

Gunnar Brands,
Hans Rupprecht Goette,
Stefanie Lenk

Petrus und der Philosoph. Ein attisches Grabrelief der Hochklassik in Bari und seine mittelalterliche Umarbeitung

Abstract

This paper discusses an Attic funerary relief carved around 425 BC that was recently discovered on the premises of the nineteenth-century villa Romanazzi Carducci in Bari. The relief has been substantially reworked in a remarkable fashion. Its left side, which depicts a seated bare-chested elderly man, has been preserved in almost exactly the state in which it was carved in ancient Greece – that is, a bas-relief of exceptional quality. The right side, however, is completely altered: a standing figure has been reworked into the apostle Peter.

The authors attempt to retrace the relief's object biography and suggest possible motives and messages that could be related to the re-carving of the *spolia*. They suggest that the reworking took place in Italy in the 13th or 14th century, and argue that the process of reworking itself should be considered as a form of artistic discourse with the ancient past. By juxtaposing old and new, and by partially destroying the ancient substance and adding the figure of the apostle, the worth of the antique carving is at once highlighted and put into question. The authors argue that the primary and motivating theme of the re-carving was the idea of discourse, and as such propose an interpretation of the scene as a dispute or didactic conversation between Peter and an ancient philosopher. A comparison with the pagan philosophers on the tree of Jesse relief of Orvieto Cathedral suggests that, in the course of re-carving, the seated male figure depicted in the relief of the villa Romanazzi Carducci was reinterpreted as a pagan prognosticator of Christianity.

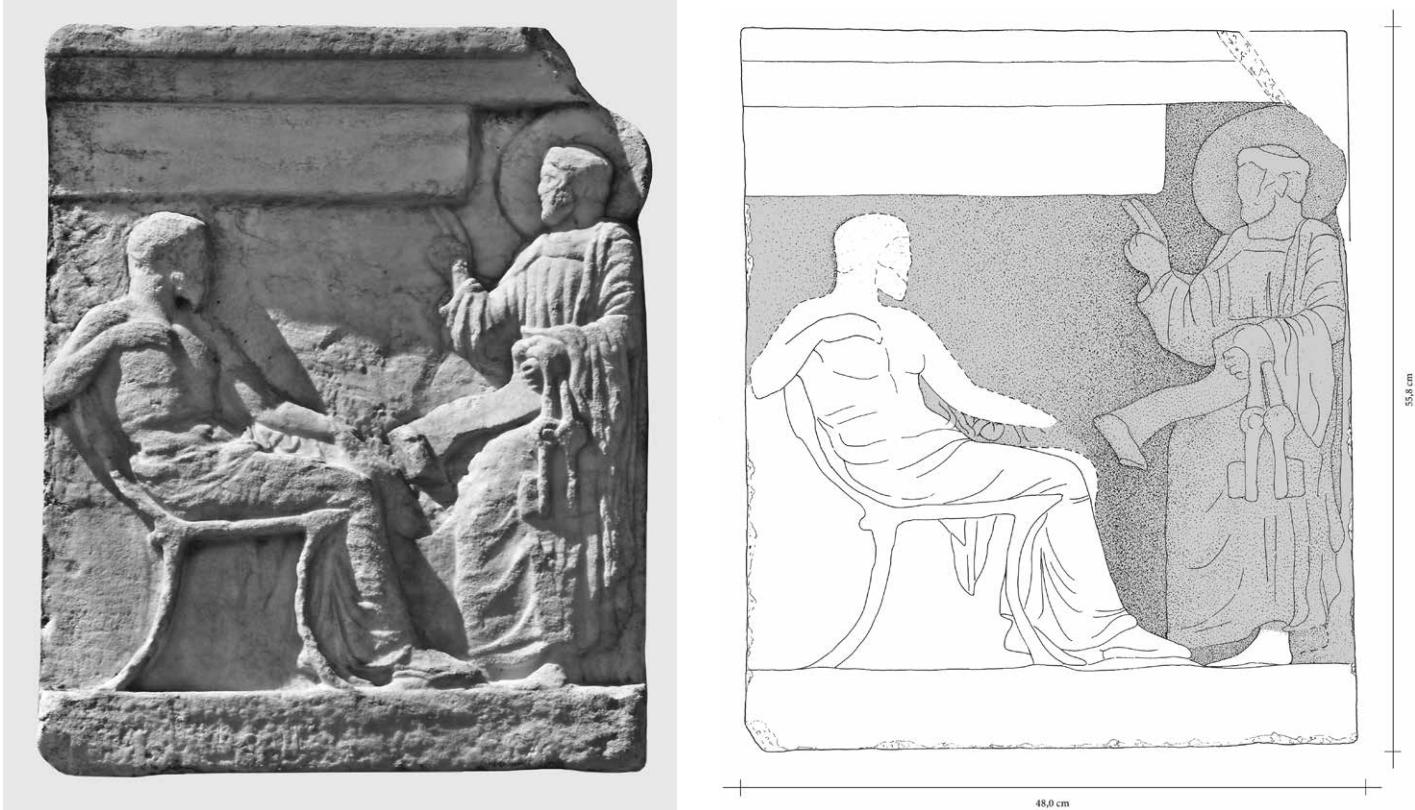
Die Beschäftigung mit Antiken, die im Mittelalter und in der frühen Neuzeit wiederverwendet und dabei auf sehr unterschiedliche Weise adaptiert wurden, ist ein altes Thema der Kunstgeschichte. Selten geblieben sind Beispiele für einen gewissermaßen diskursiven Eingriff in den antiken Bestand. Eines der wenigen Beispiele für eine solch kommentierende Herangehensweise ist ein kürzlich entdecktes Zweifigurenrelief des ausgehenden 5. Jahrhunderts v. Chr. (Abb. 1–4), das zusammen mit einem mittelbyzantinischen Kreuzrelief am Außenbau einer Kapelle auf dem Areal der Villa Romanazzi Carducci in Bari verbaut ist. Die ungewöhnliche nachantike Umarbeitung des figürlichen Reliefs bildet den Ausgangspunkt für eine archäologisch-kunsthistorische Untersuchung, die das Ziel verfolgt, einerseits Ursprungszustand und künstlerisches Umfeld des antiken Reliefs zu rekonstruieren, andererseits die Datierung und Aussageabsicht der Umarbeitung zu ergründen.

Die Villa Romanazzi Carducci

Die Villa, auf deren Gelände sich die beiden Reliefs heute befinden, ist eines von zahlreichen herrschaftlichen Häusern, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an der Straße nach Bitritto, im südwestlichen Umland von Bari, entstanden sind.



1 Bari, Villa Romanazzi Carducci,
antikes Grabrelief, 430–420 v. Chr.
(Foto Hans R. Goette)



2 Bari, Villa Romanazzi Carducci, antikes Grabrelief, 430–420 v. Chr. im seitlichen Sonnenlicht (Foto Hans R. Goette)

3 Graphische Darstellung der Abarbeitungen im Grabrelief in Bari (Abb. 1-2, 4): Die Tiefe der Abarbeitung ist durch die zunehmend dunkle Charakterisierung der Flächen verdeutlicht (Zeichnung Jörg Denkinger)

Die heutige Villa Romanazzi Carducci (Abb. 5) wurde von dem deutschen Kaufmann Friedrich Moritz (Federico Maurizio) Liebe (1841–1895)¹ in den Jahren nach dem Erwerb des Grundstücks 1876 errichtet.² Aus unbekannten Gründen³ wurde sie kaum zehn Jahre später, 1885, an die Brüder Giuseppe Maria (1851–1930; seit 1893 alleiniger Besitzer) und Orazio Romanazzi Carducci (1856–1912), die Angehörigen eines lokal, aus dem nahegelegenen Putignano

Für Hilfestellungen und Ratschläge danken wir Armin Bergmeier (Leipzig), Birgit Borkopp-Restle (Bern), Martin Dennert (Mainz), Isabelle Dolezalek (Greifswald), Arnold Esch (München), Ine Jacobs (Oxford), Lorenzo Lazzarini (Venedig), Lena Marschall (Hamburg), Kathrin Müller (Berlin), Barbara Pregla (Halle/S.), Andreas Scholl (Berlin) und Friederike Sinn (Würzburg). Besonders hervorzuheben ist der Beitrag von Anja Preiß (Garlstorf), ohne deren textilkundliche Expertise in vielen Fragen kein Fortschritt zu erzielen gewesen wäre. Profitiert haben wir von der Teilnahme an dem von Cristina Murer (Bern) veranstalteten Workshop *Transforming the Past: the concept of object biographies* (Universität Bern, 24. Oktober 2019) sowie dem von Tobias Frese und Anselm Rau organisierten Panel *Re-form. Form und Formwandel in der mittelalterlichen Kunst* auf dem 36. Deutschen Kunsthistorikertag in Stuttgart (23.–27. März 2022). Die einzelnen Abschnitte des Beitrages wurden mit den Namenskürzeln der Autorin bzw. der Autoren gekennzeichnet. Abstract, Einleitung und Fazit sind gemeinsam erarbeitet worden.

1 Friedrich Moritz Liebe ist der Sohn des Pastors und Superintendenten von Döbeln (seit 1842 von Oschatz), Dr. Friedrich Leberecht Liebe (1804–1886), und seiner Frau Wilhelmine. Friedrich Moritz, Kaufmann in Bari sowie Mitglied der Commissione di Sconto della Banca Cooperativa della Società di Mutuo Soccorso und des Consiglio di Amministrazione della Società Anonima di Navigazione a vapore, heiratete Bertha Marsteller (Tochter von Friedrich/Federico Marsteller), Angehörige einer gleichfalls deutschen Familie, von denen es im Bari der zweiten Hälfte des 19. Jh. eine größere Zahl gab, die sich an der Peripherie der Stadt noble Villen errichten ließen. Unter ihnen waren auch die Schwiegereltern Liebes, die die nach Friedrich Marstallers Frau (geb. Lucae) benannte Villa Lucae an der Straße Richtung Bitritto besaßen (Tocci/Romanelli 1996, S. 26–27). Siehe Anm. 7.

2 Tocci/Romanelli 1996, S. 26–30. Der Architekt ist nach Angabe von Tocci/Romanelli 1996 nicht überliefert. Im Vestibül der Villa sind heute zwei seitenverkehrte, nicht namentlich bezeichnete Kopien von Bauplänen ausgestellt (Aufrisse von Nord- und Südfassade). Für unseren Zusammenhang unergiebig ist der Themenband *Quali mani per la città* 1986, in dem die Villa lediglich als Ausgangspunkt für einen denkmalgerechten und ökologischen Stadtumbau Baris behandelt wird.

3 Tocci/Romanelli 1996, S. 20.



4 Bari, Villa Romanazzi Carducci,
antikes Grabrelief (430–420 v. Chr.) in
Schrägansichten (Foto Hans R. Goette)



5 Bari, Villa Romanazzi Carducci, um 1880, Ansicht von Norden
(Foto Hans R. Goette)

stammenden Adelsgeschlechts verkauft.⁴ Der Bau wurde nach Giuseppe Marias Frau, Rachele de Notaristefani (1864–1951), benannt und firmierte seither unter der Bezeichnung Villa Rachele. 1916 ließ Giuseppe Romanazzi Carducci auf dem weitläufigen, noch heute mehr als 200 m tiefen Areal eine weitere Villa errichten, die nach seiner älteren Tochter benannte Villa Giulia.⁵

Bei der Villa Romanazzi Carducci handelt sich um eine typische spätklassizistische Turmvilla im ›italienischen Stil‹, wie sie in Nordeuropa in ähnlicher Form und großer Zahl vorkommt.⁶ Charakteristisch für die Bauform sind eine mehrteilige, asymmetrische – als ›natürlich‹ empfundene –, von versetzten Baukörpern gebildete Hauptbaugruppe mit akzentuierten Giebelrisaliten, die Kombination von rundbogigen und rechteckigen, oft sehr schmal geschnittenen Fenstern, die flachen Dachneigungen und nicht zuletzt ein häufig zentral angeordneter, in das Ensemble integrierter Turm mit einer hohen Loggia, der zumeist deutlich über das Belvedere-Geschoss hinausragt.

Über substantielle Veränderungen am Baubestand im Zusammenhang mit dem Besitzerwechsel von 1885 ist nichts bekannt.⁷ Offen bleibt, ob die wenige Meter westlich der Villa errichtete und auf ihren Haupteingang ausgerichtete Ka-

4 Spreti 1929; Spreti 1932. Eine kurzgefasste Geschichte der Familie und des Palastes in Putignano bietet der von der Comune di Putignano herausgegebene Museumsführer *Museo Principe* 2018.

5 Kurze Beschreibung der ›neugotischen‹ Villa bei Tocci/Romanelli 1996, S. 29 (Lageplan: S. 21 [Nr. 1: »villa demolita«], Abbildung der Villa: S. 27). Der Bau musste in den 1970er Jahren einem Hotelneubau weichen.

6 Vgl. Börsch-Supan 1977, S. 108–126, bes. S. 124–126, Abb. 325; Ambrosius/Schneider/Schneider 2010, S. 46–62. Besonders nahe stehen der Villa Romanazzi Carducci auch die Bauten und Entwürfe des Berliner Architekten Richard Lucae (1829–1877), möglicherweise eines Verwandten von Liebes Schwiegermutter Bertha Marsteller, geb. Lucae (siehe Anm. 1). Richard Lucae unternahm seit 1859 zahlreiche Italienreisen. Vgl. zu Richard Lucaes Villenbauten Stromeyer 1941; Börsch-Supan 1977, S. 124–126, Abb. 343, 344.

7 Tocci/Romanelli 1996, S. 29, weisen auf einzelne Baumaßnahmen hin, die offenbar aber nur die Innenausstattung betrafen.

pelle (Abb. 6) bauzeitlich ist oder erst unter den Romanazzi angefügt wurde.⁸ Der querrechteckige Bau von etwas mehr als 4 m Breite und 3 m Tiefe besitzt einen säulengerahmten Eingang mit einem gleichseitigen Spitzbogen, über dem ein kleinformatiges, mittelbyzantinisches Relief mit der Darstellung eines Lebensbaumkreuzes eingelassen ist (Abb. 7). Das Eingangsmotiv wird in dem profilierten Spitzbogenfries unterhalb des Dachgesimses aufgegriffen, über dem ein Dreieckfries den Dachrand kaschiert. In der Mittelachse des Baus erhebt sich ein gotisierender, wimpergartiger Giebel mit seitlichen Fialen und Giebelblume, der den Rahmen für die größere der beiden Spolien, ein griechisches Grabrelief des späteren 5. Jahrhunderts v.Chr. (Abb. 1-4), bildet. Der Baudekor der Kapelle zeigt damit eine von der klassizistischen Villa mit ihrem antikisierenden Dekorum deutlich abweichende Formensprache. Ob die Kapelle, so wie heute, schon im 19. Jahrhundert dem hl. Nikolaus geweiht war, ist nicht überliefert. Dafür spricht aber ihre offenbar authentische Ausstattung, deren ältester Bestandteil ein Stich aus dem Jahr 1887 ist – als das 800. Jubiläum der Übertragung der Nikolaus-Reliquien nach Bari begangen wurde, also zwei Jahre nach der Übernahme der Villa durch die katholischen Romanazzi Carducci.

In diesem Sinne könnte die Verwendung des griechischen Grabreliefs und der ebenfalls ostmittelmeerischen Lebensbaumplatte möglicherweise als ›östliche‹ Reminiszenz und Hinweis auf den hl. Nikolaus verstanden werden.

Woher die beiden Spolien an der Kapellenfassade stammen, bleibt rätselhaft. Weder Liebe noch die Romanazzi Carducci besaßen eine nennenswerte Kunstsammlung oder traten als Kunsthändler in Erscheinung. Im Palazzo der Familie Romanazzi Carducci in Putignano⁹ sind ebenso wenig wie in der Bareser Villa¹⁰ oder ihrem weitläufigen Park weitere Antiken nachweisbar. Die Mischung von spätrokokoer und insbesondere historistischer Skulptur des späten 19. Jahrhunderts im Park der Villa Rachele – ein Bestand, aus dem die beiden Kapellen-spolien zeitlich und qualitativ auffällig herausfallen – zeugt von einem eklektischen Geschmack. Was bleibt, ist die Annahme, dass die beiden Spolienreliefs Zufallsfunde aus der Region sind, wenngleich attische Grabreliefs, wie wir noch sehen werden, dort außerordentlich selten sind und griechische Kreuzreliefs nicht vorkommen. Insofern könnten sie bereits in ihrer Entstehungszeit oder, wie zahlreiche andere Objekte in Apulien, in der Kreuzfahrerzeit als Beute oder durch Handelskontakte noch im Hochmittelalter nach Bari gelangt sein. Eindeutige Belege fehlen für beide Annahmen. Dass die Stücke – schon aus thematischen Gründen – ursprünglich aus einer Kirche Baris oder Apuliens mit ihren zahlreichen Petrus-Patronen stammen, ist denkbar; von dort wären sie auf unbekannten Wegen in den Besitz Liebes oder der Romanazzi Carducci gelangt.



