als solche motivischen Analogien ist die Verwandtschaft in der Modellierung (besonders in der Nachzeichnung der Körperperformen durch den zur rechten Seite hochgezogenen Mantelstoff) und in der Reliefauffassung. Besondere Charakteristika der Ausarbeitung des Musensarkophags finden sich auch bei diesem romanischen Relief, so vor allem die in den Reliefgrund eingegrabenen Falten- und Konturlinien. Die eigentliche Leistung des mittelalterlichen Meisters liegt in der Übersetzung der etwas derben römischen Gestalt in leichte, elegante Formen.<sup>216</sup>

Der Einfluss dieses Musensarkophags (Abb. 66) reichte aber während des 12. Jahrhunderts in Pisa noch wesentlich weiter. Auf die vorbildliche Bedeutung der Terpsichore für die Darstellung des Petrus an einem Kapitell der Pisaner Kirche S. Paolo a Ripa d'Arno hat schon Piero Sanpaolesi<sup>217</sup> hingewiesen. Bekannt sind ferner die Übernahme der in den Bogenwickeln des Musensarkophags stehenden Putten in der Tempeldarstellung der ersten Pisaner Dom-

<sup>212</sup> Vgl. auch die fragmentarische Berliner Reliefikone (R. Lange, Die byzantinische Reliefikone, Recklinghausen 1964, Nr. 3 und 6).

<sup>213</sup> Dieser Togatus ist im einzelnen wohl von einem der Pisaner Sarkophage übernommen (z.B. Lasinio Taf. 17, 21).

<sup>214</sup> Goldschmidt-Weitzmann II, Nr. 4.

<sup>215</sup> Venturi, Storia III, p. 985, Anm. 2.

<sup>216</sup> Über die Beziehungen der Skulpturen am Pisaner Baptisterium zur römischen Kunst bereitet der Verf. eine Studie vor. Hier soll vorerst nur auf Ähnlichkeiten der Bohrarbeit in der Wiedergabe der Haare, wie sie besonders bei der letzten Szene der Johannesgeschichte im Vergleich zu römischen Sarkophagen (M. Wegner [s. Anm. 210] Taf. 70) zu beobachten sind, und auf Verwandtschaften im Figurenbau (vgl. die Salome mit Musendarstellungen wie Taf. 47 bei Wegner) hingewiesen werden.

<sup>217</sup> P. Sanpaolesi (s. Anm. 36) p. 280, Abb. 56-58.



71 Nicola Pisano, April. Perugia, Fontana Maggiore.



72 David. Pisa, Baptisterium, Ostportal.



73 April. Pisa, Baptisterium, Ostportal.



74 Pax auf einem Sesterz des Kaisers Vespasian. London, British Museum.

kanzel<sup>218</sup> und die Wiederholung des Rahmensystems an dem Taufbecken der Pieve di Calci, wo die Taufe Christi analog zur Gliederung des Musensarkophags in fünf Nischen eingefügt ist.<sup>219</sup>

<sup>218</sup> P. Sanpaolesi, a.a.O., Abb. 25.

<sup>219</sup> W. Biehl (s. Anm. 36) p. 52, Taf. 61 c. Der Zusammenhang mit dem Musensarkophag zeigt sich auch in der Form der spiralförmig kannelierten Säulen, den Basen, den ornamentierten Arkadenbögen, den Engeln in den Bogenwickeln. Der Stil der Figuren ist dem römischen Sarkophag fremd.

Wie stellte sich nun aber Nicola zu diesen beiden hier kurz skizzierten Phasen der Antikenrezeption in der Dekoration des Pisaner Baptisteriums, die er gemeinsam mit seinem Sohn Giovanni vollenden sollte? Vorerst scheint keinerlei Kontinuität zwischen dem Pisano und seinen romanischen Vorläufern zu bestehen. Nicht nur ist sein sich in der Baptisteriumskanzel widerspiegelndes Verständnis der Antike von gänzlich verschiedener Art, auch seine Quellen sind andere; der von den romanischen Meistern vielzitierte Musensarkophag war ihm nicht bedeutend.

Aber schon in seinem nächsten Werk, dem Bologneser Dominikusschrein, scheint sich in dieser Hinsicht eine Wende anzudeuten. Die zarte Zeichnung der Draperie an der Statuengruppe in Boston (Abb. 24) weist auf ein eingehenderes Verständnis der Reliefs am Hauptportal des Baptisteriums (Abb. 70). Vollauf kommt aber diese Beachtung der frühen Pisaner Antikenrezeption erst in den letzten Werken Nicolas — in den Reliefs der Fontana Maggiore in Perugia — zum Ausdruck, deren Thematik auch in ikonographischer Hinsicht einen direkten Anschluss an Darstellungen des Baptisteriumsportals erlaubte.

Das Aprilrelief des Peruginer Brunnens (Abb. 71) ist — wie schon Antje Middeldorf-Kosegarten<sup>220</sup> gegenüber der unverständlich abschätzigen Beurteilung von Giusta Nicco Fasola<sup>221</sup> betonte — ein hervorragendes Spätwerk des Meisters, das nochmals neue Perspektiven für unser Thema eröffnet. Dieses Reliefpaar wirkt so einheitlich, dass man der Behauptung, die Datierung der „Modelle“ dieser beiden Figuren würde mehr als tausend Jahre auseinanderliegen, vorerst kaum glauben möchte. Mit grosser Wahrscheinlichkeit steht als Vorbild hinter der rechten Darstellung, der *Uxor*, eine römische Münze von der Art der hier wiedergegebenen *Pax* auf der Rückseite eines Sesterz des Kaisers Vespasian (Abb. 74).<sup>222</sup> Abgesehen von der Häufigkeit solcher Frauendarstellungen auf römischen Münzen, die eine Kenntnis auch schon im 13. Jahrhundert wahrscheinlich macht, spricht auch die zarte, lockere Zeichnung und das innerhalb dieser Monatsbilder auffallend flache Relief für diese Quelle.

Die seltsame Umdeutung des von der *Pax* (wie von vergleichbaren allegorischen Frauengestalten auf römischen Münzbildern) getragenen Füllhorns in eine der Bogenform der *Cornucopia* folgenden Zweig (Abb. 71) findet eine Erklärung durch den Hinweis auf das Aprilrelief am Ostportal des Pisaner Baptisteriums (Abb. 73), wo gleichfalls ein — allerdings viel grösserer — Zweig als Attribut vorkommt. Nicola glich aber sein Werk nicht nur in der Tracht und den Attributen, sondern wesentlicher noch in der Ponderation (man vergleiche auch die Fusstellungen!) und in der subtilen Durchzeichnung der Körperformen dem antikisierenden Vorbild in Pisa (Abb. 73) an. Dass hierbei auch noch andere Reliefs des Zyklus am Ostportal des Baptisteriums Beachtung fanden, lehrt der Hinweis auf den *David Rex* (Abb. 72), besonders auf die dortige Wiedergabe des Mantels.

Nicola hatte allerdings, wahrscheinlich nicht zuletzt durch die Betrachtung des genannten römischen Münzbildes (Abb. 74), eine andere Vorstellung von dem die Figuren umgebenden Raum gewonnen. Seine Gestalten sind nicht mehr wie in dem Pisaner Monatszyklus (Abb. 73) flächig in den Rahmen eingespannt, sondern bewegen sich frei gelöst vor einem transparent empfundenen Reliefgrund.

So findet in dem Peruginer Aprilrelief (Abb. 71) die seit annähernd einem Jahrhundert vorbereitete antikisierende Stilrichtung innerhalb der Pisaner Skulptur einen Höhepunkt. Hier

<sup>220</sup> A. Middeldorf-Kosegarten (s. Anm. 187) pp. 78-80. A. Kosegarten (Beiträge zur sienesischen Reliefkunst des Trecento, in: Flor. Mitt. 12, 1966, pp. 210-211, Abb. 3-5) hat richtigerweise den Gewandtypus der *Uxor* mit der *Victoria* am linken Sockel des 303/304 n.Chr. errichteten *Arcus Novus Diocletiani* in Rom verglichen (1491 zerstört; die 1523 bei Grabungen gefundenen Säulensockel wurden 1785 nach Florenz gebracht und im Boboli-Garten aufgestellt).

<sup>221</sup> G. Nicco Fasola (s. Anm. 192) pp. 28, 67, 68.

<sup>222</sup> H. Mattingly, Coins of the Roman Empire in the British Museum, II. Bd., London 1966<sup>2</sup>, p. 119, Nr. 554, Taf. 21, 5.

ist daran zu erinnern, dass der Sohn Nicolas, Giovanni, in seiner wichtigsten Antikenrezeption gleichfalls an diese Pisaner Tradition anknüpfte. Den Ausgangspunkt für die Gestaltung der Rankensäulen an der Sieneser Domfassade bildeten die mit Akanthus umsporntenen Stützen des Ostportals des Pisaner Baptisteriums, deren Formen Giovanni durch wahrscheinlich in Rom gewonnene Eindrücke erneuerte.<sup>223</sup>

### VIII. Giovanni Pisano: „Gothic Counterrevolution“?

Die Werke von Nicola und Giovanni Pisano sind so eng miteinander verbunden, dass eine Erörterung des Problems der Antikenrezeption im Oeuvre des Vaters unvollständig wäre ohne mindestens einen kurzen Ausblick auf das seltsam widersprüchlich erscheinende Verhältnis des Sohnes zur römischen Kunst. Der von Erwin Panofsky<sup>224</sup> im Hinblick auf die Skulpturen Giovannis geprägte Begriff der „Gothic counterrevolution“ trifft denn auch tatsächlich den wohl auffälligsten Aspekt der Kunst Giovannis — die radikale Abkehr vom frühen antikisierenden Stil Nicolas. Andererseits finden sich im Oeuvre Giovannis, wie die neulichen Entdeckungen antiker Dekorationsprogramme und hellenistischer Kompositionen an der Sieneser Domfassade<sup>225</sup> und den Skulpturen am Ausssenbau des Pisaner Baptisteriums<sup>226</sup> erneut beweisen, erstaunliche Rückgriffe auf römische Bildwerke, die von einer grossen Sensibilität für die Ausdruckskraft antiker Formen zeugen.

An allen vier Pisani-Kanzeln findet sich bei der Darstellung der Verdammten im Jüngsten Gericht in der unteren rechten Ecke der betreffenden Relieffelder dieselbe Szene: ein zwergartiger Teufel mit einem riesigen Kopf verschlingt den rechten Arm eines nackten, am Boden liegenden Mannes, auf dessen Beine sich die Krallen Luzifers stützen (Abb. 75-77). Dieser Teufel der Pisaner Baptisteriumskanzel (Abb. 75) ist einem maskentragenden Kind eines bacchischen Eretensarkophags<sup>227</sup> oder eines jener wattenförmigen Sarkophage nachgebildet, die inmitten des Aufzugs des von Satyren, Pansgestalten und Mänaden begleiteten Dionysos als Nebenszenen Eretenspiele zeigen. Zur letztgenannten Gattung gehört der hier in der anti-quarisch getreuen Zeichnung des Codex Coburgensis aus der Mitte des 16. Jahrhunderts wiedergegebene, in neuerer Zeit weitgehend überarbeitete Sarkophag in der Sammlung des County Museum in Los Angeles, auf dem unter einer Löwenmaske zwei spielende Ereten dargestellt sind (Abb. 80).<sup>228</sup> Der eine Satyrisk hält sich eine Silenmaske vor und erschreckt dadurch seinen kleinen, zu Boden gestürzten Freund, der die Linke angstvoll erhebt.

<sup>223</sup> M. Seidel (s. Anm. 182).

<sup>224</sup> E. Panofsky (s. Anm. 112) p. 101.

<sup>225</sup> M. Seidel (s. Anm. 182).

<sup>226</sup> Pope-Hennessy, Sculpture I<sup>2</sup>, p. 8 (Vergleich einer Tanagra-Statuette mit einer der Skulpturen vom Aussenbau des Pisaner Baptisteriums). Siehe auch W. Paatz, Italien und die künstlerischen Bewegungen der Gotik und der Renaissance, in: Röm. Jb. 5, 1941, pp. 163-222, und G. L. Mellini, Giovanni Pisano, Mailand o. J. (1970).

<sup>227</sup> Z. B. Rom, Villa Albani (Foto Alinari 27 547), Karthago (Foto DAI 39.125), Rom, Palazzo Mattei (S. Reinach [s. Anm. 125] III, p. 295, Nr. 3; Foto DAI 63.1483). Crowe-Cavalcaselle (s. Anm. 13), p. 107.