6 Bari, Villa Romanazzi Carducci, Kapelle, westliche Eingangsseite, um 1880 (Foto Hans R. Goette)

8 Die Kapelle fehlt merkwürdigerweise auf dem neuzeitlichen Lageplan bei Tocci/Romanelli 1996, S. 21.

9 Einen Eindruck von der Ausstattung des Palastes vermittelt der kurzgefasste Führer *Museo Principe* 2018.



7 Bari, Villa Romanazzi Carducci, Kapelle, Kreuzrelief, 11./12. Jh.
(Foto Hans R. Goette)

Das Lebensbaumrelief

Das kleinere, nur 23,5 cm × 18,5 cm messende Spolienrelief ist zwischen dem Bogenscheitel und dem Konsolfries der Kapelle eingepasst (Abb. 6–7). Die Platte zeigt starken Abrieb, was darauf hindeutet, dass sie über einen längeren Zeitraum intensiver Bewitterung ausgesetzt war, möglicherweise also schon vor ihrer Wiederverwendung an der Fassade eines Gebäudes angebracht war. Nach den krustigen Ablagerungen zu urteilen, könnte der dürftige Zustand auch von einer zeitweiligen Lagerung in oder in unmittelbarer Nähe von Salzwasser herrühren. Nach Sichtprüfung handelt es sich um prokönnesischen Marmor, auch wenn eine Herkunft aus einem der Steinbrüche von Paros nicht mit letzter Sicherheit auszuschließen ist.

Die hochrechteckige Platte weist eine an Ober- und Nebenseiten deutlich, an der Unterseite nur noch schwach erkennbare Rahmung auf,¹¹ in die ein schlankes lateinisches Kreuz mit geriefelten Balken eingepasst ist. Oberhalb des Kreuzfußes entspringen aus dem Kreuzstamm zwei Akanthusranken – mit lanzettförmigen Blättchen als Zwickelfüllungen –, die sich in den unteren Kreuzarmzwickeln zu kreisrunden Vertiefungen aufrollen. Etwas kleinere, ebenfalls runde Ausnehmungen kehren an den drei Kreuzarmenden in Form von

schlaufenartigen Ösen wieder; sie imitieren die teils runden, teils tropfenförmigen Verzierungen, wie sie an metallenen Prozessionskreuzen des 10. bis 12. Jahrhunderts häufig vorkommen.¹² In den oberen Kreuzarmzwickeln erscheinen ein IC sowie ein XC, jeweils mit lunarem, auffällig kompaktem Sigma, wobei die Kontraktionskürzung des *nomen sacrum* jeweils durch einen markanten Überstrich gekennzeichnet ist.

Das Motiv des Akanthuskreuzes ist grundsätzlich bereits in der Spätantike verbürgt,¹³ ebenso das Kreuz mit ovalen Schmuckelementen an den Armenden, in der vorliegenden Form des Lebensbaumkreuzes aber erst zwischen dem 9./10. und 12. Jahrhundert geläufig.¹⁴ Eine enge Parallelie bietet ein möglicherweise aus

10 Im Windfang des seitlichen Eingangs sind zwei Fliesenmosaike nach antiken Vorbildern angebracht, darunter der sog. Tigerreiter aus der Casa del Fauno in Pompeji (heute im Neapler Nationalmuseum, Inv. 9991) sowie ein Schwarzeßmosaik mit der Darstellung eines maritimen Thiasos.

11 Ob das Relief am etwas unregelmäßigen unteren Rand leicht abgearbeitet ist, ließ sich durch Autopsie nicht entscheiden.

12 Vgl. Cotsonis 1994.

13 Vgl. Beispiele aus der Kapitellplastik: Zolli 1994, S. 301–304; *Byzanz. Pracht und Alltag* 2010, S. 247, Nr. 236 (Stobi, Bischofskirche). Zu frühen Beispielen für Blattkreuze vgl. Kiilerich 2005, S. 112, Anm. 18. Zusammenfassend: Dinkler/Dinkler-von Schubert 1995.

14 Zum Lebensbaumkreuz: Talbot Rice 1950, S. 72–81; Galavaris 1995, S. 219–284, bes. S. 223, S. 228–229, S. 233; Klein 2004, S. 108–109, S. 113–115. Weitere Einzelbeispiele: Diptychon Dresden/Hannover (Konstantinopel, Mitte oder 2. Hälfte 10. Jh. [Byzantinische Kostbarkeiten 1977, S. 35, Nr. 14, Taf. 7; *Byzanz. Die Macht der Bilder* 1998, S. 79; *Byzanz. Das Licht aus dem Osten* 2001, S. 115–117, Nr. I. 27]); Staurothek, Venedig, Procuratorio di San Marco (Konstantinopel, 975–1025: *Glory of Byzantium* 1997, S. 79, Nr. 37); Enkolpion, Privatsammlung (*Byzanz. Das Licht aus dem Osten* 2001, S. 296–298, Nr. IV. 15); Triptychon Vatikan (*Byzanz. Die Macht der Bilder* 1998, S. 89–90, Kat. Nr. 28; *Glory of Byzantium* 1997, S. 131–132, Nr. 79 [10./11. Jh.]); Staurothek, Monopoli (*Glory of Byzantium* 1997, S. 163–164, Nr. 110 [Konstantinopel, spätes 10./frühes 11. Jh.]).



Thessaloniki stammendes Kapselreliquiar in Halberstadt, das auch die oft als perlartig verstandenen Einrollungen an den Kreuzarmenden aufweist (Abb. 8).¹⁵ Ein Demetrios-Reliquiar, ebenfalls im Halberstädter Domschatz, vertritt bei allen Unterschieden im Detail denselben Typus;¹⁶ es dürfte im 11. oder in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts entstanden sein. Nach Griechenland und in das 11./12. Jahrhundert führt auch der Vergleich mit einigen der zahlreichen Kreuzreliefs an der Panagia Gorgoepikoos in Athen (auch Kleine Metropolis oder Hagios Eleutherios genannt),¹⁷ bei denen es sich um Spolien aus aufgelassenen mittelbyzantinischen Kirchen der beiden Jahrhunderte vor 1200 handelt; sie sind aus pentelischem, teilweise auch hymettischem Marmor gearbeitet. Unter ihnen finden sich enge Entsprechungen für die Kreuzform mit geraden Hasten, das heißt ohne geschweifte Kreuzarmenden, und der mittigen Kerbung der Arme (Abb. 9),¹⁸ teilweise auch mit runden Ösen an den Kreuzarmenden (Abb. 10).¹⁹

Die genannten Kreuze der Panagia Gorgoepikoos sind – einschließlich der Arkaden, in die einige Exemplare eingestellt sind – selten höher als etwa 30 cm, also nur geringfügig größer als die Platte in Bari. Sie erscheinen ausschließlich

8 Kapselreliquiar des Heiligen Demetrios, Frontseite mit Lebensbaumkreuz, Feuervergoldetes Silber, 5 cm (ohne Öse) × 3,5 cm. Kulturstiftung Sachsen-Anhalt, Halberstadt, Domschatz Inv.-Nr. DS026 (Foto Bertram Kober, Punctum)

9 Panagia Gorgoepikoos (»Kleine Metropolis«), Südseite, Kreuzrelief (S 36), Spolie, 11./12. Jh., Athen (Foto Hans R. Goette)

15 *Byzantinische Kostbarkeiten* 1977, S. 57, Nr. 109, Taf. 29 (2. Hälfte 10. Jh.). Zusammenfassend Bauer 2013, S. 338–343, bes. S. 340, Abb. 9a–d, der das Enkolpion mit dem Lebensbaumkreuz, älteren Vorschlägen folgend, ins 11. oder frühe 12. Jh. datiert. Vgl. auch Deutsche Inschriften Online: DI 75, Halberstadt Dom, Nr. 6 (Hans Fuhrmann), www.inschriften.net, urn:nbn:de:0238-di075l003k0000601 (Stand: 28.09.2022).

16 Vgl. *Byzantinische Kostbarkeiten* 1977, S. 57–58, Nr. 110, Taf. 30 (Anfang 11. Jh.); Bauer 2013, S. 340–343, Abb. 10a–d (spätes 11./1. Hälfte 12. Jh.); Grabar 1950, S. 6 (12. Jh.).

17 Die umfassendste Dokumentation von Kirche und Spolien bieten weiterhin Michel/Struck 1906, deren Studie in vielerlei Hinsicht, insbesondere was die Chronologie und historische Einordnung angeht, allerdings überholt ist (zu den antiken Spolien vgl. Steiner 1906). Vgl. zuletzt mit weiteren Literaturangaben Kiilerich 2005, S. 95–114, die die weithin akzeptierte Datierung der Kirche ins ausgehende 12. Jh. in Zweifel gezogen hat und für einen schon aus architekturntypologischer Sicht nicht nachvollziehbaren Ansatz um 1460 plädiert. Selbst das aber würde nichts daran ändern, »that the latest spolia found on the interior and exterior date from around 1200«; nur wenige könnten, folgt man Kiilerichs schwach begründeter Argumentation (Kiilerich 2005, S. 103–104), auch später anzusetzen sein.



10 Panagia Gorgoepikoos (>Kleine Mitropolis<), Nordfassade, Kreuzrelief (N 90), Spolie, 11./12. Jh., Athen
(Foto Hans R. Goette)

11 Hosios Lukas Phokidos, Kreuzrelief, 11./12. Jh., Aliveri/Euboia
(Foto Hans R. Goette)

auf Steinbalken teils beträchtlicher Formate, die zwischen 30 cm und 40 cm hoch und zwischen 1,00 m und 2,08 m lang sind. Ganz überwiegend dürfte es sich, nach Format und Zurichtung zu urteilen, um Epistylbalken, etwa von Tempeln, oder um Türstürze handeln, wie sie in Griechenland, anders als in Kleinasien, in sehr ähnlicher Form vorkommen.²⁰ Darauf deuten, wenn nicht alles täuscht, in einigen Fällen Anathyrose-Spuren an den Balkenenden und die oft asymmetrische Anbringung von Kreuzen und anderen Ornamenten auf den Balken. Für das kleinformatige Relief in Bari scheidet eine solche Verwendung indes aus; es muss schon seines Formats wegen wohl als Wandplatte verstanden werden.²¹ In Griechenland finden sich neben den Kreuzreliefs an der Panagia Gorgoepikoos zahlreiche weitere Beispiele für die Kreuzform (Abb. 11),²² ohne dass damit eine Präzisierung der Datierung in das 11./12. Jahrhundert einherginge.²³

18 Michel/Struck 1906, S. 296, Abb. 5 unten (W 21; 0,40 m × 1,97 m); Abb. 6 unten (W 23; 0,30 m × 1,04 m), beide Kreuze in einer Arkadenrahmung. Vgl. auch Michel/Struck 1906, S. 303, Abb. 10 (S 36; 0,31 m × 1,00 m); S. 308, Abb. 25 (N 90; 0,36 m × 1,54 m).

19 Michel/Struck 1906, S. 304, Abb. 15 (S 28; 0,32 m × 1,26 m, kopfwärts vermauerter Stein); S. 302, Abb. 16 (S 40; 0,30 m × 2,08 m).

20 Grabar 1976, S. 50–60, Taf. 24, Nr. 44a.b (Hosios Loukas/Phokis, Anfang 11. Jh.), S. 63–64, Taf. 33, Nr. 49a (Daphni, Ende 11. Jh.), S. 102–103, Taf. 72, Nr. 85a.b (nördlich von Megara, Hosios Meletios, um 1100).

21 An der südlichen Seitenschiffwand von San Nicola in Bari sind innwändig einige kleinformatige, zumeist aus Kalkstein gearbeitete Kreuzreliefs, darunter auch ein Lebensbaumkreuz, angebracht, die aus lokaler Produktion zu stammen scheinen (nicht bei Bertelli 2002).

22 Pallis 2016, Taf. 74–75 (Lebensbaumkreuze ohne Ösen an den Kreuzarmenden); Sklavou Mavroeidi 1999, S. 99, Nr. 138 (Türsturz, 10. Jh.), S. 101, Nr. 140 (Türsturz, 10. Jh.), S. 111–112, Nr. 152 (Templonplatte/Brüstung, 10./11. Jh.); Bouras 2011, S. 206, Abb. 185b (Μονή του Αγίου Ιωάννη του Κυνηγού/Kloster des Heiligen Johannes Kynegos, Scheinsarkophag); Grabar 1976, S. 60–61, Taf. 28, Nr. 45 d (Anfang 11. Jh., Hosios Loukas/Euboia); Orlandos 1939/1940, S. 100, Abb. 47 (unten links: Templonplatte); S. 102, Abb. 50 (unten Mitte); S. 103, Abb. 51; Orlandos 1951, S. 138, Abb. 6; Orlandos 1955/1956, S. 62, Abb. 43 (Sarkophagplatte).

23 Das Gleiche gilt für die typologisch ähnlichen, als Spolien verbauten Beispiele aus Kleinasien: Bryer/Winfield 1985, S. 188–190; S. 194, Abb. 45–46 (Trabzon, West Wall); S. 218–219, Nr. 61, Taf. 166a (Trabzon, Hagia Anna).

Das unscheinbare Relief aus der Villa Romanazzi Carducci gehört zu einer Gruppe von Denkmälern, für die sich in Apulien nur wenige und keine schlagnenden formalen Parallelen ausmachen lassen.²⁴ Und das, obwohl die Region in der Spätantike im Bereich der Reliefplastik von Importen aus Konstantinopel und dem ägäischen Raum dominiert wurde – eine Tradition, die mit der kurzzeitigen byzantinischen Rückeroberung Apuliens bis zur Normannenherrschaft um die Mitte des 11. Jahrhunderts noch einmal wiederauflebte. Nach dem Material, überwiegend wohl prokonesischem Marmor, zu urteilen, handelt es sich auch hierbei oft um Importe, die zumeist in den politischen Zentren wie Bari und Trani anzutreffen sind,²⁵ doch lassen sich auch einzelne lokale Nachahmungen in Kalkstein nachweisen.²⁶ GB

Das antike Relief

Im Zusammenhang mit dem Studium einer klassischen griechischen Giebelfigur in Bari²⁷ im Frühjahr 2017 stieß ich zufällig auf das kleine zweifigurige Relief (Abb. 1–4), das in einer Art Zierlukarne oberhalb des oben behandelten byzantinischen Kreuzreliefs in der Kapellenfront auf dem Gelände der Villa Romanazzi Carducci eingebaut ist. Es besteht aus feinkörnigem weißem Marmor, dessen Oberfläche aufgrund von Eiseneinlagerung gelblich verfärbt ist.²⁸ Die Oberflächen sind bei allen Figuren im Verlauf der offenbar langen Zeit, in der das Werk sich im Freien befand, verwittert, freilich ohne dass die Detailformen überall verloren wären; in geschützten Bereichen sind sie noch gut erkennbar und belegen die hohe Qualität der antiken Bildhauerarbeit. Die Form des Denkmals ist so gut erhalten, dass sich die Maße des Reliefs mit einer Höhe von 55,4 cm und einer maximalen Breite von 48,6 cm bestimmen lassen; das Bildfeld zwischen der 6,2 cm hohen unteren Standleiste und dem ebenso hohen oberen Rand – bestehend aus einem einfachen Rundprofil (Höhe 3,8 cm) und einer geraden Abschlussleiste (Höhe 2,4 cm) – nimmt demnach die Form eines quer gelagerten Rechtecks (43,0 cm × 48,6 cm) ein. Die Dicke der Platte lässt sich wegen seiner Vermauerung in der Kapelle nicht bestimmen. Die Relieftiefe ist sehr gering und hat im ursprünglichen Zustand kaum mehr als etwa 3 cm betragen. Durch die vor allem in der rechten Hälfte des Werkes vorgenommene Abarbeitung des antiken Hintergrundes, die am besten im glatten Streifen über dem Sitzenden und zwischen den Stuhlbeinen kenntlich ist, beträgt die Tiefe der stehenden Figur etwas mehr als das Doppelte dessen, was bei der sehr flach gestalteten Sitzfigur zu beobachten ist. Schließlich ist anzumerken, dass sich, soweit die Ränder im verbauten Zustand sichtbar sind, feststellen lässt, dass eine weite-

24 Milella Lovecchio 1981; Salvatore/Lavermicocca 1980, S. 93–135; Bertelli 2002. Typologisch ähnlich ist lediglich ein fragmentiertes Relief in Rutigliano (Chiesa Matrice di Santa Maria; 18 cm × 14 cm; Kalkstein), das Bertelli 2002, S. 175–176, Taf. 51, Abb. 169, im Vergleich mit einem Relief in San Nicola in Bari (»di chiara origine bizantina, datato all XI secolo«; Bertelli 2002, S. 146–147, Nr. 119, Taf. 38; Marmor) ins 11. Jh. datiert; Bertelli 2004, S. 143, Abb. 113 (Oria).

25 So Bertelli 2004, S. 68–77. Lokale Werkstätten haben offenbar auch Umarbeitungen älteren Materials vorgenommen, doch handelt es sich dabei offenbar ausschließlich um Bauskulptur.

26 Siehe Anm. 24.

27 Zu dieser Skulptur siehe unten S. 26 mit Anm. 69, Abb. 18.

28 Eine naturwissenschaftliche Analyse konnte bislang nicht durchgeführt werden. Die kunstgeschichtliche Einordnung des Reliefs und die Charakteristika des Marmors weisen darauf hin, dass das Material vom Pentelikon nördlich Athens stammt; jedenfalls sind die alternativ möglichen Marmore, insbesondere der hymettische, parische oder naxische, augenscheinlich auszuschließen. Zu den typischen Merkmalen des pentelischen Marmors passt auch, dass das kräftig auf das dünn gemeißelte Klismos-Bein fallende Sonnenstreiflicht das Material teilweise durchdringt, dass aber der umliegende Marmor nicht so weiträumig transluzent erscheint wie etwa der großkristallinere parische Lychnites.

re, separat gearbeitete Rahmung in Form von Pfeilern – wie sie bei der überwiegenden Zahl von griechischen Weih- und Grabreliefs auftritt – nicht angefügt war, das Werk also weitestgehend in seinen antiken Abmessungen vor uns steht; allenfalls an den äußersten Rändern des Bildfeldes sind kleine Beschädigungen bemerkbar, die aber die ursprüngliche Form nicht beeinträchtigen.