<sup>228</sup> F. Matz, Die dionysischen Sarkophage I, Berlin 1968, p. 158, 159, Nr. 51; ders., A Rediscovered Dionysiac Sarkophagus, in: Bull. of the Art Division, Los Angeles County Museum 8/3, 1956, pp. 3-5. Datierung: frühseverisch. F. Matz, Über eine dem Herzog von Coburg-Gotha gehörige Sammlung alter Handzeichnungen nach Antiken; in: Monatsberichte der Kgl. Preuss. Akademie der Wissenschaften zu Berlin aus dem Jahre 1871, Berlin 1872, p. 483, Nr. 143 (fol. 55). Dionysische Sarkophage spielten als Vorbilder mittelalterlicher Höllendarstellungen allgemein eine grosse Rolle. Öfters erinnern Teufelsköpfe an Satyrbilder (E. Carli [s. Anm. 30] Taf. 65 zu vgl. mit F. Matz, a.a.O., II, Taf. 148, Nr. 118).

Antike Masken kommen auch sonst in der mittelalterlichen Skulptur gelegentlich vor: vgl. R. Hammann-McLean [s. Anm. 59] p. 213, Abb. 121, 122; W. Biehl [s. Anm. 36] Taf. 85 b; zum Nachleben dieser Form in der byzantinischen Kunst vgl. Goldschmidt-Weitzmann I, Nr. 21 b.



75 Nicola Pisano, Jüngstes Gericht (Ausschnitt). Pisa, Baptisteriumskanzel.



76 Giovanni Pisano, Jüngstes Gericht (Ausschnitt). Pistoia, S. Andrea, Kanzel.



77 Giovanni Pisano, Jüngstes Gericht (Ausschnitt). Pisa, Domkanzel.



78 Sarkophagdeckel, Tod des Pentheus. Pisa, Camposanto.

Nicola hat in Pisa nicht nur das abnorme Verhältnis des Kinderkörpers zu der grossen Maske als Ausdruck des Dämonischen, des Hässlichen übernommen, sondern auch die Silensmaske (vgl. auch Abb. 79) bis in Einzelheiten genau nachgebildet. Auf Abbildung 81 erkennt man deutlich die Kontur der Maske längs der Schultern und am rechten Oberarm sowie den um die Stirn gewundenen Rebkranz. Auch die Haltung des rechten Arms des Teufels wird noch von der ursprünglichen Gestik des Eroten, dem Hochhalten der Maske, bestimmt.

Wahrscheinlich ist eines der Modelle für die Bildung dieser nackten Körper der Auferstehenden und der liegenden Verdammten (Abb. 82) des Pisaner Jüngsten Gerichts, die ein intensives Antikenstudium voraussetzen, noch auf einem im Camposanto aufbewahrten Sarkophagdeckel erhalten (Abb. 83). Ausser auf die sehr ähnliche Haltung achte man auch auf den beiden hier verglichenen Skulpturen gemeinsamen Tuchstreifen über dem Oberschenkel.<sup>229</sup>

Im Vergleich erscheint dieselbe Darstellung an der Pistoieser Kanzel des Giovanni Pisano (Abb. 76) vorerst tatsächlich als eine radikale Abkehr vom antikisierenden Stil Nicolas. Nur noch sehr entfernt erinnert dieser schmächtige, kleine Teufel, der sein Opfer mit krallenartigen Händen und Füßen packt, an einen maskentragenden Eroten (Abb. 80). Der Verdammte ist nicht mehr mit jugendlich schönem Körper (Abb. 75), sondern bis zum Skelett abgemagert und in schmerzverzerrtem Ausdruck dargestellt.

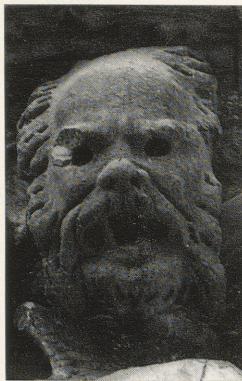
Doch auch hinter dieser Szene in Pistoia (Abb. 76) steht ein antikes Modell: die Darstellung der Zerreissung des Pentheus auf einem römischen, schon früh in Pisa bezeugten Relief (Abb. 78).<sup>230</sup> Wohl kein zweites Sarkophagbild hat solch ein schreckliches Thema zum Gegenstand wie diese Erzählung der von dem rächenden Gott mit Wut und übernatürlicher Kraft erfüllten Agaue, die in ihrer Verblendung den Sohn für ein wildes Tier hielt. Auf dem römischen Relief ist der Moment dargestellt, in dem Agaue dem Pentheus einen Arm ausreisst, während ihre Schwester die Füsse des Opfers ergreift. Später werden sich die Mänaden — wie in den „Bakchen“ des Euripides geschildert wird — die abgerissenen Glieder gleich Bällen zuwerfen.

Die antike Komposition gab dem Pisano ein Beispiel, wie die statische Schilderung Nicolas (Abb. 75) in eine dramatische Darstellung umgeformt (Abb. 76) und wie dem Leiden des Gepeinigten auch durch die Bewegung des Körpers Ausdruck verliehen werden könnte. Gleich wie Agaue stemmt der Teufel einen Fuss gegen den Körper des Gemarterten und packt dessen Arm fest am Schultergelenk. Der auch im antiken Relief enthaltene Gegensatz zwischen dem zurückgerissenen Arm und dem vorfallenden Kopf des Opfers wird von Giovanni noch dadurch gesteigert, dass der Oberkörper zu Boden gedrückt, der Arm aber steil emporgerichtet ist. Vorbild war die römische Skulptur auch in der übersichtlicheren Anordnung der Glieder, besonders des in der früheren Darstellung an der Baptisteriumskanzel (Abb. 75) wie verkümmerten linken Armes, dessen übergreifende Stellung im Pistoieser Relief die Drehung des Oberkörpers verdeutlicht.

Anstelle der vergleichsweise rezeptiv erscheinenden Haltung Nicolas ist hier in Pistoia eine polemische Auseinandersetzung mit der antiken Formensprache getreten. Das Modell wurde dabei so sehr umgeformt, dass man — ohne die Kenntnis der zweiten Rezeption an der Pisaner

<sup>229</sup> *Lasinio* Taf. 60; *Dütschke* Nr. 19; *Papini* Nr. 65. Für die Vorbildlichkeit eben dieses römischen Werkes spricht auch die Tatsache, dass sowohl auf dem Sarkophagdeckel wie auf dem Pisano-Relief sich links an den Liegenden eine ähnlich gelagerte weibliche halbnackte Figur in Rückansicht anschliesst. Der einzig wesentliche Unterschied, der stärker erhobene Oberkörper des Mannes im Jüngsten Gericht, erklärt sich durch die ikonographische Bedeutung als Darstellung eines Auferstehenden.

<sup>230</sup> Die Inschrift wurde von Cyriacus von Ancona in der ersten Hälfte des Quattrocento in Pisa kopiert. Giovanni Antonio Dosio (1533 - nach 1609) zeichnete dieses Werk auf zwei Blättern, von denen das eine mit der Beischrift *in campo santo di pisa et si pensa sia la morte d'orpheo* versehen ist (Ch. Hülsen [s. Anm. 61] p. 7, Nr. 23, Taf. XI; p. 24, Nr. 119, Taf. LXV). J. Martikus (s. Anm. 76) Nr. 8; *Lasinio* Taf. 122; F. Matz, a.a.O., III, pp. 413, 414, Nr. 230 A (Datierung: 50er oder 60er Jahre des 2. Jh. n. Chr.). Die Bedeutung dieses Reliefs für Giovanni Pisano wurde schon von G. L. Mellini (s. Anm. 226), pp. 250, 252, erkannt.



79 Giovanni Pisano, Silensmaske. Siena, Domfassade.



80Erotenspiele, Nachzeichnung eines Sarkophages im County Museum, Los Angeles. Coburg, Veste, Codex Coburgensis.



81 Nicola Pisano, Jüngstes Gericht (Ausschnitt). Pisa, Baptisteriumskanzel.



82 Nicola Pisano, Jüngstes Gericht (Ausschnitt). Pisa, Baptisteriumskanzel.



83 Sarkophagdeckel. Pisa, Camposanto.

Domkanzel (Abb. 77) — an dessen Vorbildlichkeit zweifeln könnte. Während die Glieder des ohnmächtig daliegenden Pentheus noch im Leiden ein harmonisches Bild idealer Schönheit bieten, deformieren in der Pistoieser Darstellung (Abb. 76) Schmerz und Pein den ausgemergelten Leib des Gequälten. Die Knochen stossen mit erschreckender Drastik durch die Haut; die Hüfte ist wie eingeschnürt, der Brustkasten gewaltsam vorgewölbt.

Es ist bezeichnend für die schwer zu definierende Stellung Giovannis gegenüber solchen antiken Werken, dass der Künstler diejenigen Aspekte des Pentheus-Reliefs (Abb. 78), die er zuerst verwarf (Abb. 76), mit in die zweite Fassung dieses Themas an der Pisaner Domkanzel (Abb. 77) aufnahm. Noch immer dominiert zwar die expressive Deformation der Körperförmung, doch erscheint nun — und dies ist grundlegend für die grössere Ähnlichkeit zu dem gelöst daliegenden Pentheus — der Verdammte in entspannterer Haltung. Bedingt wird dieser Eindruck durch die flachere Kurve, die die in dem hochgestellten Bein ausmündende Kontur beschreibt. Auch in den Einzelformen — wie der lockeren Haltung der linken Hand, der Modellierung der Brust und dem schlaff zurückfallenden Kopf — ist die Annäherung an das antike Modell nicht zu verkennen.<sup>231</sup>

Eines der hervorragendsten Frühwerke Giovanni Pisano blieb bis vor wenigen Jahren in der Antikensammlung des Museo Guarnacci verborgen, wo es Giuseppe Marchini<sup>232</sup> inmitten ähnlich grosser, antiker Fragmente entdeckte. Zu dem leider nicht mehr genau bestimmmbaren Zeitpunkt, in dem diese als Teil der Melchisedek-Statuette des Peruginer Brunnens identifizierte Skulptur<sup>233</sup> nach Volterra gelangt ist, muss sie für römisch gehalten worden sein, denn nur so ist ihre Aufnahme in diese berühmte Antikensammlung erklärbar. Zu der heute nur schwer begreifbaren Fehldeutung wird vor allem die Handhabung des laufenden Bohrs beigetragen haben, jene Zerkleüfung des Marmors mittels tief eindringender Bohrgänge, wie sie sich sehr ähnlich auch auf Sarkophagreliefs der späten Kaiserzeit beobachten lässt (Abb. 84, 86).<sup>234</sup> Eine solche Auflösung der Haarmassen durch den Bohrer verrät deutlich die Schulung Giovannis in der Werkstatt seines Vaters; ähnliche Formen lassen sich schon an der Baptisteriumskanzel beobachten (Abb. 87).

Damit ist ein Thema berührt, das bei der Antikenrezeption der beiden Pisani eine entscheidende Rolle spielt: die Beobachtung römischer Haartrachten. Die Form der eingerollten Locken des vorderen knienden Königs (Abb. 85) in der Szene der Anbetung des Christkindes an der Pisaner Baptisteriumskanzel entspricht beispielsweise genauestens der Wiedergabe der Haare bei der Eckmaske auf dem ehemals im Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Mainz aufbewahrten Deckel<sup>235</sup> des grossen ludovisischen Schlachtensarkophags (Abb. 88), der aufgrund seiner hervorragenden Qualität und seiner guten Erhaltung als repräsentatives Werk der römischen Reliefkunst der Mitte des dritten nachchristlichen Jahrhunderts gelten kann. Dieselbe Teilung der einzelnen Haarsträhnen durch Bohrkanäle, die von dünnen, unterhöhlten Stegen überbrückt werden, findet sich öfters bei Skulpturen Nicolas — so beispielsweise bei der *Spes* der Sieneser Domkanzel (Abb. 90), deren zurückgekämmtes und am Hinterkopf hochgestecktes Haar hier mit der *Abundantia* auf dem Sarkophag des 238 n. Chr. verstorbenen

<sup>231</sup> Auch ein zweiter Rückgriff mag noch eine Rolle gespielt haben. Der Teufel springt nicht mehr wie in Pistoia an seinem Opfer hoch, sondern ist schreitend mit vorgestelltem rechten Bein wie auf der entsprechenden Darstellung Nicolas (Abb. 75) gebildet.