Die Komposition des Reliefbildes besteht aus zwei Figuren, einem nach rechts sitzenden Mann, der weitgehend in seiner antiken Form erhalten ist, und einer vor ihm stehenden Person, die nachantik tiefgreifend zur Gestalt eines nimbierten Petrus mit Schriftband und Schlüsseln umgearbeitet wurde.

Auf der linken Seite ist ein leger auf einem Klismos,²⁹ dem eleganten griechischen Stuhl mit hoher Rückenlehne und geschwungenen Beinen sitzender Mann in Seitenansicht dargestellt; weder ein Kissen noch ein Tuch bedeckt die Sitzfläche.³⁰ Der Mann hat um seine Hüften einen Mantel gelegt, der beide Beine bis über die Knöchel bedeckt und auf der (vom Betrachter abgewandten) linken Seite in einem breiten Zipfel vom Oberschenkel herabfällt, wo er zwischen den Stuhlbeinen in sehr flachem Relief erscheint. Seine Füße sind mit Sandalen bekleidet, der rechte steht mit der Sohle vor dem Stuhlbein in ganzer Länge auf einem niedrigen Fußschemel (oder flachen Stein³¹), der linke ist mit angehobener Ferse zwischen den Klismos-Beinen nach hinten gesetzt und berührt den Bodenstreifen nur vorn. Diese Beinstellung bewirkt, dass das linke Knie in sehr flachem Relief als dreieckige Form im Hintergrund das rechte leicht überragt, während die Konturlinie des linken Oberschenkels nicht sichtbar ist. Denn die schematisch-kräftigen Falten zwischen den Oberschenkeln und dem linkem Unterarm sind erst sekundär in den vormaligen Reliefhintergrund eingetieft. Welche Geste einst die linke Hand ausführte, ist schwierig zu bestimmen, weil im Zuge der Überarbeitung des Reliefs die Hand unterhalb ihres Ansatzes entfernt wurde. Es sieht so aus, als sei der Unterarm bei der Herstellung der sekundären Falten oberhalb der Oberschenkel in Umfang und Reliefhöhe reduziert worden – die Oberfläche ist hier nicht in derselben Art verwittert wie am Oberarm. Somit ist es wahrscheinlich, dass der linke Unterarm schräg nach unten gerichtet war und die linke Hand regungslos auf dem Knie ruhte.³²

Der ins Dreiviertelprofil gedrehte Oberkörper ist gänzlich nackt, man erkennt den Bauchnabel und die Formen der Brustmuskulatur sowie die *linea alba*. Die Wendung des Körpers wird insbesondere dadurch betont, dass der stark angewinkelte rechte Arm über die hohe Rückenlehne gelegt und dort wenig vor dem Ellbogen abgestützt ist; der Unterarm ist schräg nach oben geführt, und die entspannte rechte Hand mit locker gebogenen Fingern weist zur Halsgrube.

29 Richter 1966, S. 33–37, Abb. 166–197.

30 In der Hochklassik – etwa beim Ostfries des Parthenon (siehe Anm. 28 und Abb. 12) – sind Sitzkissen weniger oft dargestellt als in der späteren Klassik, wie zahlreiche attische Grabreliefs mit dem Bild sitzender Männer und Frauen zeigen.

31 Am Ostfries des Parthenon erscheint unter dem vorgestellten Fuß des Zeus (dazu siehe unten Abb. 12) ein ebenso flach gestalteter Untersatz, während etwa unter dem Fuß des Hermes eine dreieckige Fläche den Raum zwischen Fußsohle und Bodenlinie füllt. Bei Hephaistos und anderen sitzenden Göttern hingegen fehlt dieses >Unterlager< der Füße: Brommer 1977, S. 258; S. 260 mit Anm. 55 (»Stein unter den Füßen«, so gedeutet auch bei Athena), Taf. 174, 2, und Taf. 175, 6–7 (Zeus); S. 261, Taf. 171 (Hermes); S. 261, Taf. 177–178 (Hephaistos und Poseidon).

32 Dadurch dass der Oberarm entspannt und ohne Bizepsschwellung wiedergegeben ist, wird diese Interpretation zusätzlich gestützt, denn die Hand kann einen schweren Gegenstand nicht getragen haben. Zum Gestus siehe wiederum die ruhig sitzenden Götter am Ostfries des Parthenon: Brommer 1977, S. 110–111, Taf. 171 und 173, 1 (Hermes); S. 113, Taf. 174, 2 (Zeus mit Szepter); S. 114, Taf. 177 (Hephaistos). Wie die Armhaltung mit einem Gegenstand in der Hand aussehen kann, zeigt das Relief des auf einem Klismos sitzenden Euempolos im Athener Archäologischen Nationalmuseum, Inv. 778: Conze Nr. 697, Taf. 133; CAT Nr. 1.690; Kaltsas 2002, S. 155, Nr. 304 mit Abb.

Durch diese Haltung sind die Schultern des Mannes – die rechte deutlich höher als die linke – nahezu in die Fläche gebreitet. Darüber aber erscheint der Kopf wieder vollständig im Profil; er ist aufrecht und streng geradeaus gehalten, zeigt also weder eine senkrechte Neigung noch eine seitliche Wendung. Trotz Verwitterung und der Überarbeitung des Hauptes – insbesondere entlang der Kontur erkennt man einen Streifen, der vor dem Eingriff die Frisur oberhalb des nackten und von Haar unbedeckten Nackens voluminöser erscheinen ließ als jetzt – ist ersichtlich, dass der Mann mit einem recht tief herabreichenden Vollbart dargestellt war und eng am Kopf liegendes (vielleicht in Zöpfen³³ zusammengefasstes) Haupthaar trug.

Über der sitzenden Männergestalt im Hüftmantel ist ein längsrechteckiger Streifen des einstigen Hintergrundes stehen geblieben. Doch um seinen Kopf herum und über den Schultern und Armen wurde der gesamte Grund mit einem relativ breiten Flacheisen weggemeißelt. Dabei wurde von links nach rechts zunehmend Material abgenommen (Abb. 3), was sehr gut am unteren Rand des verbliebenen Hintergrundbalkens ablesbar ist, der von links (dort nur 1 cm stark) nach rechts hin stetig stärker wird und am rechten Rand, wo er abrupt endet, etwa 4 cm erreicht (Abb. 1 und 4). Im Zwickel zwischen diesem erhabenen Ursprungsbestand und dem des sekundär hinter dem Kopf der stehenden Figur eingemeißelten Nimbus schließlich ist die tiefste Relief Ebene erkennbar, über der die einst nur wenige Millimeter vorspringende Kante zum Kyma nunmehr einen ca. 5 cm vorkragenden Absatz bildet. In Anbetracht dieser Einarbeitung des sekundären Reliefmotivs der Petrusfigur in die Tiefe erreicht das Relief des Kopfes mit der Tonsurlinie über dem Ohr die größte Plastizität im gesamten Reliefbild; in der höchsten Erhebung dieses Petrushaares ist die primäre Kopfoberfläche einer Person bewahrt, deren einstigen Oberflächen auch noch an der linken Schulter und dem Oberarm sowie dem Gewandzipfel, der vom Unterarm herabfällt, weitgehend erhalten sind. Daraus lässt sich schließen, dass rechts im Bildfeld – vor dem (links) sitzenden Mann – einst eine stehende Figur in Seitenansicht eingearbeitet war, die ein langes Gewand – wohl einen Mantel – trug, der den Körper bis zu den Schultern hinauf bedeckte und mit einem Zipfel über den linken Unterarm herabfiel. Weil der heute noch sichtbare Fuß, der unterhalb des Saumes erhalten blieb, deutlich vor dem Körperschwerpunkt der rekonstruierbaren antiken Gestalt liegt, lässt sich folgern, dass der zweite Fuß weiter rechts in dem tief liegenden, etwa dreieckigen Raum unter dem aufsteigenden Mantelrand dargestellt war, wahrscheinlich als zu einem Spielbein gehöriger Fuß mit angehobener Ferse (siehe die Zeichnung Abb. 3).

Das zu lange, ungelenk vorgesetzte rechte Bein des Petrus, mit dem wohl eine Schrittbewegung auf den Sitzenden hin angegeben werden sollte, wurde in die ursprüngliche Hintergrundfläche eingetieft; der rechte Fuß ist hinter dem vorgesetzten Fuß des Sitzenden zu denken. Gleichermassen aus dem ursprünglichen Reliefgrund herausgearbeitet wurden die linke Hand, das Schriftrollenband, der größte Teil des rechten Armes mit der erhobenen Rechten, das Gesicht mit dem Bart und der Frisur und schließlich der Nimbus des Heiligen. Die Bänder, Stangen und Bärte der beiden Schlüssel mögen den Verlauf von primär hier vorhandenen Faltengraten nachzeichnen, die Motive an sich sind aber ebenso wie die breiten, gerundeten Falten des Petrusgewandes bis hin zu einem mit einer Schließe zusammengehaltenen Pluviale in den antiken Bestand eingemeißelt, also sekundäre Arbeit.

³³ Zu denken ist hier an klassische Frisuren wie die des >Gottes aus dem Meer< beim Kap Artemision, des sog. Omphalos-Apoll oder verwandter Darstellungen: Kaltsas 2002, S. 90, Nr. 155, und S. 92–93, Nr. 159, Farb-Taf. XIII–XIV.



12 Parthenon-Ostfries, Zeus, 438–432 v. Chr. London, British Museum (Foto Hans R. Goette)

Für eine Datierung des antiken Werkes bietet natürlich die sitzende Gestalt die besten Anhaltspunkte. Der sehr flache Reliefsstil, mit dem durch optische Verkürzungen dennoch eine große Tiefenwirkung erreicht wird, die Körperrdarstellung mit im reinen Profil gezeigtem Kopf und Beinen bei gleichzeitiger Dreiviertelwendung des Oberkörpers, die feine, den Stoff gleichwohl gut differenzierende Faltengebung des Mantels, all dies begegnet in sehr ähnlicher Weise – notabene: in mehr als doppelter Größe – am Parthenonfries.³⁴ Wie wir sehen können, stammt vom Reliefband über dem östlichen Eingang des athenischen Tempelbaus auch ein wesentlicher Einfluss auf das Motiv des Sitzenden, da die Art der Gewandung und die lässige Haltung des Zeus (Abb. 12) bis in einzelne Details (gespiegelt) aufgegriffen wurden. Das kleine Relief in Bari zeigt also unverkennbar Motive und Stilelemente, die in den Jahren zwischen 440 und 430 v. Chr. in Athen entwickelt wurden und in den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrhunderts fortwirkten.³⁵ Das Bareser Werk ist mit seiner – trotz starker Verwitterung und tief greifender Überarbeitung noch erkennbaren – hohen Bildhauerqualität mit einigen Reliefs verbunden, die in der ersten Phase des Peloponnesischen Krieges entstanden, darunter einige ikonographisch besondere, meist auch monumentale Grabreliefs, die kürzlich noch einmal zusammenfassend von Andreas Scholl untersucht wurden.³⁶ Bei diesen findet sich zudem oft der einfache, gerade Profilabschluss ohne Giebeldreieck und Akrotere, den das

34 Datiert: 438–432 v. Chr. Brommer 1977; siehe auch effektvoll beleuchtete Aufnahmen in Jenkins 2008, S. 82–141.

35 Vgl. dazu auch die außerstilistisch datierten Bilder von Urkundenreliefs (ab 426/425 v. Chr. nachweisbar; siehe Meyer 1989 und Lawton 1995), die wie das Bareser Werk von kleinem Format sind. Insbesondere lässt sich die Stilentwicklung gut erkennen bei den Sitzfiguren auf einer Stele des Jahres 417/416 v. Chr. (Meyer 1989, S. 267, Nr. A 8, Taf. 3; Lawton 1995, S. 84–85, Nr. 5, Taf. 3: Zeus) im Vergleich mit jenen der Jahre 377/376 v. Chr. (Meyer 1989, S. 279, Nr. A 49, Taf. 16 [Kekrops]; Lawton 1995, S. 92–93, Nr. 29, Taf. 11 [Erechtheus]) und 376/375 v. Chr. (Meyer 1989, S. 279, Nr. A 51, Taf. 16 [Demos]; Lawton 1995, S. 126–127, Nr. 96, Taf. 50 [Zeus]). Vgl. auch die Gestalt der Inventar-Urkunde aus dem Artemis-Heiligtum in Brauron von ca. 410 v. Chr.: Meyer 1989, S. 270, Nr. A 17, Taf. 7, 2; Lawton 1995, S. 118–119, Nr. 73, Taf. 39.

36 Scholl 2018, S. 187–238, bes. S. 210–230.

vergleichsweise kleine Bareser Relief zeigt.³⁷ Dasselbe gilt auch für etwa gleichzeitige oder etwas spätere Votivreliefs.³⁸

Es ist nun danach zu fragen, welcher Reliefgattung das Werk in Bari ursprünglich angehörte. Das Format und die äußerst sparsame Rahmung³⁹ lassen prinzipiell die Deutung als Weih- (bzw. Urkunden-) wie auch als Grabrelief zu. Im ersten Fall müsste man den sitzenden Mann als Göttergestalt – wegen des Bartes als Vatergott – deuten, die vor ihm stehende Person wäre dann vielleicht als Adorant zu interpretieren; es könnte sich aber auch um eine weitere, vielleicht weibliche Gottheit handeln. Doch befriedigt die Weihrelief-Deutung aus mehreren Gründen nicht: Einerseits ist der Klismos kein Sitzmöbel für Vatergottheiten, bei denen nach Ausweis der Vergleichsbeispiele⁴⁰ ein Thron oder zumindest massiver Stuhl zu erwarten wäre. Andererseits ist die stehende Person für einen Adoranten sehr groß,⁴¹ wobei man den zur Verfügung stehenden Raum für eine zweite Gottheit nicht vollständig, also nicht bis zum oberen Reliefrand und in der verwendbaren Breite genutzt, sondern die voll bekleidete Figur weit vom Sitzenden abgerückt und an den Rand des Bildes gedrängt hat.

Eine Interpretation als Teil eines Urkundenreliefs lässt sich ausschließen, weil unter dem Bild eine Profilleiste und eine darunter zurückgesetzte glatte Fläche für den Inschrifttext vorhanden sein müssten, Teile, die bei unserem Denkmal fehlen.

Diese Beobachtungen sprechen für eine Interpretation des Denkmals als Grabrelief mit dem Bild eines älteren Mannes, der auf einem für griechische Haus-



13 Grabrelief einer Familie aus der Gegend von Theben, um 400 v. Chr. Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 1861 (Foto Hans R. Goette)

37 Damit und anhand einiger anderer Grabreliefs kleineren Formates jener Zeit wird deutlich, dass diese Profilleiste nicht nur bei monumentalen Werken der Hochklassik (vgl. dazu auch das >Große Eleusinische Weihrelief<: Kaltsas 2002, S. 100–101, Nr. 180; siehe auch das Folgende) verwendet wurde. Zu kleinformatigen attischen Grabreliefs mit einfacher Profilleiste (Bildfeldstelen bleiben hier unberücksichtigt; auch einzelne Beispiele, bei denen über der Leiste noch kleine Antefixe dargestellt sind, werden hier nicht genannt; zur Entwicklung des Typus mit horizontaler Bekrönung Scholl 1996, S. 201–211) siehe beispielsweise: a) Conze Nr. 59, Taf. 27 = CAT Nr. 1.691; b) Conze Nr. 72, Taf. 33 = CAT Nr. 1.670; c) Conze Nr. 310, Taf. 76 = CAT Nr. 2.590; d) Conze Nr. 887, Taf. 175 = CAT Nr. 1.610 (wegen eines Epigrams: höhere obere Leiste; vgl. dazu auch die >Katzenstelen< mit einem Anthemionband: Conze Nr. 1032; Scholl 2018, S. 210–213, Abb. 19, und das Gefallenen-Relief aus Phlya: Conze Nr. 1160 = CAT Nr. 2.130); e) Conze Nr. 913, Taf. 180 = CAT Nr. 1.183; f) Conze Nr. 921, Taf. 182 = CAT Nr. 1.186; g) Conze Nr. 927, Taf. 183 = CAT Nr. 1.100; h) Conze Nr. 1020, Taf. 198 = CAT Nr. 1.689; i) CAT Nr. 1.713. Dass ähnliche Motive und Reliefformen auch außerhalb Attikas (etwa in Boiotien) produziert wurden, belegt z.B. ein Grabrelief in München: Vierneisel-Schlörb 1988, S. 9–11, Nr. 2, Taf. 2–3 (Leier spielender junger Mann auf Klismos mit Knaben, der eine Buchrolle hält).

38 Vgl. etwa die von Mitropoulou 1977 zusammengestellten Beispiele, die die Entwicklung von der Parthenonzeit bis zum Reichen Stil am Ende des 5. Jh. aufzeigen: S. 33, Nr. 34, Abb. 54; S. 34, Nr. 37, Abb. 59 (dazu auch Scholl 2018, S. 203, Abb. 14); S. 40, Nr. 57, Abb. 93; S. 43–45, Nr. 65, Abb. 103 (dazu Kaltsas 2002, S. 133, Nr. 257); S. 45, Nr. 66, Abb. 104; S. 48–50, Nr. 77–79, Abb. 115–117.

39 Diese Rahmung ohne seitliche Pfeiler ist ein weiterer Hinweis auf die Datierung des kleinen Reliefs in die ersten Jahrzehnte der hochklassischen (Grab- und Votiv)Reliefproduktion in Athen, dazu siehe Stupperich 1977, S. 123; Ridgway 1995, S. 104; zusammenfassend Scholl 1996, S. 201–218.