<sup>232</sup> G. Marchini, Una testa di Giovanni Pisano, in: Studien zur toskanischen Kunst, Fs. L. H. Heydenreich, München 1964, pp. 166–168.

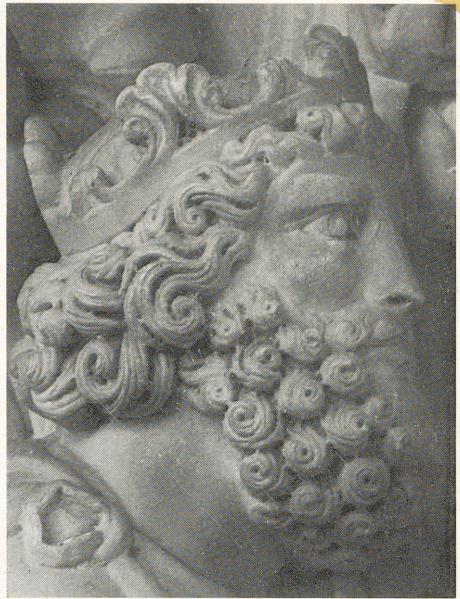
<sup>233</sup> M. Seidel, Das Fragment einer Statue Giovanni Pisano im Museo Guarnacci in Volterra, in: Flor. Mitt. 15, 1971, pp. 123–140.

<sup>234</sup> Robert III, 2, Nr. 207 (Ausschnitt aus der Szene der Bestrafung des Marsyas am re. Ende der Front des Sarkophages im Palazzo Doria in Rom).

<sup>235</sup> Im 2. Weltkrieg zerstört. Helbig III, 2354 (p. 283).



84 Giovanni Pisano, Fragment der Melchisedek-Statuette von der Fontana Maggiore in Perugia (Ausschnitt). Volterra, Museo Guarnacci.



85 Nicola Pisano, Anbetung der Könige (Ausschnitt). Pisa, Baptisteriumskanzel.



86 Sarkophag, Bestrafung des Marsyas (Ausschnitt). Rom, Palazzo Doria.



87 Nicola Pisano, Prophet (Ausschnitt). Pisa, Baptisteriumskanzel.

88 Sarkophagdeckel. Ehemals Römisches Germanisches Zentralmuseum, Mainz.



89 Sarkophag des Kaisers Balbinus, Abundantia.  
Rom, Museo Pretestato.

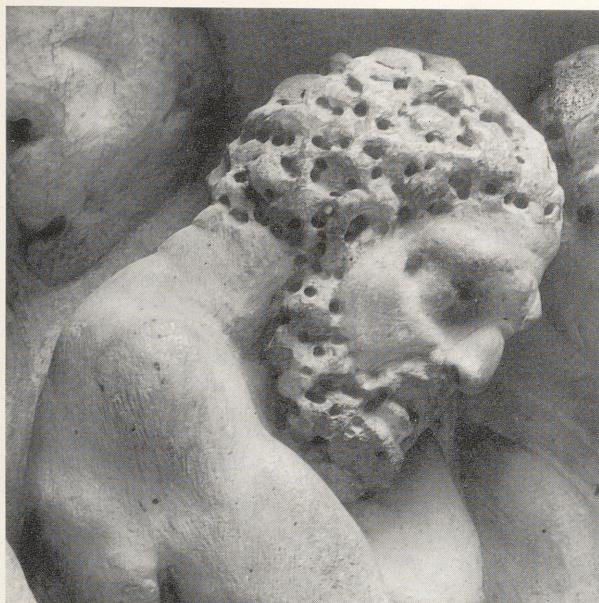


90 Nicola Pisano, Spes. Siena, Domkanzel.

Kaisers Balbinus im Museo Pretestato in Rom verglichen wird (Abb. 89).<sup>236</sup> Im einzelnen beobachte man bei der Konfrontation dieser beiden Köpfe (Abb. 89, 90) die ähnliche Wiedergabe der lose zur Schulter herabhängenden, durch unregelmässig eingefügte Bohrungen gegliederten Haarsträhnen; ferner die kleine, vor dem zur Hälfte vom Haar verdeckten Ohr über die Wange fallende Locke sowie vor allem die Verwandtschaft in der Zeichnung des Gesichtsprofils.

Selten ist die innerliche Aneignung einer Vorlage so perfekt gelungen wie bei dieser *Spes* (Abb. 90), bei der die antiken Elemente mit der mittelalterlichen Komposition harmonisch verschmolzen sind. Durch die Kopfhaltung der römischen Gestalt wurde Nicola zur Darstellung inspirierten Hochblickens angeregt. Es ist dies das einzige Tugendbild von der Hand unseres Meisters, bei dem der ikonographische Gehalt nicht primär durch Attribute und Schriftbänder, sondern unmittelbar im Ausdruck — in dem vor Freude erstrahlenden, hoffnungsvollen Antlitz — dargestellt wurde.

<sup>236</sup> M. Gütschow, Das Museum der Prätextat-Katakomben, in: Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Ser. 3, Memorie, Bd. 4, 1934-38, pp. 29-268. Th. Kraus (s. Anm. 146) p. 241, Taf. 243. Interessant der von W. R. Valentiner (Studies on Nicola Pisano, in: The Art Quarterly 15, 1952, pp. 29-36, Abb. 11, 12) angestellte Vergleich zwischen der in Scala gefundenen Büste und dieser Sienesischer *Spes*.