40 Vgl. die in Anm. 34 genannten Darstellungen am Parthenonfries; siehe auch Anm. 42 zu Hockern und Thronen.

41 Siehe dazu die Literatur zu Weihreliefs in Anm. 38.

stände typischen Klismos⁴² in einer lässigen Haltung⁴³ (Abb. 13) – die auch bei etwa gleichzeitigen Göttinnen-Bildern und davon abhängenden Frauendarstellungen⁴⁴ zu finden ist – und mit legerem Kleidungsmotiv sitzt, während vor ihm eine zweite Person in untergeordneter Position steht. Anhand der Kopfhaltung des Sitzenden lässt sich erkennen, dass eine enge Verbindung zwischen den beiden Personen nicht ins Bild gesetzt ist; gleichwohl kann die stehende Person mit dem als Verstorbener charakterisierten Mann familiär verbunden gewesen sein, ohne dass freilich ein Handschlag, der sonst als ›Abschieds- oder Verbundenheitsgeste‹ auf

42 Sitzende Männer auf solchen Stühlen mit elegant geschwungenen Beinen und einer hohen Lehne, die oben ein breites, gebogenes Querbrett besitzen, findet man (neben Hockern: Richter 1966, S. 38–47 [siehe etwa Conze Nr. 622 oder Nr. 676 = CAT Nr. 2.190 oder CAT Nr. 2.336a] und Thronen: Richter 1966, S. 13–33; Kyrieis 1969, S. 131–139, zuletzt Schmaltz 2016) auf zahlreichen attischen Grabreliefs; siehe dazu Pologiorgi 2002, S. 106–107, Anm. 77–78; beispielhaft seien hier nur einige großformatige Werke (also unter Ausschluss von Bildfeldstelen oder Marmorleythen-Reliefs) genannt: a) Conze Nr. 617 = CAT Nr. 1.251; b) Conze Nr. 618 = CAT Nr. 1.202; c) Conze Nr. 634 = CAT Nr. 2.461; d) Conze Nr. 641 = CAT Nr. 2.317; e) Conze Nr. 696 = CAT Nr. 1.630; f) Conze Nr. 697 = CAT Nr. 1.690 (siehe Anm. 32); g) Conze Nr. 697a; h) Conze Nr. 718 = CAT Nr. 3.460; i) Conze Nr. 755 = CAT Nr. 5.280; j) CAT Nr. 2.227; k) CAT Nr. 2.436; l) CAT Nr. 2.873; m) CAT Nr. 3.462a; n) CAT Nr. 3.466a; o) CAT Nr. 3.480 u. 1.981; ferner Petrakos 1999/2020, S. 232–237, Nr. 265, Abb. 69. Siehe auch die in der folgenden Anm. genannten Beispiele a–d.

43 Einen Mann, der seinen Arm auf die Lehne des Stuhles gelegt hat, zeigen neben unserem, dem frühesten erhaltenen Beispiel, die folgenden Grabreliefs: a) Conze Nr. 700 = CAT Nr. 4.460; b) CAT Nr. 2.475; Pfuhl/Möbius 1977–1979, Nr. 856, Abb.; c) CAT Nr. 2. 370a; d) CAT Nr. 5.650; Schild-Xenidou 2008, S. 285–286, Nr. 52, Taf. 18; Kaltsas 2002, S. 164–165, Nr. 325; e) CAT Nr. 1.426; Petrakos 1999/2020, S. 371, Abb. 246; f) CAT I, S. 24–25, Nr. 21; The Walters Art Museum, URL: <https://art.thewalters.org/detail/20321/> (Stand: 28.09.2022). Schmaltz 2016, S. 190, Anm. 97, nennt nur die Beispiele a, c und e. Vgl. auch den Nachklang auf hellenistischen (motivisch von klassischen Vorbildern abhängigen) Grabreliefs wie z.B. einem in Alexandria (Schmidt 2003, S. 94–95, Nr. 36, Taf. 10); vgl. auch das Relief aus Smyrna in Donaueschingen (Pfuhl/Möbius 1977–1979, Nr. 854), das sog. Ölwaldrelief in Berlin, Sk 1463 (Conze Nr. 1743; Zanker 1995, S. 180–181, Abb. 99; Arachne – Objektdatenbank des DAI, URL: <https://arachne.dainst.org/entity/1121034> [Stand: 28.09.2022]) oder Grabsteine aus Rheneia (Couillioud 1974, S. 116–117, Nr. 144; S. 147–149 mit Abb.). Eine Vatergottheit mit Szepter erscheint in diesem Haltungstypus auf einem Weihrelief des beginnenden 4. Jhs. v. Chr. in Piraeus: Steinhauer 2001, S. 243, Abb. 332, URL: https://www.latsis-foundation.org/content/elib/book_9/piraeus_en.pdf (Stand: 28.09.2022). Schließlich ist zu erwähnen, dass auch die hellenistische Porträtplastik des sog. Pseudo-Menander in dieser Pose dargestellt ist: Fittschen 1992, S. 251–262 mit Taf. 77, 82, 84. Vgl. dazu auch das Wandgemälde des (sog.) Menander in der Casa del Menandro in Pompeji: Fittschen 1991, S. 277, Taf. 78, 1.

44 Das Motiv des auf die Stuhllehne gelegten Armes begegnet bei einer in mehreren kaiserzeitlichen Kopien gut überlieferten, also berühmten hochklassischen Statue der sog. Olympias Albani (Aphrodite oder eher Hygieia), von deren Original sogar ein Fragment von der Akropolis in Athen erhalten ist (siehe ausführlich Despinis 2008, S. 268–301, Taf. 36–45). Diese berühmte Statue hat auch auf andere Göttinnen-Bilder klassischer Weihreliefs gewirkt; siehe etwa eines mit Leto in Paris, Louvre, Ma 3580 (Mitropoulou 1977, S. 56, Nr. 98, Abb. 146) oder ein anderes mit Artemis in Berlin, Sk 941 (Mitropoulou 1977, S. 62–63, Nr. 122, Abb. 172; Arachne – Objektdatenbank des DAI, URL: <https://arachne.dainst.org/entity/1121006> [Stand: 28.09.2022]). Die Bildtradition (dazu Schmaltz 2016, S. 185–190) lässt sich schließlich auch an folgenden Beispielen klassischer Grabreliefs mit leger sitzenden Frauenfiguren erkennen: a) CAT Nr. 1.660; b) Conze Nr. 96 = CAT Nr. 2.433; c) CAT Nr. 2.650; Schmaltz 2016, S. 197, Abb. 11; d) CAT Nr. 3.457; siehe auch die Grablekythoi (bei CAT Nr. 2.759; Schmaltz 2016, S. 195, Abb. 10, auf einem Klismos, sonst meist auf Thronen lässig Sitzende darstellend); e) Conze Nr. 443 = CAT Nr. 4.235; f) CAT Nr. 3.893; Schmaltz 2016, S. 178, Abb. 4; g) CAT Nr. 4.410; Schmaltz 2016, S. 187, Abb. 8; h) CAT Nr. 6.850; Schmaltz 2016, S. 182, Abb. 6; i) Schmaltz 2016, S. 169–170, Abb. 2; die folgenden drei Grabreliefs stammen aus Boiotien und zeigen starken attischen Einfluss (siehe Anm. 43 d): j) Schild-Xenidou 2008, S. 264–265, Nr. 32, Taf. 11; Kaltsas 2002, S. 164, Nr. 324; k) Demakopoulou/Konsola 1981, S. 72, Taf. 38; Schild-Xenidou 2008, S. 296–297, Nr. 66, Taf. 27; Aravantinos 2010, S. 275, Abb. siehe URL: https://www.latsis-foundation.org/content/elib/book_17/thiba_en.pdf (Stand: 28.09.2022); l) Demakopoulou/Konsola 1981, 43 Taf. 7; Schild-Xenidou 2008, S. 265 f., Nr. 33, Taf. 11; Aravantinos 2010, S. 276, Abb. siehe URL: https://www.latsis-foundation.org/content/elib/book_17/thiba_en.pdf (Stand: 28.09.2022).

Grabreliefs begegnet, dargestellt sein müsste: Die Person mag ein zweiter Mann⁴⁵ – Bruder, Sohn, anderer Verwandter oder Diener – oder eine Frau⁴⁶ – die Gemahlin oder Tochter des Sitzenden – gewesen sein. Die geringen Spuren dessen, was vom ursprünglichen Bestand noch vorhanden ist, lässt eine sichere Deutung der stehenden Gestalt nicht zu. Da aber stehende Männer in solchen Szenen einerseits mit unbekleidetem Oberkörper dargestellt werden, andererseits ihre Mäntel meist beim Knöchel enden, was beides zu größeren Problemen bei der sekundären Gestaltung der langen Gewandung des Petrus geführt hätte, ist die Rekonstruktion einer Frauengestalt für das ursprüngliche, hochklassische Reliefbild naheliegender.⁴⁷

Aufgrund des als pentelisch zu identifizierenden Marmors und der zahlreichen genannten Vergleichsbeispiele lässt sich das Werk typologisch wie auch stilistisch als aus einer athenischen Werkstatt stammend identifizieren. Ein attisches Werk klassischer Zeit ist in der *Magna Graecia* recht ungewöhnlich, da die Marmorskulpturen in Süditalien aus jener Zeit in aller Regel aus parischem Marmor bestehen.

Ohne die unten folgende ausführliche Diskussion der zweiten ›Lebensphase‹ des Reliefs hier vorwegnehmen zu wollen, soll mit einigen wenigen Beispielen auf die Verwendung von antiken Skulpturen für christliche ›Sujets‹, also auf das Phänomen der Umnutzung und Umdeutung antiker Skulpturen im kirchlichen Umfeld hingewiesen werden. Dass dies oft durch Einmeißelung eines Kreuzes und/oder durch die Beseitigung der Genitalien bei nackten ›klassischen‹ Figuren geschah, ohne dass man sonst viel an ihnen veränderte, ist hinlänglich bekannt.⁴⁸ Auch für die inhaltliche Neudeutung antiker Reliefbilder, die für christliche Zwecke nur wenig überarbeitet wurden, gibt es – etwa mit den Parthenonmetopen N32 (Abb. 14: Verkündigungs-Deutung⁴⁹) und zahlreichen Bildplatten auf der Südseite⁵⁰ – berühmte und daneben weniger bekannte Beispiele (Abb. 15–16).⁵¹

45 Unter den verwandten Darstellungen auf attischen Grabreliefs kommen die oft auftretenden halb bzw. vollständig nackten oder gepanzerten Männer freilich nicht für den Vergleich infrage, sondern nur solche, die mit einem bodenlangen Mantel erscheinen; siehe z.B. Conze Nr. 718 = CAT Nr. 3.460 (Anm. 42 h); Conze Nr. 641 = CAT Nr. 2.317 (Anm. 42 d); CAT Nr. 2.277 b; CAT Nr. 2.281.

46 Grabreliefs mit am Reliefrand platzierten stehenden Frauenfiguren sind sehr zahlreich, meist handelt es sich um Dienerinnen; in der Grundform ähnliche Beispiele: CAT Nr. 2.159; Conze Nr. 895 = CAT Nr. 2.160; CAT Nr. 2.186; Conze Nr. 104 = CAT Nr. 2.220; CAT Nr. 2.223 a; Conze Nr. 98 = CAT Nr. 2.243 (siehe Anm. 51); CAT Nr. 2.298; CAT Nr. 2.335 et al.

47 Dies gilt umso mehr in jenen Fällen, in denen die stehenden Frauenfiguren nicht durch eine Handreichung mit der sitzenden Person eng verbunden sind, sondern mit angewinkeltem linkem Arm etwas abgerückt dargestellt wurden; vgl. Abb. 16.

48 Beispielhaft kann die Statuengruppe aus den Faustinathermen in Milet genannt werden; siehe *ZeitRäume* 2009, S. 121–141, S. 198–199, Nr. 20. John Pollini bereitet dazu eine umfassende Studie vor; siehe vorläufig: Pollini 2007.

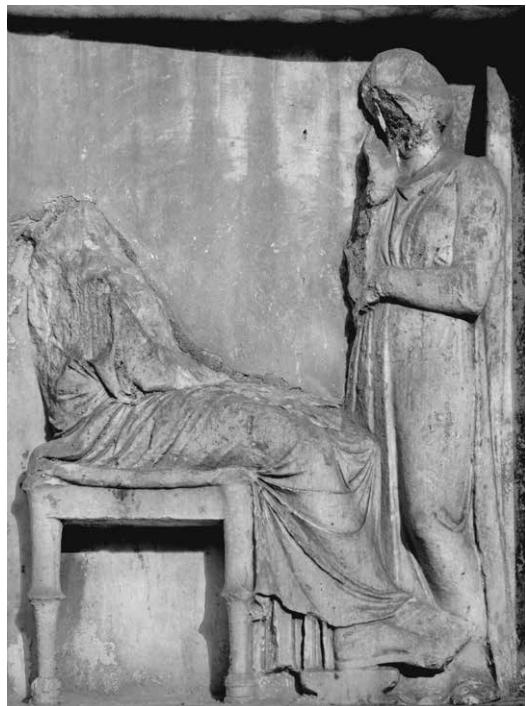
49 Rodenwaldt 1933, S. 402–408; Brommer 1967, S. 59–63, Taf. 132–138; Brommer 1979, S. 24, Taf. 46–47. Natürlich wird diese Überarbeitung des klassischen Skulpturenschmuckes am Parthenon mit der Einrichtung einer frühchristlichen Basilika im Tempel in Verbindung gebracht.

50 Brommer 1967, S. 71–129, Taf. 149–241; Brommer 1979, S. 15–22, Taf. 9–37. Für die christliche Interpretation der Kentauren-Metopen liegt eine schlüssige Erklärung nicht vor (Brommer 1979, S. 15).

51 Ein attisches Grabrelief aus Merenda (antik: Myrrhinous) mit einer sitzenden Frau und einer vor ihr stehenden Dienerin wurde neben dem Eingang zur Kapelle der Hagia Paraskevi in Markopoulo eingemauert und mag dort – wie die Parthenonmetope N32 – als Bild der Verkündigung verstanden worden sein: Conze Nr. 98 = CAT Nr. 2.243; Laubscher 1993, S. 54, Taf. 6, 2; hier Abb. 15–16.



14 Parthenon, Nordmetope 32, 448–432 v. Chr. Athen, Akropolis
(Foto Hans R. Goette)



15 Markopoulo, Kirche der Hagia Paraskevi, 1730–1740 (Foto Hans R. Goette)
 16 Markopoulo, Kirche der Hagia Paraskevi, Grabrelief, wahrscheinlich aus Myrrhinous, bald nach 400 v. Chr. (Foto Hans R. Goette)

Wenden wir uns nach Italien, um uns nach antiken Skulpturen⁵² umzusehen, die im Mittelalter (und später) durch Umarbeitung einer christlichen Wiederverwendung zugeführt und zu diesem Zweck auch ergänzt, verändert oder umgearbeitet, also christlich interpretiert wurden.⁵³ Von antiken Gräbern stammende Löwen wurden beispielsweise an Kirchenportale versetzt;⁵⁴ ein Relief der für die Christen attraktiven Mithras-Religion konnte zusammen mit antiken Baugliedern wie Säulen eine Kirche auf Capri (wohl an der Stelle eines Mithraeums oder Nymphaeums errichtet) schmücken;⁵⁵ für das Grab von Kardinal Guillaume de Braye in Orvieto gestaltete man durch die ›Erweiterung‹ mit einem Jesusknaben eine antike weibliche Sitzfigur der Kybele in eine Marienstatue um (Abb. 28);⁵⁶ Friesteile des traianischen Bogens in Canosa wurden in Santa Maria de Russis in Trani ebenso wie im Hof des Castel del Monte verbaut.⁵⁷ Besonders eindrücklich erscheint in unserem Zusammenhang ein kleines Tondorelief, ein *oscillum* aus Marmor (Durchmesser: 51,5 cm), in Velletri (Abb. 36): Es zeigt das Bild des tödlich verletzten Meleager, der von zwei Jagdgenossen heimgetragen wird; durch die

52 Hier wird nicht so sehr vom antiken Import griechischer Skulpturen, die dann in antike römische Kontexte transferiert wurden, gesprochen; dazu siehe etwa Jucker 1950; Lullies 1955. Zu griechischen Grabreliefs in diesem Zusammenhang siehe auch Laubscher 1993, S. 51–53, der ein Beispiel (CAT Nr. 2.010; Abb. in CAT V 146–147) behandelt, das zu familiären (also nicht-religiösen) Repräsentationszwecken der Barberini umgestaltet wurde. Vgl. zu griechischen Grabreliefs in Rom auch Bell 1998. Allgemeiner zum Thema: Vorster 2012, S. 275–294; Sinn 2000.

53 Zahlreiche Überblicks- und Einzelstudien in Settim 1986. Grundsätzliche Gedanken zur »gezielten Wiederverwendung« von Antiken in Italien auch bei Esch 2005, mit reicher Bibliographie; zur christlichen Umdeutung von Antiken bes. S. 44–49. Hier werden im Folgenden Architekturglieder (siehe etwa Belloni 1957, III, S. 656 mit Anm. 6, zu einem Weihwasserbecken aus einem antiken Kapitell mit weiteren Hinweisen; siehe Anm. 61) und Sarkophage ausgespart (Esch 2005 passim, bes. S. 49–50 mit Anm. 185; Adamo Muscettola 2010, S. 15–26); hingegen siehe Anm. 68.

54 Mansuelli 1956, S. 66–89, Taf. 33–40, bes. S. 68–69, Nr. B 5–6 Taf. 38 (Modena, Kathedrale); Esch 2005, S. 28; siehe auch Todisco 1987a, S. 145–155; Todisco 1987b, S. 123–158.

55 Serra 1936/1937, S. 261–262; Vermaseren 1956, S. 103, Nr. 172 mit Kommentar und Bibliographie.

56 Esch 2005, S. 46, Anm. 75, Abb. 21; Vorster 2012/2013, S. 440–443, Abb. 36 a–c.

57 Todisco 1993, S. 873–894.



Überarbeitung der Köpfe, bei der den Männern jeweils mittels Einarbeitung in den Reliefgrund unter Nutzung des Helmbusches ein Nimbus hinzugefügt wurde, verwandelte man das pagane Mythenthema in das der Grablegung Christi.⁵⁸ Antike Statuen⁵⁹ und Porträts⁶⁰ dienten zur Herstellung von Heiligenfiguren, wobei

17 Bari, San Nicola, kleinasiatischer Säulensarkophag, mittleres 3. Jh. n.Chr. (Foto Hans R. Goette)

58 Velletri, Museo Civico Archeologico »Oreste Nardini« Inv. 405 (Nardini 1341): Bacchetta 2006, S. 502, Nr. T 270, Taf. 31, 2 (mit älterer Literatur); Tavano 2008, S. 136–137, Nr. VI 19; Germano 2010, S. 202–203; Spivey 2018, S. 218, Abb. 71. Interessant ist dazu, dass ein Wandgemälde von Luca Signorelli im Dom von Orvieto (Capella di San Brizio; um 1500) die Grablegung Christi vor dem im Hintergrund erscheinenden antiken Meleager-Sarkophag mit der Heimtragungsszene des griechischen Helden wiedergibt: Koch 1975, S. 113–114, Nr. 90, Taf. 81e; IMAGO Bildagentur, URL: <https://www.imago-images.de/st/0142957217> (Stand: 28.09.2022). Zur Beeinflussung jener Meleager-Ikonographie antiker Sarkophage (Koch 1975, S. 28–38; Salvo 2015, S. 198–215) auf die Renaissance-Kunst – Donatello, San Gallo, Raffael – siehe auch Koch/Sichtermann 1982, S. 630, mit weiterer Literatur; Settimi 2000; Zanker/Ewald 2004, S. 17–18. Das Motiv der Heimtragung eines Helden ist auch für Hektor überliefert, auf Sarkophagen allerdings in deutlich geringerer Zahl (28 Meleager- und nur drei Hektor-Sarkophage) und abweichender Ikonographie: Grassinger 1999, S. 63–66, Taf. 36, 2, 4; S. 207, Kat. 34, Taf. 34, 2; S. 207, Kat. 36, Taf. 34, 1; Taf. 35, 1; S. 208, Kat. 40, Taf. 36, 1; Taf. 37, 1–3; dazu auch Zanker/Ewald 2004, S. 70–72. Doch zeigt ein Sarkophag in Basel die >Meleager-Ikonographie< auch bei Hektor, und die Helme der Krieger des Tondos in Velletri erlauben, die Szene auch auf den Achill-Hektor-Mythos zu beziehen. Zum Tondo auch unten S. 37 mit Anm. 115.

59 Beispielhaft (siehe auch Anm. 60 und unten S. 37) seien hier genannt der Panzertorso in der Statue des San Teodoro von der Piazzetta di San Marco in Venedig (heute im Palazzo Ducale; hier Abb. 31): Stemmer 1978, S. 39, Nr. III 16, Taf. 23, 2 (siehe auch Anm. 60 zum Kopf), sowie die antike griechische Mantelstatue in der Figur des San Polo in Venedig: Wolters 1974; zuletzt: Lazzarini/Pilutti Namer 2021, S. 45–59, hier Abb. 35.

60 Zwei Renaissance-Statuen aus der alten Westfassade des Doms in Florenz wurden antike Porträts aufgesetzt (heute in Paris, Louvre Nr. 578 und 579): Jucker 1982, S. 143–151, Taf. 11–13. Weitere vier Statuen von demselben Bau, im Hof des Palazzo Riccardi in Florenz, tragen ebenfalls antike Köpfe: Rathe 1910, S. 108–114, Taf. 49–52; Paolucci/Saladino 2001, S. 16–17. Ein Bildnis des Antinoos (aus der Chiesa degli Innocenti in Pisa, heute im Campo Santo) wurde glatt im Hals von einer antiken Büste oder Statue abgeschnitten und für einen »giovane profeta o un santo« wiederverwendet: Faedo 1984; Meyer 1991, S. 68, Nr. 47, Taf. 52. Der Kopf der Statue von San Teodoro in Venedig (Anm. 59) wurde aus einem spätantiken (wohl damals schon einmal überarbeiteten) Bildnis hergestellt: Bergmann 1999, S. 52, Nr. 21, Taf. 43; Sperti 2015, S. 173–193.



18 Frühklassischer Torso einer bewegten Giebelfigur, um 460 v. Chr. Bari, Museo Nicolaiano, Inv.-Nr. 4 (Foto Hans R. Goette)

man nicht nur in Italien gefundene, an antiken Stätten der Apenninhalbinsel sozusagen »vorrätige« Skulpturen,⁶¹ sondern auch aus dem griechischen Osten herbeigeschaffte Plastiken⁶² (Abb. 35) nutzte. Naturgemäß sind griechische Skulpturen in Süditalien, der *Magna Graecia*, häufig, nicht zuletzt wegen des dortigen Mangels an Marmor, den man deshalb in vorrömischer Zeit vor allem aus Paros⁶³ importierte. Demgegenüber sind Werke aus pentelischem Marmor in Unteritalien selten. In Bari selbst ist ein Kapitell bekannt, das einem sehr speziellen antiken Typus angehört, der in athenischen Werkstätten gefertigt wurde.⁶⁴ In Caulonia⁶⁵ und in Cosentia (Cosenza)⁶⁶ wurden zwei attische Grabreliefs der Kaiserzeit nachgewiesen, von denen das erste zusätzlich zum Marmor und Typus auch mittels der Inschrift – die dargestellte Verstorbene war verheiratet mit einem Mann aus der attischen Gemeinde (Demos) Gargettos – seine Herkunft verrät, während das zweite nach Marmor, Typus und Stil einer athenischen Werkstatt zugewiesen werden kann.⁶⁷

Die wenigen genannten Beispiele, insbesondere die aus Süditalien, zeigen, dass das Relief, das in der Kapelle der Villa Romanazzi Carducci verbaut ist, in der Zeit, als es umgearbeitet wurde, nach Italien transportiert worden sein kann. Doch ebenso gut könnte es bereits in der Antike dorthin gelangt und dann erst nach Jahrhunderten umgestaltet worden sein. Es wäre dann ein weiteres Beispiel in der Gruppe so unzählig vieler Statuen und Reliefs, die von römischen Feldherren als Kriegsbeute in die Heimat transferiert wurden (vgl. etwa Livius' oder Ciceros

Reden gegen Verres) oder von gebildeten Villenbesitzern angekauft (Ciceros Atticus-Briefe geben direkte Auskunft; zahlreiche Funde in Villen der Umgebung Roms sind weitere Belege) oder von Kaisern für die Ausstattung öffentlicher und privater Bauten beschlagnahmt und von der Renaissance an ausgegraben wurden, um heute in den Museen Roms und anderen Sammlungen ausgestellt zu werden. Wenn man die »Vergesellschaftung« mit dem byzantinischen Kreuzrelief (Abb. 7), das ebenfalls an der Eingangswand der Kapelle angebracht wurde, als Indiz für die einstige Herkunft heranziehen möchte, spricht mehr für eine nachantike Verbringung nach Bari. Dass es solche Skulptureentransfers gegeben hat, beweisen mehrere

61 Beispielhaft ist das Weihwasserbecken in Sessa Aurunca (die Kirche ist bekannt wegen zahlreicher Antikenwiederverwendung) zu nennen, das aus einer Statuenreplik des Meleager gewonnen wurde: Noehles 1962, S. 90–100, bes. S. 97–99, Abb. 60–61; Esch 2005, S. 18, Abb. 19. Zu Grabreliefs in Kirchen, etwa in Benevent, siehe Esch 2005, S. 58, Abb. 17. Vieles weitere siehe unten S. 32–38.

62 Dies gilt insbesondere für die genannten (Anm. 59–60) venezianischen Heiligenfiguren, bei denen inzwischen auch naturwissenschaftliche Marmoranalysen vorliegen; im Fall des San Polo (Abb. 35) etwa besteht der nachantike Kopf aus Carrara-Marmor, während die antike Statue aus parischem Marmor gearbeitet ist, die – wohl antik – am Fuß mit thasischem Stein restauriert wurde. Bei der Figur des San Teodoro (Abb. 31) wird für den Panzertorso eine griechische Herkunft angenommen; der Kopf besteht aus kleinasasischem Marmor (Dokimeion oder Göktepe?). Siehe auch Esch 2005, S. 31–32.

63 *Paria lithos* 2000, S. 497–526. Dieser reiche Bestand an antiken Skulpturen aus parischem Marmor und seine Qualität mag Ursache dafür sein, dass der Begriff *lapis de Pario* oder *de marmore pario* in mittelalterlichen Quellen als Werturteil an sich über Material und antike Spolien benutzt wurde: Tietze-Conrat 1953, S. 158–159; Esch 2005, S. 40.

64 Wegner 1958, S. 1–3.

65 Orsi 1909, S. 327–329 mit Abb.

66 Orsi 1912, S. 64–66 mit Abb.

67 Zu den beiden Reliefs (und weiteren Wiederverwendungen antiker Skulptur) auch Settim 1978, S. 91–116, Taf. 5, 1–2. Beide Reliefs wurden nicht aufgenommen in Moock 1998, der die besten Vergleichsbeispiele versammelt hat.

antike Denkmäler (Abb. 17),⁶⁸ die mit San Nicola, der Hauptkirche Baris, verbunden sind, in der die aus Myra an der kleinasiatischen Südküste nach Süditalien gebrachten Gebeine des Heiligen verehrt werden. Bislang unerkannt blieb unter ihnen das Fragment einer frühklassischen, stark bewegten männlichen Figur (Abb. 18), die sich anhand eines Bronzedübels im Rücken als Teil des Giebelschmuckes eines griechischen Tempels zu erkennen gibt.⁶⁹ Nach Auskunft des Kurators P. Gerardo Cioffari vom Museo Nicolaiano wurde das Statuenbruchstück bei Restaurierungsgrabungen im Chor der Basilika San Nicola gefunden, wo es bei den ursprünglichen Bauarbeiten am Ende des 11. Jahrhunderts deponiert worden war. Es besteht aus hochqualitätvollem parischem Marmor (Lychnites) und wurde offensichtlich als Einzelstück aus seinem antiken Kontext, der rundplastischen Dekoration eines Tempelympanons, nach Bari gebracht; seine ursprüngliche Herkunft ist wegen des nachantiken Fundplatzes natürlich unbekannt. Immerhin ist die Hypothese möglich, dass es bereits in der Antike mit anderen Spolien vom Balkan über das Ionische Meer nach Bari gelangte.⁷⁰ Wichtig ist dieses Beispiel einer klassischen Skulptur, weil es ein weiteres Mal belegt, dass man im mittelalterlichen Bari antike, aus dem griechischen Osten stammende Marmorobjekte in der Stadt kannte. Mithin wäre das attische Grabrelief der Familie Romanazzi Carducci, das zu einem Bildwerk mit der Darstellung des Petrus umgestaltet wurde, in jener Zeit in Bari keineswegs einzigartig. HRG

Die mittelalterliche Umarbeitung des Grabreliefs

Lassen sich auch weitere klassische griechische Skulpturfragmente im mittelalterlichen Bari ausfindig machen, ist damit noch nicht belegt, dass die Umarbeitung des hier zur Debatte stehenden Reliefs ebenfalls dieser Epoche zuzurechnen ist. Betrachten wir noch einmal eingehend die nachantiken Partien: Der Apostel ist stehend im Dreiviertelprofil dargestellt; die Rechte hat er zum Sprech- oder Segensgestus erhoben; die ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger sind deutlich überlängt. Mit der Linken hält Petrus einen auf die Sitzfigur zuflatternden Rotulus; auf der linken Hand liegt ein breites Schlüsselband auf, an dem ein Paar großer Schlüssel mit runden Reiden und markanten Bärten hängt. Das ins Profil gewendete Gesicht (Abb. 1-2) ist leicht bestoßen, der volle Bart teilweise abgeplatzt. Die Gesichtszüge und das markante Ohr lassen sich nur noch schwach erkennen; Tonsur und umlaufender Haarkranz sind hingegen gut erhalten und werden von einem großen, scheibenförmigen und leicht asymmetrischen Nimbus eingefasst. Petrus trägt ein in regelmäßige Falten gelegtes Untergewand mit einer hohen Gürtung und ein stoffreiches Obergewand, das unterhalb des Schlüsselbeins von einer Schließe zusammengehalten wird. Über die rechte Schulter zurückgeschlagen, gibt es den Blick auf den erhobenen rechten Arm frei.

Am auffälligsten ist aber wohl nicht die Gestaltung des Petrus selbst, sondern wie nahtlos sich die nachantike Figur in das antike Flachrelief einfügt. Unter Abarbeitung des antiken Reliefgrundes und durch die Umwandlung der primä-

68 Insbesondere ist hier der als Grablege des Erzbischofs Elias neben der Treppe zur Krypta verbaute kleinasiatische Säulensarkophag (Wiegartz 1965, S. 49, Anm. 70; S. 53, S. 65, S. 138, S. 152; hier Abb. 17) zu nennen, dann auch ein korinthisches Kapitell (Anm. 64); siehe auch Pensabene 1991, S. 44–48, Abb. 66–74, zu weiteren Kapitellen und anderen Architekturteilen.

69 Belli D'Elia 1985, S. 16, Abb. 13; Cassano 1987, S. 309, Abb. 330; Cassano 1988, S. 406, Nr. 833, Abb. 591; Soleti 2010, S. 21–22, Nr. 1, Taf. 1–2; *Bari romana* 2017, S. 50–51, Abb. 22.

70 Die Skulptur wurde bislang als römisch verkannt, der Marmor fälschlich als thasisch bezeichnet.

70 Dazu demnächst ausführlich H. R. Goette. Vorläufig sei auf wenige markante Beispiele verwiesen, nämlich auf die griechischen Skulpturen des Apollo-Sosianus-Tempels in Rom (La Rocca 1985; La Rocca 1996; zuletzt Gasparri 2020) oder die zahlreichen klassischen Originale aus antiken Villen in den Albaner Bergen (Moltesen 1995). Die Liste griechischer Originale, die ins antike Rom und die Umgebung transferiert wurden, ließe sich leicht erweitern.



19 Melfi, Santa Margherita, Apsis ausmalung, Mitte 13. bis Mitte 14. Jh. (Foto Biblioteca Hertziana/Marcello Leotta)

ren Standfigur in die Figur des Apostels (Abb. 3) entsteht der Eindruck eines kohärenten Gesamtbildes. Die qualitätsvolle Arbeit war augenscheinlich von dem Wunsch getragen, nur das Nötigste vom antiken Bestand zu entfernen. Überreste der antiken Standfigur wie der rechte Fuß, der linke Unterarm samt Gewandzipfel und selbst Teile des im jetzigen Zustand unverhältnismäßig weit ausladenden Unterkörpers sind in der Petrusfigur erhalten.⁷¹ Darüber hinaus aber zielt die Umarbeitung deutlich darauf ab, die Figur des Petrus in ihrem voluminösen Körperbau und in ihrer Haltung an die Sitzfigur anzulegen: Während beide Köpfe und Unterkörper ins Profil gewendet sind, erscheinen die Oberkörper im Dreiviertelprofil. Petrus sollte der Sitzfigur anscheinend körperlich ebenbürtig gegenüberstehen und als ähnlich raumgreifend empfunden werden. Die antike Gestaltung des Reliefs diente somit als Maß und Rahmen für die nachantike Umarbeitung. Die Abarbeitung von Haar- und Barttracht des Sitzenden wiederum lässt vermuten, dass zugunsten der Angleichung der beiden Figuren selbst in die sonst nahezu im Originalzustand belassene Sitzfigur eingegriffen wurde.

Die Datierung von Umarbeitungen ist in der Regel schwierig, insbesondere dort, wo sie ohne historischen Kontext auskommen muss. Im Fall des Bareser Reliefs stehen mit Petrusattributen und Gewanddarstellung nur wenige Anhaltspunkte zur Verfügung. Auch die Geschichte des in Attika gefertigten Reliefs ist, wie oben geschildert, ungewiss. Dennoch bieten die gestalterischen Eigenheiten der Petrusfigur genügend Material für eine ungefähre zeitliche Einordnung. Da, wie noch zu zeigen sein wird, die

Details der Umarbeitung mit einer Ausführung in Italien gut vereinbar sind, liegt die Annahme nahe, dass das Relief nach Italien gelangte, ehe es dort umgearbeitet wurde. Das Interesse an antiken Körperdarstellungen, von dem die Umarbeitung deutlich zeugt, lässt sich in der italienischen Skulptur des 13. Jahrhunderts erstmals in größerem Umfang fassen.⁷² Auch die eindrücklichsten gestalterischen Parallelen zur Bareser Petrusfigur finden sich in der italienischen Kunst des 13. und frühen 14. Jahrhunderts.