91 Herkules-Sarkophag (Ausschnitt). Florenz, Uffizien.



92 Giovanni Pisano, Prophet. Pistoia, S. Andrea, Kanzel.

Als Nachtrag zur obigen Untersuchung des Simeon der Baptisteriumskanzel (Abb. 2)<sup>237</sup> wird hier — im Zusammenhang mit der Besprechung der Rezeption römischer Haartrachten — ein Vergleich mit dem vorzüglich konservierten, monumentalen Zeusbild in Parma<sup>238</sup> gezeigt, wo man dieselben punktförmigen, unregelmässig verteilten Bohrlöcher beobachtet, die die Schattenzonen zwischen den kurzen Bartlocken akzentuieren (Abb. 93, 94). Die Ähnlichkeit einiger Skulpturen von Nicola<sup>239</sup> und Giovanni Pisano (Abb. 92) mit römischen Herkulesbildern (Abb. 91)<sup>240</sup> basiert gleichfalls vor allem auf der verwandten Handhabung des Bohrers, die sich durch viele weitere Exempel belegen liesse — so beispielsweise durch die Konfrontation der Mantelfransen des Londoner Propheten (Abb. 96)<sup>241</sup> mit einer Gewandpartie aus dem vielbeachteten Schlachtensarkophag aus S. Zeno in Pisa (Abb. 95, 32).<sup>242</sup>

Am folgereichsten für alle seine späteren Antikenrezeptionen war die Mitarbeit Giovannis an dem den Bethlehemischen Kindermord darstellenden Relief der Sieneser Domkanzel, in dem Nicola diesem Thema eine neue, von römischen Schlachtenreliefs inspirierte Gestalt gab. Statt der in den früheren Darstellungen des Themas üblichen Gegenüberstellung einzelner Gruppen wird hier ein pausenloses, die Relieffläche dicht füllendes Kampfgetümmel

<sup>237</sup> Vgl. S. 330-331.

<sup>238</sup> A. Fava und R. Scarani, Parma Museo Nazionale di Antichità, Parma 1965, p. 15, Taf. 1. Beobachtungen der Haarformen beispielsweise der Josephsbilder an der Pisaner Baptisteriumskanzel lassen vermuten, dass mehrere bärige Götterbilder wie auf dem Figuralkapitel aus S. Felice (vgl. Anm. 86) im mittelalterlichen Pisa sichtbar gewesen sein müssen. Die eingerollten Barthaare, deren innerste Windung durch ein grosses Bohrloch ausgefüllt wird, sowie das sich genau unter der Kinnmitte berührende, spiralförmige Lockenpaar auf Zeusbildern in der Art des Jupiter Verospi im Vatikan (*Helbig* I, Nr. 176; Foto DAI 67.706; vgl. E. Carli [s. Anm. 30] Taf. 26).

<sup>239</sup> E. Carli, a.a.O., Taf. 89.

<sup>240</sup> G. A. Mansuelli (s. Anm. 104) I, Nr. 248; Nase ergänzt, Oberfläche geglättet.

<sup>241</sup> J. Pope-Hennessy, New Works by Giovanni Pisano, in: Burl. Mag. 105, 1963, pp. 529-533.

<sup>242</sup> Vgl. Anm. 132.



93 Nicola Pisano, Darbringung im Tempel, Simeon (Ausschnitt). Pisa, Baptisteriumskanzel.



94 Zeus (Ausschnitt). Parma, Museo Nazionale di Antichità.



95 Schlachtensarkophag (Ausschnitt). Pisa, Campo-santo.



96 Giovanni Pisano, Prophet (Ausschnitt). London, Victoria and Albert Museum.



97 Sarkophagdeckel, Erot. Vatikanische Museen.



98 Nicola Pisano, Bethlehemitischer Kindermord (Ausschnitt). Siena, Domkanzel.

gezeigt, in dem weder eine dominierende Richtung, noch eine zeitliche Abfolge zu erkennen ist. Es wird nur *ein* Schlachtenrelief in Pisa überliefert, das Nicola zu einer derartigen Szenenbildung angeregt haben könnte<sup>243</sup>: der eben genannte Sarkophag aus S. Zeno (Abb. 32), der nachweislich in den Jahren, in denen Nicola in Siena an der Domkanzel arbeitete, von seinen Mitarbeitern eifrig studiert wurde (Abb. 27-32).

Die Darstellungen gleichen Themas von Giovanni an den Kanzeln in Pistoia<sup>244</sup> und vor allem in Pisa deuten auf eine weiterführende, intensive Auseinandersetzung mit diesem Pisaner Schlachtenrelief (Abb. 32). Anders als Nicola, der das Vorbild in eine flächenhafte Komposition umdeutete, beachtete Giovanni vor allem den mehrschichtigen, eine dichtere Verflechtung der Figuren ermöglichen Reliefbau des römischen Werkes.

Es ist ferner bezeichnend für das Verhältnis der Antikenrezeption der beiden Pisani, dass sich Giovanni zwar weiterhin mit einem der wichtigsten Vorbilder Nicolas, dem Sarkophag in S. Zeno (Abb. 32), befasste, anderseits aber die zahlreichen, von Nicola in der Darstellung des Bethlehemitischen Kindermords rezipierten römischen Figurentypen (Gesten der Trauer

<sup>243</sup> B. Andreae (s. Anm. 132) zählt 7 erhaltene Schlachtendarstellungen mit Massenkampfszenen auf röm. Sarkophagen.

<sup>244</sup> Vgl. H. Keller (s. Anm. 72) Abb. X und XI; R. Papini, Promemoria sulla classicità di Giovanni Pisano, in: Miscellanea Supino, Florenz 1933, pp. 113-123. Wahrscheinlich ist der Soldat am lk. Rand der Pistoieser Szene, der — in Rückansicht dargestellt — mit dem Dolch weit ausholt, von einer ähnlichen Figur am Schlachtensarkophag von S. Zeno übernommen, die sich nur in der „Kopie“ des Bertoldo di Giovanni im Museo Nazionale in Florenz erhalten hat.

und der Verzweiflung, wie sie in der Sterbeszene des Meleager vorkommen<sup>245</sup>; Eretendarstellungen, Abb. 97 und 98)<sup>246</sup> nicht wiederholte. Das Interesse Giovannis galt weit weniger einzelnen antiken Motiven als dem Gesamteindruck des römischen Massenkampfes — der durch Licht- und Schattenflecken gesteigerten Illusion einer durchgehenden, starken Bewegung.

<sup>245</sup> E. Panofsky (s. Anm. 112) p. 68. A. Bush-Brown, Giotto: Two Problems in the History of his Style, in: Art Bull. 34, 1952, p. 42 ff. Man vgl. die Gesten der Trauer auf dem von Nicola beachteten Relief gleichen Themas an der Pisaner Domkanzel des Guglielmo mit den Klagenden des Meleager-Reliefs (P. Sanpaolesi [s. Anm. 36] Abb. 235); das Studium dieser Szene durch Nicola ist u.a. in der Frau an der oberen rechten Ecke des Sieneser Reliefs erkennbar, die genau der Darstellung an derselben Stelle des romanischen Kanzelreliefs entspricht (beide Frauen tragen je ein Kind auf der linken Schulter und im Arm).