Zu den hervorstechendsten Merkmalen des Petrus am Bareser Relief gehört die Tragehaltung, mit der der Apostel in der linken Hand gleichzeitig Schrifttrolle und Schlüsselpaar aufnimmt (Abb. 1–4). Die Schlüssel Petri wurden – abseits ihrer Macht, auf Erden und im Himmelreich zu binden und zu lösen (Mt 16,19) – vielfach theologisch ausgedeutet.⁷³ In der bildlichen Überlieferung wurde Petrus mit einer unterschiedlichen Anzahl von Schlüsseln gezeigt – von einem Schlüssel bis zu einem Schlüsselbund. Spätestens seit dem 12. Jahrhundert verdichteten sich die theologischen Interpretationen, die von zwei Schlüsseln ausgingen; auch die Bildkünste spiegeln diese Entwicklung wider.⁷⁴ Das Petrusattribut des an einem Band zusammengehaltenen Schlüsselpaars, wie es das Bareser Relief überliefert, ist im

71 Am Tympanon des Westportals der Kathedrale von Bitonto aus dem 12. Jh. ist ein ähnlich ausladendes Bewegungsmotiv des Spielbeins erhalten.

72 Seidel 1975, insb. S. 337–348; Herzog 1986, S. 142–147. Zu antiken Vorbildern in der Porträtplastik Fittschen 1985, S. 385–388; vgl. Buschhausen 1984.

73 Zur Ikonographie der Schlüssel Petri unter anderem Moroni 1841; Braunfels 1976; Refice 1990; Sassi 2019.

74 Refice 1990, S. 60–61.

Südosten Italiens in Mittelalter und Frühneuzeit durchgängig zu finden (Abb. 19).⁷⁵

Die Bildlösung des Bareser Reliefs lässt jedoch noch eine etwas genauere zeitliche Eingrenzung zu. Da Petrus in der Linken sowohl die Schlüssel am Band als auch den entrollten Rotulus trägt, vermag er sich mit der rechten Hand an den Sitzenden zu richten (Abb. 1). Diese Petrus-Ikonographie findet sich im Rom des 13. Jahrhunderts. Bis heute erhalten ist sie im Apsismosaik der Marienkrönung von Santa Maria Maggiore (Abb. 20), das Jacopo Torriti zwischen 1288 und 1296 unter Papst Nikolaus IV. schuf.⁷⁶ Derselbe Petrustypus war bereits zur Zeit der unter Papst Innozenz III. (1198–1216) ausgeführten Umarbeitung des konstantinischen Apsismosaiks von Alt-Sankt Peter in Gebrauch, wie eine Zeichnung von Giacomo Grimaldi von 1605 nahelegt.⁷⁷ Auch die unter Papst Honorius III. (1216–1227) umgesetzte Erneuerung des spätantiken Apsismosaiks von San Paolo fuori le mura enthielt das Motiv. Eine um 1599 entstandene Zeichnung der 1823 einem Brand zum Opfer gefallenen Apsis zeigt, dass der auf den thronenden Christusweisende Petrus Schriftrolle und Schlüsselpaar in einer Hand trug.⁷⁸ Torriti selbst nutzte den Typus wohl bereits im Apsismosaik in San Giovanni in Laterano (1291), das sich jedoch nur in der restaurierten Form des späten 19. Jahrhunderts erhalten hat.⁷⁹ In allen vier römischen Apsismosaiken zierte heute die Inschrift *Tu es Christus filius Dei vivi* den entrollten Rotulus des Petrus.⁸⁰ Es ist einleuchtend, dass auch der wehende Rotulus des Bareser Reliefs ursprünglich eine – für die Deutung der Szene vielleicht sogar essentielle – Beschriftung trug.⁸¹

Die römischen Beispiele lassen sich um zahlreiche Darstellungen aus Mittel- und Süditalien ergänzen, auf denen Petrus ein Schlüsselpaar am Band sowie einen zusammengerollten Rotulus oder einen Kodex in nur einer Hand trägt. Die Ikonographie ist von der Mitte des 12. bis in die 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts sicher vertreten, wobei der überwiegende Teil der ermittelten Darstellungen aus dem 13. und beginnenden 14. Jahrhundert stammt.⁸² Beispielhaft sei hier eine in den Erzähl-



20 Rom, Santa Maria Maggiore, Apsismosaik, Jacopo Torriti, 1296 (Foto Biblioteca Hertziana/Fabio Santinelli)

75 Eine Auswahl von Petrusdarstellungen aus Apulien und der Basilikata gewährt einen Einblick in eine vom 13. bis 16. Jh. ungebrochene Tradition des Attributs Petri >Schlüsselpaar an Schlüsselband: Fresko in der Apsis der Cappella rupestre di Santa Margherita, Melfi, Ende 13. bis Anfang 14. Jh. (Abb. 19); Altarretabel des Lorenzo Veneziano und Werkstatt des Benediktinerinnenklosters San Giovanni Evangelista, Lecce, 1356–1372, heute Museo Sigismondo Castromediano, Lecce (Guarnieri 2006, S. 60, Abb. 1); Fresko der rechten Wand der Cripta della Favone, Veglie, erste Hälfte 15. Jh. (Ortese 2006, S. 182, Abb. 7); Petrusfigur des Nuzzo Barba zugeschriebenen Hauptaltars der Chiesa Madre di Santa Maria della Natività, Noci, um 1520 (Gelao 2005, S. 250, Abb. 245); Altar in San Pietro Caveoso, 1540, Matera, Abb. siehe Wikimedia Commons/Seilko, URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/05/Matera%2C_san_pietro_caveoso%2C_interno%2C_polittico_del_1540%2C_03.jpg (Stand: 11.04.2022); Steinskulptur des hl. Petrus eines unbekannten süditalienischen Künstlers, Kapitelsaal der Kathedrale von Altamura, 1. Hälfte 16. Jh., heute Museo Diocesano Matronei Altamura, URL: <https://museodiocesano.org/portfolio-item/san-pietro/> (Stand: 17.02.2022); Tafelbild des hl. Petrus, Gianserio Straffela, Kapelle rechts des Hauptaltars, Collegiata e Madonna delle Nevi, 1550–1580, Copertino, siehe Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, URL: <https://www.bildindex.de/document/obj08043462?medium=bhpd72020> (Stand: 17.02.2022).

76 Poeschke 2009, S. 378–382 mit weiterführender Literatur.

77 Wehrens 2017, S. 113, Abb. 8, 6; vgl. Romano 2005.

78 Ballardini 2007, S. 274, Abb. 1; auch Groblewski 2001, Abb. 79–80.

79 Tomei 1990, S. 77–78, Taf. 16a.

80 Zu den Inschriften der Apsis von San Paolo fuori le Mura Ballardini 2007, S. 276.

81 Siehe unten S. 39.



21 San Piero a Grado, Fresko, Deodato Orlandi, um 1300 (aus Wollesen 1977, S. 31, Abb. 10)

22 Ravello, San Pantaleone, Detail der Bronzetür am Westportal, 1179 (Foto Bildindex Foto Marburg 2.678)



zusammenhang der Petrusvita eingebundene Darstellung von um 1300 erwähnt, die Deodato Orlandis umfangreichem Freskenzyklus in San Piero a Grado (Pisa) entstammt (Abb. 21).⁸³ In der selten dargestellten Szene der Schattenheilung (Apg 5,15) an der südlichen Hochschiffwand geht Petrus mit gestrecktem Mittel- und

82 Die Auswahl erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern soll eine zeitliche Tendenz aufzeigen: Mosaik im nördlichen Querschiff der Martorana, Mitte des 12. Jh., Palermo (Kitzinger 1990, S. 279, Anm. 18, Abb. 40); zwei Petrusfresken in der Cripta di San Magno, Dom von Anagni, beide vor 1231 (Cappelletti 2002, S. 347, Abb. 85; Draghi 2006, S. 63, Abb. 83); Fresko im Nebenraum der Apsis von Santi Giovanni e Paolo al Celio, Rom, 1255 (Draghi 2006, S. 89, Abb. 135); Antependium, Guido di Grazano, um 1280, Pinacoteca Nazionale, Siena (Mädger 2005, S. 73, Abb. 3); Apsismosaik in Santa Maria Maggiore, Rom, 1288–1296 (Abb. 20); Fresko in der Apsis der Cappella rupestre di Santa Margherita, Melfi, Ende 13. bis Anfang 14. Jh. (Abb. 19); Altar des Maestro di San Gaggio und Grifo di Tancredi, 1280–1310, Galleria dell'Accademia, Florenz (*Uffizi e Pitti* 1994, S. 25, Abb. 8); wenigstens drei Darstellungen innerhalb des Petruszyklus von San Piero a Grado, Pisa (»Weide meine Lämmer«, »Die Schattenheilung« und »Ananias und Saphira«), um 1300 (Wollesen 1977, S. 25, S. 31, S. 34, Abb. 7, 10, 12); Dossale, Deodato Orlandi, 1301, Museo San Matteo, Pisa (Wollesen 1977, S. 128, Abb. 56); Maestà, Duccio di Buoninsegna, 1308–1311, Museo del Opera del Duomo, Siena (Mädger 2005, S. 78, Abb. 6); Polyptychon mit Madonna und den hl. Augustinus, Paulus, Petrus und Dominicus, Duccio di Buoninsegna, um 1310, Pinacoteca, Siena (Mädger 2005, S. 76, Abb. 5); Triptychon des hl. Antonius, Niccolò di Tommaso, 1373–1375, Museo di Capodimonte, in dem Petrus linke Hand nicht freigestellt ist, sondern einen Kreuzstab trägt (Skaug 2017, S. 293, Abb. 4); Tafelbild der Hl. Petrus und Paulus, Carlo Crivelli, wahrscheinlich 1470er Jahre, National Gallery, London, Inv. Nr. NG3923, URL: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/carlo-crivelli-saints-peter-and-paul> (Stand: 28.07.2022). Ein norditalienisches Beispiel eines Petrus mit drei statt zwei Schlüsseln am Band befindet sich auf einer Reliefplatte in San Trovano in Venedig; siehe Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, URL: <https://www.bildindex.de/document/obj20886346?part=0&medium=it00577g12> (Stand: 25.07.2022). Vergleichbare byzantinisierende Reliefplatten legen eine Datierung ins 13. oder evtl. 14. Jh. nahe, Demus 1954; zuletzt Bergmeier 2020. Dank an Armin Bergmeier für die freundliche Auskunft.

83 Dieser gründet sich teilweise auf die Vorlage der Atriumsfassade von Alt-Sankt Peter, Wollesen 1977, S. 113–116. Zur Schattenheilung Wollesen 1977, S. 30–32; zur Datierung vgl. Ronzani 2003, S. 51.



23 Pluviale aus hellblauem Seidendamast, Anfertigung Ende 14. bis 1. Hälfte 15. Jh. Halberstadt, Dommuseum, Inv.-Nr. 234 (Foto Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Juraj Lipták)

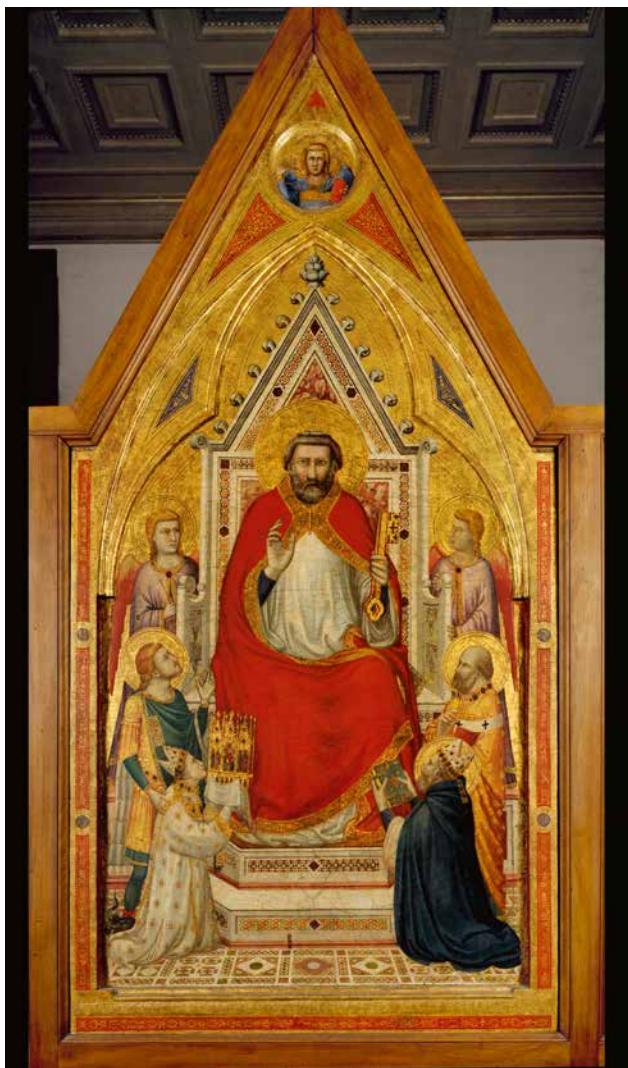
Zeigefinger an einer Gruppe Kranker vorüber, die durch seinen Schatten geheilt werden. Petrus trägt in der Linken sowohl ein mit einem Band verbundenes Schlüsselpaar als auch einen zusammengerollten Rotulus. Eine auffällige Parallel zum Petrus des Bareser Reliefs (Abb. 1-4) bilden seine den Kranken entgegengestreckten, deutlich überlängten Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand. Einen Sonderfall stellt eine Darstellungsform dar, die vor allem in mehreren Kirchen Süditaliens und Siziliens des 12. Jahrhunderts erhalten ist: Petrus trägt neben Schlüsselpaar und Schriftrolle auch noch einen Kreuzstab in derselben Hand (Abb. 22).⁸⁴

Auch für zwei weitere Details des Bareser Reliefs finden sich Parallelen in italienischen Petrusdarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts. Zum einen wird, beispielsweise im Apsisfresko der Felsenkirche Santa Margherita in Melfi (Basilicata, Abb. 19), das Schlüsselband ebenfalls über den Handrücken geführt.⁸⁵ In späteren Jahrhunderten ist die Tendenz in Malerei und Skulptur zu verzeichnen, die Anhäufung von Petrusattributen in nur einer Hand zu vermeiden, womit auch die Bildlösung des über die Hand geführten Bandes seltener wird.⁸⁶ Zum anderen besteht

84 Mosaik der Westwand der Cappella Palatina, um 1140–1170, Palermo; Apsismosaik im Dom von Cefalù, um 1145–1160; Bronzetür am Westportal des Doms von Ravello, 1179 (vgl. Abb. 22); Apsismosaik im Dom von Monreale, um 1180–1190; Bronzetür im nördlichen Seitenschiffportal des Doms von Monreale, um 1185–1189; Mosaik der Vierungskuppel, San Marco, Venedig, 1100–1300 (Abb. aller Mosaiken in Poeschke 2009). Der Typus kursierte auch im 13. Jh. in Mittelitalien; siehe beispielsweise den Dossale des Meliore di Jacopo, 1271, Uffizien, Florenz (Uffizi e Pitti 1994, S. 23, Abb. 5).

85 Zur Datierung der Fresken von Santa Margherita in Melfi vom Ende des 13. bis Anfang des 14. Jh. siehe Vivarelli 1973. Über Handrücken oder Handgelenk geführte Schlüsselbänder finden sich auch in der Petrusdarstellung im unteren Register der Wand P2 in der Cripta di San Magno im Dom von Anagni, vor 1231, hier eigenständig ohne weiteres Attribut (Cappelletti 2002, S. 347, Abb. 85), im Fresko im Nebenraum der Apsis von Santi Giovanni e Paolo al Celio, Rom, 1255 (Draghi 2006, S. 89, Abb. 135) und in der Maestà des Duccio di Buoninsegna, Museo del Opera del Duomo, Siena, 1308–1311 (Mädger 2005, S. 78, Abb. 6).

86 Siehe beispielsweise die in Anm. 75 verzeichneten Werke. Eine barocke Petruskulptur mit dem Motiv des über die Hand geführten Bands ist in der Chiesa Madre e Santa Maria Maddalena in Ciminna auf Sizilien erhalten, doch ist das Band hier ein echtes Textil; siehe Biblioteca Hertziana, Fotoarchiv, URL: <https://foto.biblhertz.it/media/obj/08103295/bhim00027620> (Stand: 19.04.2023). Der Bildhauer bezieht sich auf die normannische Darstellungstradition Petri der sizilianischen Dome; siehe hierzu Anm. 84.



24 Giotto di Bondone, Petrusseite des Stefaneschi-Altars, 1313. Rom, Pinacoteca Vaticana, Inv.-Nr. 120 (Foto Bibliotheca Hertziana/Fabio Santinelli)

die Haartracht des Petrus um 1300 häufig aus einem die Stirn umrundenden Haarwulst, der am Oberkopf entweder in einen glatten Haarschopf (Abb. 20) oder in eine Tonsur übergeht.