<sup>246</sup> Besonders nahe steht manchen dieser Sieneser Kinderbilder der Eretensarkophag aus S. Matteo im Pisaner Camposanto (wo das Motiv des hochgezogenen Beines gleichfalls vorkommt; *Lasinio* Taf. 50; *Papini* Nr. 66; Foto DAI 65.2251; 65.2252). Unschwer ist auch die Quelle der Darstellung des Kindes zu erkennen, das die kniende Frau in der linken Relieffläfte hält: schwelende Ereten, die einen Clipeus halten (mehrere Darstellungen im Pisaner Camposanto, eine am Außenbau von S. Paolo a Ripa d'Arno in Pisa). Zum hier abgebildeten Ereten vgl. *Robert II*, Nr. 94.

## RIASSUNTO

Il tema del presente contributo — la recezione di modelli antichi nell'opera di Nicola Pisano — trovò una prima formulazione nell'opera del Vasari e apparve ai critici dell'Ottocento come il problema centrale nello sviluppo della scultura toscana nella seconda metà del Duecento. Negli ultimi decenni la discussione di questo tema non ha dato risultati sostanzialmente nuovi. Ci si è limitati a ricordare i casi più famosi — per esempio la recezione del Dioniso di un cratere neoattico (fig. 5) o di certe figure del sarcofago pisano di Ippolito (fig. 6) — senza chiedersi quali motivi spingessero Nicola alla scelta di certi determinati modelli, quale significato iconografico assumessero nella sua opera le figure derivate dall'arte romana e quale fosse il valore storico-politico di questi antichi monumenti nel comune medievale.

L'articolo non ha lo scopo di dare un catalogo di tutti i motivi classicheggianti reperibili nell'opera di Nicola Pisano, ma di approfondire l'analisi iconografica e stilistica di alcuni casi particolarmente significativi.

Nel primo capitolo si tenta di individuare il significato iconografico di uno dei casi più famosi di recezione classica nell'opera di Nicola: l'inserimento della figura di Bacco nella scena della presentazione al tempio (figg. 2, 5). Secondo l'interpretazione finora prevalente, la figura sarebbe stata recepita senza ricevere un contenuto specifico. Contro questa opinione depongono soprattutto due fatti: la posizione preminente del nobile vecchio nella scena della presentazione (dove egli appare come terzo protagonista accanto a Maria e a Simeone) e la sorprendente presenza del ragazzo che lo sostiene (e che verrebbe così ridotto a una figura di riempimento). La liturgia della *Purificatio Mariae* — festa con la quale la Chiesa commemora la presentazione di Cristo al tempio — consente di interpretare in modo più preciso il gruppo del vecchio sostenuto dal fanciullo. Un'idea centrale, che ritorna nei più famosi testi liturgici e teologici legati alla *Purificatio Mariae*, è che colui, il quale appare in questa scena come un bambino inerme, in realtà regge il tutto. Alla base di questo concetto vi è un verso della messa e dell'uffizio di quel giorno: *Senex puerum portabat, puer autem senem regebat*. Evidentemente l'antico modello ispirò Nicola (forse anche su stimolo del committente) a tradurre in immagine questo fondamentale concetto della liturgia della *Purificatio Mariae*.

Il secondo capitolo è dedicato agli aspetti storico-politici della recezione di questo motivo classico. Testimonianze documentarie e iconografiche (fig. 4) dimostrano che nella Pisa medievale il cratere neoattico — il quale fornì a Nicola il modello per il *senex* della presentazione al

tempio — veniva considerato come documento dell'antica grandezza pisana, come dono di Cesare e addirittura come simbolo della città: ad esso era legata, secondo questa tradizione, l'origine del nome „Pisa“. In questa opera antica, collocata in piazza del Duomo sopra una colonna, il comune vedeva la testimonianza della sua presunta eminente importanza all'interno dell'impero romano e l'auspicio di una posizione analoga all'interno dell'impero medievale.

I capitoli terzo e quarto trattano del significato che assumono, in rapporto all'opera di Nicola, il sarcofago pisano di Ippolito (fig. 6) e un sarcofago di Ercole (fig. 19). La posizione eminente di Nicola nella storia dei rapporti fra arte medievale e antichità classica si rivela anche nella sua approfondita e multiforme comprensione dei modelli antichi, nei quali questo artista trovò una ricca gamma di forme espressive per il dolore, per la concitazione, per la sovrana serenità. L'arco delle sue interpretazioni si estende dalla precisa citazione del modello — che in questo caso risulta chiaramente identificabile (figg. 7-13) — fino alla libera rielaborazione di esso. In genere l'attenzione di Nicola si fermò su quelle sculture, le cui forme si inserivano agevolmente nella tradizione iconografica medievale. L'anziana nutrice del sarcofago di Ippolito (fig. 7), per esempio, era da diversi punti di vista il modello ideale per la rappresentazione della vecchia profetessa Anna (figg. 2, 9): la mano sinistra alzata di quella corrisponde esattamente al tradizionale gesto d'apostrofe di questa. In particolare però la figura della nutrice colpì lo scultore come vigorosa rappresentazione di un'eloquenza concitata. Egli vide qui una possibilità di rinnovare la tradizionale immagine di Anna (fig. 3) — un'immagine nella quale l'ispirazione profetica si esprimeva solo in modo indiretto, attraverso il gesto e gli attributi — e di ripensare l'evento biblico nella sua immediatezza.

L'Ercole del pulpito del Battistero (fig. 18) può essere considerato, nella storia della scultura italiana, come la prima rappresentazione ideale di un eroe nudo in senso classico. Il lavoro di Nicola si distingue dalle altre immagini di Ercole del XII e XIII secolo per la scelta di questo determinato tipo di eroe trionfante e per l'entusiasmo con cui l'artista guarda la bellezza del corpo nudo. Questo atto di recezione, così consapevole, quasi programmatico, permette di ricostruire il sarcofago pisano, oggi perduto, che Nicola ebbe davanti agli occhi.

Il quinto capitolo esamina un caso particolarmente interessante di recezione classica, cioè le rielaborazioni di un *ekateion* — oggi non più esattamente identificabile perché mai recepito nel suo insieme —, il quale servì da modello in tre fasi distinte dell'attività della bottega pisana. Nella prima interpretazione (figg. 24, 29) il modello impressionava specialmente per la stretta connessione, quasi l'identificazione, della figura con la colonna. Di conseguenza si adottarono formule che ricordavano direttamente la colonna, un drappeggio a scanalature (fig. 29) che non si trova nelle immagini di Ecate, ma che rinvia anch'esso a un prototipo romano. Questo modello della donna barbara del sarcofago romano di battaglia (figg. 28, 32) è importante anche a causa delle diverse interpretazioni che di esso dettero due diversi artisti, che lavoravano contemporaneamente nella bottega di Nicola. Mentre allo scultore del gruppo oggi conservato nel Bargello (cioè probabilmente al giovane Arnolfo di Cambio, fig. 29) il modello romano ispirò una costruzione severa, un ordinamento geometrico delle pieghe, il suo compagno di bottega vi trovò l'occasione di una duttile rappresentazione del movimento e di un morbido modellato del corpo (fig. 27).

Nei capitoli sesto e settimo invece vengono discusse opere, nelle quali il ritorno di Nicola all'antichità passa attraverso la mediazione dell'arte bizantina e della scuola romanica pisana. Il miglior esempio della costante attrazione, che opere romane esercitarono sugli scultori pisani medievali, è costituito dalle rappresentazioni di leoni (figg. 35-44). L'affinità dei leoni, che Nicola scolpì per il pulpito del Battistero (fig. 37), con sculture di sarcofagi romani (fig. 36), non consiste più — come nei leoni del XII secolo, fig. 35 — nello schema delle linee, ma nella plasticità del modellato. Nell'opera antica Nicola colse la vitalità dell'immagine, non più una

astratta formula espressiva. Il problema del significato iconografico del leone che piomba sulla preda, recepito dall'antichità (figg. 42, 43), suggerisce un piccolo *excursus* su alcune questioni fondamentali dell'iconografia del pulpito del Battistero. L'importanza della tradizione classicheggiante bizantina risulta evidente, tra l'altro, nella veste di San Michele (fig. 60) e nella rappresentazione della Filosofia (fig. 62). Come esempio di una recezione indiretta di un modello classico viene citato il rilievo senese dell'Ecclesia (fig. 53), nella quale — attraverso la mediazione di un rilievo pisano del XII secolo, fig. 55 — si riflettono le forme di un sarcofago pisano delle stagioni (fig. 54).

Uno dei problemi affrontati in questi due capitoli è quello della posizione di Nicola di fronte alle sculture romaniche del Battistero pisano, cioè il rapporto fra i due più importanti capitoli della recezione classicheggiante nella Toscana medievale. Il disegno del drappeggio, nel gruppo oggi conservato a Boston (fig. 24), rivela un incipiente dialogo con i delicati rilievi del portale del Battistero (fig. 70). Ma l'attenzione di Nicola per la precedente tradizione classicheggiante pisana si manifesta compiutamente solo nelle sue ultime opere, nei rilievi della Fontana Maggiore di Perugia. Il tema di questi rilievi consentì a Nicola di ricollegarsi direttamente alle rappresentazioni della porta orientale del Battistero (figg. 72-73). Nell'immagine perugina dell'Aprile (fig. 71) la tradizione antichizzante della scultura pisana trova, dopo circa un secolo di vita, il suo punto culminante. Anche il figlio di Nicola, Giovanni, si riferì, nel momento più importante del suo rapporto con l'antichità, a questa tradizione pisana: le colonne figurate della facciata del Duomo di Siena hanno il loro immediato precedente nelle colonne ornate di acanto della suddetta porta del Battistero.

All'esame della trasformazione, che il rapporto di Nicola con l'antichità subisce nell'opera di suo figlio, l'autore dedica il capitolo conclusivo, prendendo come esempi la scena del diavolognomo nella rappresentazione del Giudizio Universale (figg. 75-81) e certi aspetti tecnici della scultura dei due Pisani (figg. 84-96). Determinante per la successiva posizione di Giovanni rispetto all'antichità fu la sua collaborazione al rilievo senese della Strage degli Innocenti, della quale Nicola diede una nuova interpretazione, ispirata da bassorilievi romani di battaglia. Nella sua versione della Strage Giovanni continuò a ispirarsi al medesimo sarcofago pisano (fig. 32), ma non fece proprie le numerose formule classiche ivi adottate dal padre. L'interesse di Giovanni non andava tanto a singoli motivi antichizzanti, quanto all'impressione complessiva suscitata dal rilievo antico, all'effetto di affollamento e di agitazione, accentuato dal gioco di luci e ombre.

#### Bildnachweis:

Verfasser: Abb. 1, 13, 28, 30, 44, 53, 57-59, 69-72, 76, 77, 79, 83, 84, 92, 95. — GFN, Rom: Abb. 2, 8, 9, 12, 16, 18, 20, 42, 49, 60, 81, 82, 85, 93. — Brogi: Abb. 3, 29. — Staatliche Museen Preuss. Kulturbesitz, Berlin: Abb. 4. — Alinari: Abb. 5, 33, 35, 45, 56, 64, 67. — Anderson: Abb. 6, 52. — DAI, Rom: Abb. 7, 17, 19, 32, 36, 39, 41, 43, 47, 50, 51, 54, 55, 78, 86, 88, 89, 91, 94, 97. — Tronci, Pistoia: Abb. 10, 11, 62, 90, 98. — Sopr. Gall. Florenz: Abb. 22, 61. — Sopr. Gall. e Mon. Perugia: Abb. 23. — Museum of Fine Arts, Boston: Abb. 24. — Fitzwilliam Museum, Cambridge: Abb. 25, 26. — Ed. Croci: Abb. 27. — Villani, Bologna: Abb. 31, 34, 48. — KIF: Abb. 38, 40, 66, 68, 73. — Bibl. Nationale, Paris: Abb. 63. — British Museum, London: Abb. 74. — Kunstsammlungen der Veste Coburg: Abb. 80. — Victoria and Albert Museum, London: Abb. 96.

Nach E. Carli (s. Anm. 30): Abb. 14, 37, 75, 87. — Nach M. Rotili (s. Anm. 88): Abb. 15. — Nach C. Robert (s. Anm. 80) Bd. III, 1, Nr. 116: Abb. 21. — Nach A. de Laborde (s. Anm. 166): Abb. 46. — Nach P. Lasinio (s. Anm. 110): Abb. 65.