Einen weiteren Anhaltspunkt für die Datierung der Umarbeitung liefert die Gestaltung des Obergewandes, das an ein liturgisches Gewand erinnert. Eine textile Schließe (Abb. 4) hält unterhalb des Schlüsselbeins den Stoff zusammen, wie es bei Pluvialen üblich ist (Abb. 23).⁸⁷ Uncharakteristisch für ein Pluviale ist zwar der über dem linken Unterarm herabhängende Gewandüberschlag, der sich aber aus der Nachnutzung des antiken Reliefs erklären lässt (Abb. 1-3). Ein wichtiges Detail sind die schmalen Schmuckborten, die links und rechts der Schließe herablaufen. Insbesondere an der rechten Schulter, über die das Obergewand zurückgeworfen ist, steht der Saum deutlich vom Mantelstoff ab. Möglicherweise nimmt dieses Merkmal Bezug auf die Materialbeschaffenheit der realiter für Besätze liturgischer Gewänder häufig verwendeten Goldborten, wie sie beispielsweise am Gewand des thronenden Petrus in Giottos Stefaneschi-Altar (1313-ca. 1320, Abb. 24) dargestellt wurden.⁸⁸ Goldborten, etwa in Form sogenannter Palermo-Borten, wurden von der zweiten Hälfte des 12. bis ins frühe 13. Jahrhundert vor allem im staufischen Hoheitsgebiet gefertigt, wobei Sizilien als vorrangiger Herstellungsort jüngst hinterfragt wurde.⁸⁹ Für die Datierungsfrage ist der Umstand entscheidend, dass die Schmuckborten liturgischer Gewänder im Laufe des Spätmittelalters zunehmend zu Bildträgern wurden. Um Raum für figürliche Stickereien zu schaffen, wurden Pluvialstäbe ab dem 13. Jahrhundert erheblich breiter gearbeitet.⁹⁰ Spätestens im ausgehenden 15. Jahrhundert überwogen in den Gewändern wie auch in ihren Darstellungen in Malerei und Skulptur (Abb. 25-26) weitaus breitere, farbig bestickte oder gewebte Borten.⁹¹ Das Obergewand des Bareser Petrus mit seinen schmalen

Borten ist daher besser mit einem Entstehungszeitraum vor dem frühen 15. Jahrhundert vereinbar.⁹²

87 Der folgende Abschnitt zur Gewandung Petri fußt zu wesentlichen Teilen auf Angaben und Hinweisen, die ich Anja Preiß verdanke. Petrus wird vor allem im Spätmittelalter im Papstornat (Amikt, Albe, Dalmatik, Kasel oder Pluviale) dargestellt; Braunfels 1976, S. 161. Für eine ältere Darstellung siehe beispielsweise fol. 168r im Liber Floridus, 1121, des Lambert von St. Omer, Universitätsbibliothek Gent, URL: <https://lib.ugent.be/catalog/rug01%3A000763774/items/900000106992> (Stand: 13.04.2022).

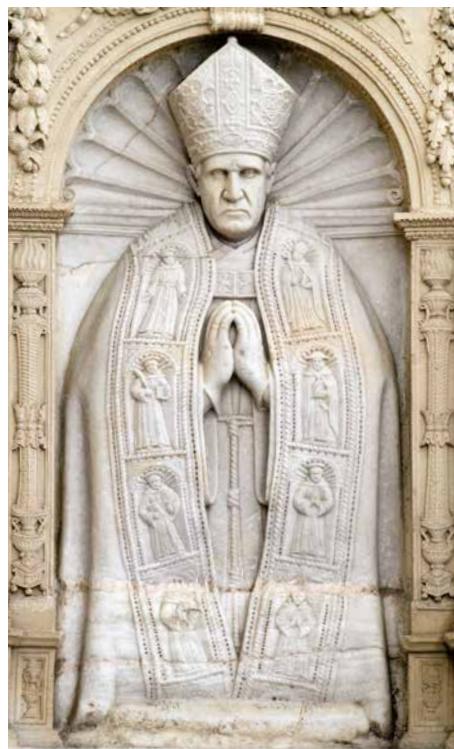
88 Cornini 2016, zur Datierung insbesondere S. 33.

89 Schorta 2021. Typischerweise wurden Goldborten als Dekor an liturgischen Gewändern wiederverwendet. Ein Beispiel hierfür sind die Besätze an einem Pluviale aus hellblauem Seidendamast aus Syrien oder Ägypten des späten 14. oder frühen 15. Jh. (Abb. 23), das heute im Halberstädter Domschatz aufbewahrt wird; siehe dazu den demnächst erscheinenden Bestandskatalog B. Pregla/A. Preiß, *Die liturgischen Textilien im Domschatz zu Halberstadt bis zur Säkularisation* (Riggisberg 2023).

90 Braun 1907, S. 330-333.

91 Die schrittweise Verbreiterung der Schmuckborte vom 13. bis 15. Jh. lässt sich beispielsweise an der Entwicklung der Kölner Borte nachvollziehen, die über den gesamten Zeitraum hinweg hergestellt wurde; Bombek/Sporbeck 2011. Siehe zur Entwicklung von Gewändern und ihren Darstellungen in der Frührenaissance auch Monnas 2008, insbesondere S. 10.

92 Festgehalten werden muss jedoch, dass schmale textile Gewandschließen, obschon sie zur selben Zeit wie die schmalen Schmuckborten für liturgische Gewänder eingesetzt wurden (vgl. Abb. 23), häufig sowohl in der nordalpinen wie der italienischen Kunst des 15. und 16. Jh. zu finden sind. So zierte beispielsweise das Obergewand der Holzskulptur des hl. Nikolaus, die 1480 im Umfeld des Domenico da Tolmezzo für die Capella di San Nicola im Dom von Udine geschaffen wurde (heute Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, Udine), eine ebensolche Schließe.



Alle Anhaltspunkte zusammengenommen lässt sich die Umarbeitung des Grabreliefs der Villa Romanazzi Carducci am ehesten zwischen dem frühen 13. und dem späten 14. Jahrhundert verorten, wobei die engsten ikonographischen Übereinstimmungen mit der Petrus-Ikonographie des 13. und frühen 14. Jahrhunderts festzustellen sind. Das deckt sich, wie wir im Folgenden sehen werden, mit der Beobachtung, dass auch die meisten anderen bekannten mittelalterlichen Umarbeitungen antiker Skulptur zu biblischen Figuren oder Heiligen in Italien in das 13. und 14. Jahrhundert zu datieren sind. Diese Gruppe unterscheidet sich entschieden von neuzeitlichen und modernen Überarbeitungen. Eine nachmittelalterliche Umarbeitung des Reliefs ist damit unwahrscheinlich.

Das Grabrelief im Kontext christianisierender Antikenüberarbeitungen figürlicher Plastik

Das Interesse an Antike und Antiken ist vom 13. bis 14. Jahrhundert in Italien bekanntermaßen ausgeprägt und schlägt sich neben antikisierenden Neuschöpfungen nicht zuletzt in einer großen Zahl von Spolienüberarbeitungen nieder.⁹³ Verhältnismäßig selten erhalten sind solche Statuen und Reliefs, in denen – wie am Grabrelief der Villa Romanazzi Carducci – antike Sujets zu biblischen Figuren oder zu Heiligen umgestaltet wurden. Einen Überblick über Spolienüberarbeitungen dieser Art, die in Italien bis zum Ende des 14. Jahrhunderts entstanden, hat Veronika Wiegartz zusammengestellt.⁹⁴ Wie sich zeigen wird, sticht das Bareser Relief innerhalb des kleinen Corpus hinsichtlich des gezielten, geradezu diskursiven Umgangs mit der antiken Substanz deutlich heraus.

⁹³ Siehe dazu auch S. 23–26. Unter den zahlreichen Veröffentlichungen zu wiederverwendeten und umgearbeiteten Spolien im mittelalterlichen Italien: Esch 1969; Settimi 1986; De Lachenal 1995; Poeschke 1996; Gramaccini 1996; Müller 2002; *Rilavorazione dell'antico* 2003; Esch 2005; Höh 2006; Boschung/Wittekind 2008; *Riuso di monumenti* 2012; Sperti 2019. Für Südalien im Besonderen: Pensabene 1991; Todisco 1994. Siehe dazu die Publikationen von Palmentieri: Palmentieri 2017. Ein zeitgleiches Phänomen ist die Herstellung von Pseudo-Spolien, die für den venezianischen Raum gut erforscht ist: Demus 1954; Herzog 1986; Bergmeier 2020.

⁹⁴ Wiegartz 2004, S. 263–290.

25 Marco Cadisco, *Morte della Vergine*, 1535–1540. Neapel, Museo di Capodimonte, Inv.-Nr. Q 1792 (Foto Stefanie Lenk)

26 Otranto, Kathedrale, Mausoleum des Erzbischofs Serafino da Squillace, Detail, ca. 1495–1514 (foto Archivio Fotografico Pinacoteca Metropolitanana di Bari)



27 Parma, Baptisterium, hl. Michael, Benedetto Antelami, 1196–1215 (aus Quintavalle 1990, S. 202, Abb. 28a)

28 Orvieto, San Domenico, Madonna am Grabmal des Guillaume de Braye, Arnolfo di Cambio, um 1282 (Foto Alinari)

29 Rom, San Pietro, Vatikanische Grotten, hl. Petrus, vor 1300 (Foto Biblioteca Hertziana/Cesare D'Onofrio)

Wiegartz verzeichnet insgesamt acht im mittelalterlichen Italien zu christlichen Figuren umgearbeitete römische Skulpturen, Skulpturenfragmente und Grabreliefs. Viele Zweifelsfälle, in denen die zeitliche Einordnung der Umarbeitung umstritten oder die Identität der aus antiken Vorlagen neu geschaffenen Figuren unklar ist, bleiben hier unberücksichtigt.⁹⁵ Das früheste von Wiegartz ermittelte Werk ist Benedetto Antelamis Erzengel Michael (Abb. 27), der bereits zur Bauzeit des Baptisteriums von Parma in den Jahren 1196 bis 1215 aus einer kaiserzeitlichen Togastatue herausgearbeitet wurde.⁹⁶ Die sieben anderen Objekte fallen in den Zeitraum zwischen dem späten 13. und dem späten 14. Jahrhundert. Um die bildhauerische Leistung und Originalität des mittelalterlichen Bildhauers des Bareser Reliefs einordnen zu können, soll Wiegartz' Bestand hier in zwei Untergruppen gegliedert werden, die sich nach dem Umfang der Überarbeitung unterscheiden: Die erste Gruppe setzt sich aus – teils erheblich – ergänzten, jedoch nicht wesentlich in ihrer antiken Substanz gestörten Objekten zusammen. Die Eingriffe in die Objekte der zweiten Gruppe sind deutlich invasiver; größere Teile des antiken Bestandes wurden abgearbeitet, teilweise bis zur Unkenntlichkeit.

In die erste Gruppe fällt ein bedeutendes Werk Arnolfo di Cambios, dessen Spolienvwendung hinlänglich bekannt ist.⁹⁷ Er integrierte um 1282 eine spätantike Sitzstatue der Kybele in die Bekrönung des Grabmals des Guillaume de Braye in der Kathedrale von Orvieto. Nach jüngstem Forschungsstand ist die Skulptur weitgehend im Original erhalten und wurde zur Umwandlung in eine Madonna nur um die Hände und das Christuskind (Abb. 28) ergänzt.⁹⁸ Weniger eindeutig verorten lässt sich die Umarbeitung einer römischen Variante einer Epikur-Sitzstatue zu

95 Zu den hier nicht genannten Werken gehören die vier von Kurt Rathe in die 80er und 90er Jahre des 14. Jh. datierten Statuen mit antiken Köpfen, die der Lokaltradition zufolge von der Florentiner Domfassade stammen sollen (siehe oben S. 24 mit Anm. 60), ferner der Stilicho-Sarkophag aus San Ambrogio, Mailand, und diverse, in Kirchen eingearbeitete römische Grabstelen in Venosa und andernorts. Für eine Diskussion zum älteren Forschungsstand der beiden letztgenannten Objekte (bzw. Objektgruppen): *Rilavorazione dell'antico* 2003; siehe auch Anm. 106.

96 Quintavalle 1990, S. 366–367, Nr. 28b; Woelk 1995, S. 181–182; Zanardi 1995, S. 266–267; Wiegartz 2004, S. 265.

97 Zu Arnolfo di Cambios wiederholtem Gebrauch antiken Marmors De Lachenal 1995, S. 333–349; siehe auch Romanini 1990a.

98 Siehe Anm. 56; vgl. Romanini 1990a; 1994.

Petrus (Abb. 29), die sich am Tabernakel über dem Hauptportal von Alt-Sankt Peter befand (heute am Ausgang der Vatikanischen Grotten bewahrt). Mehrheitlich wurden die Ergänzungen um Kopf und Hände Arnolfo di Cambio beziehungsweise seiner Werkstatt zugeschrieben, doch wurde auch eine Umarbeitung im 16. Jahrhundert erwogen.⁹⁹ In die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts datiert Wiegartz die Umarbeitung einer Kaiserbüste mit Brustpanzer zu einem Soldatenheiligen, vermutlich des hl. Georg (Abb. 30), am Palazzo Zorzi-Bon bei San Severo in Venedig. Eine Zeichnung Jan Grevembrochs aus der Mitte des 18. Jahrhunderts belegt Ergänzungen von Schild, rechtem Arm mit lanzaformigem Objekt und Nimbus, die jedoch Ende des 19. Jahrhunderts bereits entfernt wurden.¹⁰⁰ Erwähnt werden sollte in diesem Zusammenhang auch die sogenannte Madonna Verona, die den Stadtbrunnen der Piazza delle Erbe in Verona bekront.¹⁰¹ Ob-

wohl es sich zunächst und vor allem um eine Stadtpersonifikation handelt, entspricht die Ergänzung einer weiblichen Gewandstatue des 1. Jahrhunderts n. Chr. um Kopf und Arm anlässlich ihrer öffentlichen Aufstellung auf der renovierten *fontana* unter Cansignorio della Scala 1368 dem Vorgehen bei den vorgenannten Beispielen.

Zwischen die erste und zweite Gruppe fällt der sogenannte Todaro (Abb. 31), der als Gegenstück zum geflügelten Löwen von San Marco zu einem umstrittenen Zeitpunkt, wahrscheinlich im 14. Jahrhundert, auf die westliche der beiden monumentalen Säulen der Piazzetta von Venedig gestellt wurde.¹⁰² Bei der heute im Innenhof des Dogenpalasts befindlichen Skulptur handelt es sich um ein Pasticcio von antiken und zeitgenössischen Fragmenten, die zu einem drachentötenden Soldatenheiligen zusammengestellt wurden.¹⁰³ Untersuchungen der antiken Bestandteile, eine möglicherweise aus dem griechischen Osten stammende, kaiserzeitlich-römische Brustpanzerstatue und ein spätantiker Kopf, ergaben, dass zumindest das Kopffragment bereits vor der Aufstellung auf der Piazzetta Überarbeitungen erfahren hatte, so dass sich Art und Ausmaß der mittelalterlichen Umarbeitung nicht genau bestimmen lassen.¹⁰⁴



30 Venedig, Rückseite des Palazzo Zorzi-Bon, hl. Georg, 2. Hälfte 14. Jh. (Foto Stefanie Lenk)

31 Venedig, Innenhof des Dogenpalasts, Todaro, 14. Jh. (Foto Stefanie Lenk)

99 Die linke Hand mit Schlüssel und der segnende rechte Oberarm gelten als barocke Erneuerungen des mittelalterlichen Bestands: Romanini 1989; 1990b, S. 47–49 mit weiterführender Literatur; Wiegartz 2004, S. 296. Eine nachmittelalterliche Umarbeitung durch Niccolò Longhi da Viggù: Guarducci 1987; Silvan 1996. Zur antiken Sitzstatue: Kruse-Berdoldt 1975, S. 150, Anm. 332.

100 Die Deutung als hl. Georg ergibt sich daraus, dass die Familie Zorzi ihn zum Schutzpatron gewählt hatte; siehe Wiegartz 2004, S. 283–284, Abb. 97.

101 Sartorio 1947; Gargiulo 2003. Zur Frage der Autorenschaft der mittelalterlichen Umarbeitung vgl. Cuppini 1969; Mellini 1971.

102 Zur Frage der Datierung der mittelalterlichen Umarbeitung Wolters 1976, 1, S. 20; Tigler 1999/2000, S. 22; Tigler 2002, S. 176; Wiegartz 2004, S. 279–280.

103 Vgl. die Diskussion zur Identifikation des Todaro als hl. Theodor, hl. Georg oder hl. Michael durch Wiegartz 2004, S. 279–280 und Abb. 94.

104 Zu den antiken Fragmenten siehe oben S. 24 mit Anm. 59–60.



32 Triest, San Giusto, Türlaibung am Westportal, 14. Jh. (Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abt. Rom, D-DAI-ROM-69.3101)

33 Triest, San Giusto, Heiligenstatue am Campanile, erbaut 1337–1343 (Foto Wikimedia Commons, Triestino)



Die zweite Gruppe der Umarbeitungen, bei denen ein verfremdendes Abarbeiten des antiken Materials klar belegbar ist, wird vom ältesten Werk des kleinen Corpus angeführt: Erst bei einer Restaurierung von Antelamis Skulptur des Erzengels Michael (Abb. 27) im Baptisterium von Parma (1196–1215) trat dessen antiker Kern, eine kaiserzeitliche Togastatue, zu Tage.¹⁰⁵ Die Triester Kathedrale San Giusto beherbergt zwei ins 14. Jahrhundert zu datierende Umarbeitungen lokaler römischer Grabreliefs: die Stele der Familie der Barbii (Abb. 32), die als Türlaibung des Hauptportals dient, sowie einen aus einem Grabrelief herausgesägten Kopf, der einer Heiligenstatue (Abb. 33) im Tabernakel über dem Portal des Campanile aufgesetzt wurde.¹⁰⁶ Die Giebelschaftstele, die ursprünglich acht Halbfiguren zeigte, war bereits in einer ersten, nicht sicher datierbaren Bauphase zersägt und zur Laibung umfunktioniert worden, zunächst mit der Rückseite nach vorn. Im Zuge des Umbaus zur Kathedrale (Weihe 1385) und der Fassadengestaltung von San Giusto im Laufe des 14. Jahrhunderts wurde die Stele dann gewendet, um die römischen Bildfelder und Inschriften sichtbar zu machen.¹⁰⁷ Die Kleidung und das Haar der Tullia Secunda im untersten Bildfeld der rechten Türlaibung wurden überarbeitet und die Verstorbene mit einem Nimbus und einer Hellebarde zu einem nicht näher identifizierbaren Heiligen ergänzt. Bei der zweiten Umarbeitung in Triest (Abb. 33), an der Fassade des zwischen 1337 und 1343 errichteten Campanile, wurde ein Kopffragment aus seinem ursprünglichen Reliefzusammenhang herausgelöst, in eine vollplastische Skulptur integriert und die Haartracht umgearbeitet. Ob es sich um eine bauzeitliche oder eine nachträgliche Ergänzung des Kopfes handelt, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit entscheiden. In jedem Falle passt die Überarbeitungspraxis zu

105 Siehe Anm. 96.

106 Zur Giebelschaftstele und ihrer Umarbeitung Pflug 1989, S. 187–188, Nr. 79, Taf. 18, 4; Wiegartz 2004, S. 285–288 mit weiterführender Literatur; zum Kopffragment Egg/Hubala/Tigler 1965, S. 527; Wolters 1974, S. 133, Anm. 18; Wiegartz 2004, S. 288.

107 Lettich 1976.

dem im ausgehenden Mittelalter gängigen Phänomen der Verwendung und Überarbeitung römischer Grabreliefs für säkulare wie kirchliche Kontexte.¹⁰⁸ Das letzte hier behandelte Beispiel ist ein ebenso drastisch wie ungleich geschickter überarbeitetes römisches Grabrelief (Abb. 34). Es dient als Bekrönung des Baldachins über dem Grabmal des Prähumanisten Rolando da Piazzola (nach 1255 geboren, vor 1333 verstorben) in Padua. Die römische Ädikulastele muss ursprünglich drei Figuren gezeigt haben, von denen die mittlere eradiert wurde. Die seitlichen Figuren wurden vollständig umgearbeitet und stellen heute die hl. Klara und den hl. Franziskus in zeitgenössischer Gewandung dar. Der Mittelakroter schließlich wurde durch ein Kreuz ersetzt und eine Inschrift hinzugefügt.¹⁰⁹

Fassen wir zusammen: Die bisher bekannt gewordenen mittelalterlichen Überarbeitungen von Antiken zu biblischen Figuren oder Heiligen in Italien weisen eine deutliche Konzentration im späteren 13. und 14. Jahrhundert auf. Es finden sich sowohl gezielte Ergänzungen verhältnismäßig intakter Statuen als auch komplexe Zusammenstellungen von antiken und nachantiken Fragmenten zu einem Pasticcio sowie schließlich invasive Umarbeitungen von Antiken. Zu konstatieren ist darüber hinaus, dass sich alle Beispiele, abgesehen von den Arnolfo di Cambio zugeschriebenen Skulpturenergänzungen in Orvieto und Rom, in Oberitalien und dort vor allem am Golf von Venedig befinden. Das mag forschungsgeschichtliche Gründe haben, und doch wirft es immerhin die Frage nach der Herkunft des Bildhauers des Bareser Grabreliefs auf, dessen qualitätvolle Arbeit in der gotischen Bildhauerkunst Apuliens nur wenig Vergleichbares kennt.

Die Umarbeitung des Grabreliefs als >materieller Diskurs< über die Stellung der Antike

Mit dem einsetzenden antiquarischen Interesse an Antiken am Ausgang des 14. Jahrhunderts nahm die Zahl invasiver Eingriffe in antike Skulptur zum Zwecke der christlichen Uminterpretation zunehmend ab.¹¹⁰ Dazu passt das parallel auftretende Phänomen, dass das 14. Jahrhundert auch die letzten dokumentierten Statuenzerstörungen in Italien, die sich gegen die heidnische Antike rich-



34 Padua, Kirchplatz der Basilica del Santo, Grabrelief am Grabmal des Rolando da Piazzola, 1324–1333 (Foto Biblioteca Hertziana)

¹⁰⁸ Umarbeitungen römischer Grabreliefs zu porträtaartigen, säkularen Darstellungen finden sich zumeist in Oberitalien: Wiegartz 2007, S. 244–263; 2007. Eine Übersicht über die antiken oberitalischen Grabstelen (mit mehreren in Triest verbauten Beispielen) bietet Pflug 1989. Insbesondere in Südalien wurden römische Grabreliefs in Kirchen verbaut; siehe Frenz 1985, Kat. Nr. 34, 37–39, 40, 51, 54, 56–58, 60, 62–63, 65–67, 71, 75–76, 78–79, 83–85, 99–100, 116, 150. In der Chiesa Nova der Abbazia della Trinità in Venosa (Potenza, Basilikata) befinden sich zwei Reliefs, an denen die Gesichtszüge der Verstorbenen nach H. G. Frenz wahrscheinlich im Mittelalter überarbeitet wurden. Eine mögliche weitere mittelalterliche Überarbeitung derselben Art befindet sich in der Abbazia di San Guglielmo al Goleto in Sant’Angelo dei Lombardi (Avellino, Kampanien): Frenz 1985, S. 60, S. 62, S. 65; siehe auch Wegner 1958.

¹⁰⁹ Herzog 1986, S. 137–140; Pflug 1989, S. 239, Nr. 146; Gramaccini 1996, S. 110–111; Wiegartz 2004, S. 273–275.

¹¹⁰ Die Restaurierungspraxis des 15. Jh. neigt jedoch zu teils verfremdenden Ergänzungen sowie zum radikalen Glätten und Ausbessern; siehe Ladendorf 1953; Rossi Pinelli 1986; Meyer 1991, S. 65–66, Nr. 47, Taf. 52.

¹¹¹ Gramaccini 1996, S. 17; Braufels 1953, S. 158.

¹¹² Siehe oben S. 24, Anm. 59 und Anm. 60 sowie S. 37, Anm. 114. Auch die zahlenmäßig weitaus größte Gruppe nachgenutzter Antiken, die Sarkophage, wurde schwerpunktmäßig im 12.–14. Jh. umgearbeitet und nachgenutzt, während ab dem 15. Jh. die Nachnutzungen schrittweise abnahmen. Siehe Ragusa 1951, S. 11.



35 Venedig, San Polo, Statue des Paulus mit antikem Manteltorso, 2. Jh. v. Chr. / Mitte 15. Jh. (Foto Stefanie Lenk)

36 Oszillum, 1.–2. Jh. n. Chr. / Anfang 15. Jh. Velletri, Museo Civico Archeologico »Oreste Nardini«, Inv.-Nr. 405 (Foto Deutsches Archäologisches Institut, Abt. Rom, D-DAI-ROM-63.42)



teten, verzeichnet.¹¹¹ Christianisierende Antikenergänzungen gab es hingegen auch in der Renaissance.¹¹² Beispielsweise soll hier eine zu einem Paulus adaptierte späthellenistische Mantelstatue (2. Hälfte 2. Jahrhundert v. Chr., Abb. 35) aus parischem Marmor an der Apsisfassade von San Polo in Venedig stehen. Sie wurde um den Kopf, den rechten Unterarm und ein heute verlorenes Schwert ergänzt; aus stilistischen Erwägungen wurde die Umarbeitung in die Mitte des 15. Jahrhunderts datiert.¹¹³ Einige solcher Antikenergänzungen mit christlichem Sujet traten in Italien noch bis zum Ende des 19. Jahrhunderts auf.¹¹⁴

Die letzte figürliche Antike Italiens, die nicht durch Anstückungen, sondern durch behutsame Eingriffe in die bis dahin intakte Substanz christlich umgedeutet wurde, wurde nach gegenwärtigem Kenntnisstand etwa zu Beginn des 15. Jahrhunderts umgearbeitet (Abb. 36).¹¹⁵ Jedenfalls wurde zu dieser Zeit in Velletri der Palazzo Graziosi, in dessen Innenhof das *oscillum* an einem Architrav verbaut wurde, errichtet. Wie oben erwähnt, stellte der Tondo ursprünglich die Bergung des Leichnams des Meleager (oder des Hektor) dar, die später zu einer Grablegung Christi umgestaltet wurde. Der nachantike Bildhauer gab dem antiken Helden die Züge Jesu und ergänzte an allen Tragefiguren Nimben, wobei derjenige der rechten Figur an einem Helmbusch des ursprünglichen Bestands entlang ausgerichtet wurde. Dieses Detail verdeutlicht, wie sparsam in das *oscillum* eingegriffen

113 Siehe oben S. 24 Anm. 59. Vgl. zur früheren Zuschreibung an Donatello Wolters 1974.

114 Amelung 1897 bespricht ein Beispiel des 19. Jh., irrt allerdings, wenn er die Statue nicht nur als in Bezug auf die Füße und den Kopf ergänzt, sondern auch im Körper für überarbeitet und für >christlich< erklärt, denn es handelt sich um einen antiken *laenatus*. Für die Frühe Neuzeit siehe Neusser 1929; Ladendorf 1953, S. 55–61; Schweikhart 1982; Settis 1986; Rossi Pinelli 1986; Schweikhart 2001; Federici 2004. Zu neuzeitlichen Überarbeitungs- und Ergänzungstechniken siehe Müller-Kaspar 1988.

115 Siehe oben S. 24 mit Anm. 58 und Nardini 1939; Corswandt 1982, S. 128–129, B 10. Das in Anm. 52 genannte klassische Grabrelief wurde (erst) im mittleren 17. Jh. nicht für ein christliches, sondern für ein familiäres Sujet für die Barberini umgestaltet und ergänzt.

und wie sorgsam sein antiker Charakter bewahrt wurde. Die konservatorische Haltung, die dieser Umarbeitung zugrunde liegt, findet sich, gekoppelt mit der Unbeschwertheit einer christlichen Uminterpretation, am Grabrelief der Villa Romanazzi Carducci wieder. Auch ihr szenischer Charakter und die betonte Rolle antiker Nacktheit setzt die beiden Werke von den anderen hier besprochenen ab.

Gleichwohl kann die Sonderstellung der Umarbeitung des Bareser Grabreliefs (Abb. 1–4) nicht genug betont werden. Wie sich gezeigt hat, zielte die Umarbeitung auf eine Einheit der Form von antiken und nachantiken Partien ab und nahm sich die antike Formensprache zum Vorbild. Petrus und die Sitzfigur interagieren auf derselben, mühsam hergestellten Bildebene und sind in ihrer Gestaltung eindeutig einander angeglichen. Die Gewandung des Apostels ist mittelalterlich, doch seine beherrschende Körperlichkeit, sein ins Dreiviertelprofil gewandter Oberkörper und seine Kopfhaltung im Profil entsprechen der Haltung der Sitzfigur. Auch die Haar- und Barttracht der Protagonisten wurde aufeinander abgestimmt. Während innerhalb der Gruppe der invasiven Überarbeitungen, mit Ausnahme der Grabstele der Barbii, der antike Charakter der Werke weitgehend verloren ging, teilt das Bareser Grabrelief mit vielen Objekten der ersten Gruppe die Lust an der antiken Form. Im Unterschied zu dieser Objektgruppe ist das Grabrelief jedoch stark überarbeitet.

In einzigartiger Weise ist die Art der Bearbeitung des Reliefs diskursiv. Das Relief ist links von dem Bestreben gekennzeichnet, das antike Denkmal bestandsgerecht zu erhalten, rechts aber von dem Bedürfnis, die antike Darstellung radikal umzudeuten. Diese Gegenüberstellung von alter und neuer Form ist um eine Angleichung beider Teile bemüht, gibt aber die Spezifika der nur aus ihren Zeitstufen heraus erklärbaren Figuren nicht auf. Sie ist beispiellos in der mittelalterlichen Antikenüberarbeitung Italiens. Bildlich gesprochen stehen sich hier zwei unterschiedliche konservatorische Ethiken gegenüber, die den im Frühhumanismus einsetzenden Wandel im Antikenverständnis zu versinnbildlichen scheinen. Die Gestaltung des Reliefs ist aber noch in einem weiteren Sinne diskursiv. Durch das materielle Eingreifen in die antike Substanz erlaubte sich der Bildhauer, das Werk aus christlicher Sicht zu kommentieren und zu überschreiben. Indem er das antike Original zur Hälfte bestehen ließ, maß er diesem ein besonderes Gewicht bei, das er jedoch durch seinen »christianisierenden« Eingriff auf der anderen Seite augenfällig hinterfragte. Erst durch die Form der Bearbeitung gerieten Antike und Christentum in einen Dialog. Im letzten Abschnitt soll es darum gehen, eine inhaltliche Entsprechung für diesen »materiellen Diskurs« zu suchen. SL

Der szenische Zusammenhang: Petrus und der Philosoph

Wie sich zeigte, bleibt der Umfang von Adaptionen figürlicher Antiken im Mittelalter gering, doch sind sie keineswegs so marginal wie häufig angenommen. Deutlich wurde auch, dass das Mittelalter – im Unterschied zur Renaissance mit ihrem verwissenschaftlichten Antikenverständnis – oft energisch und gelegentlich, wie vor allem die Reliefs in Bari und Velletri belegen, in kommentierender Manier in den Antikenbestand eingreift.

Die Umarbeitung des Bareser Reliefs muss schon rein technisch eine große Herausforderung gewesen sein. Sie zielte im Kern auf die formale und stilistische Beibehaltung des Sitzenden, an dem nur minimale Veränderungen vorgenommen wurden. Selbst bei der mit beträchtlichem Aufwand betriebenen und handwerklich gekonnten Umbildung der vermutlich ehedem weiblichen Figur zu einem stehenden Petrus machte man sich, wo immer dies möglich war, die Substanz des antiken Reliefs zunutze (Abb. 3).

Die anspruchsvolle Adaption ist nur vor dem Hintergrund eines spezifischen Themas, das man in dem antiken Relief bereits in idealer Weise angelegt

sah, und des Wunsches nach einer durch das Relief legitimierten Authentizität des Bildträgers verständlich. Der Inhalt sollte durch ihn beglaubigt werden; es ging Auftraggeber und Künstler ganz offensichtlich um die Einheit von Form und Aussage. Dass viel Mühe darauf verwendet wurde, die Authentizität des Objekts, jedenfalls was den Sitzenden angeht, zu wahren, gibt womöglich einen Fingerzeig, in welcher Richtung die Deutung des Vorgangs gesucht werden muss.

Bevor wir uns der Deutungsfrage zuwenden, vorweg einige Anmerkungen zur Figur des Petrus, dem in der Szene die Rolle des Handelnden zuzukommen scheint. Darauf deutet vor allem die Haltung seiner rechten Hand, die man aus Sicht der spätantiken und mittelalterlichen Ikonographie als Sprech- oder Lehrgestus – was oft auf das Gleiche hinausläuft – verstehen muss. Dass Petrus im Redegestus wiedergegeben wird, spricht tatsächlich für eine tragende Rolle in der Szene, nicht aber dagegen, dass auch dem Sitzenden ein aktiver Part zu kommt. Auf einen dialogischen Zusammenhang zwischen den beiden Figuren lässt möglicherweise das Schriftband schließen, die einzige – vielleicht ehedem sogar handgreifliche – Verbindung zwischen den Figuren. Wegen der Abarbeitung der linken Hand des Sitzenden bleibt indes unklar, ob an eine Entgegnahme oder ein Aufspannen des Schriftbandes gedacht wurde, dem allein wegen der ostentativen, dem Betrachter zugewandten Anordnung eine besondere Bedeutung zugekommen sein wird. Aufs Ganze gesehen wirkt der Sitzende angesichts seiner Größe und des gravitätischen und zugleich legeren Sitzmotivs aber keineswegs als Befehlsempfänger oder Belehrter, sondern eher wie ein ebenbürtiger Gesprächspartner.

Die Darstellung des sitzenden Mannes, dessen Bewahrung für das Thema so auffallend wichtig war, ist, wie eingangs am Beispiel einiger klassischer Grabmonumente gezeigt wurde,¹¹⁶ durch Bärtigkeit und Hüftmantel als griechischer Bürger charakterisiert, entspricht aber zugleich dem klassischen Philosophenhabitus. Beides, die Teilnacktheit ebenso wie die Haar- und Barttracht, muss im Zusammenhang mit der fehlenden Nimbierung als Hinweis darauf gewertet werden, dass die Figur als ›antik‹ und zugleich als ›heidnisch‹ wahrgenommen werden sollte, also im Unterschied zu Petrus keinen christlichen Protagonisten meinte.

Mit diesen wenigen Zügen war die Figur für den mittelalterlichen Auftraggeber anscheinend hinreichend charakterisiert. Jedenfalls fehlen dem Sitzenden im Unterschied zu Petrus jegliche Attribute, die abseits von Oberkörpernacktheit, Hüftmantel und fehlender Nimbierung Hinweise auf seine Benennung liefern könnten. Insbesondere in der Teilnacktheit wird man den wesentlichen Bedeutungsträger der Darstellung erkennen müssen.

Nacktheit ist bekanntermaßen – oft genug gegen die antike Tradition selbst – ein konstitutiver Bestandteil des mittelalterlichen Bildes von Antike¹¹⁷ und nicht selten pejorativ konnotiert. In der ›Kreuzfahrerbibel‹ (Shah Abbas Bible), einem französischen Codex des mittleren 13. Jahrhunderts, steht die nackte Figur, durchaus aber auch der Hüftmanteltypus, als Chiffre für das antike Götzenbildnis schlechthin.¹¹⁸ Man könnte unter diesen Umständen versucht sein, die Szene als Überlegenheitsmetapher zu lesen. So naheliegend das auf den ersten Blick sein mag, greift eine solche Deutung aber doch zu kurz, denn anders als bei den mittelalterlichen Darstellungen nach Art der ›Kreuzfahrerbibel‹ besteht die Pointe der Darstellung in Bari eben nicht in der Zerstörung, sondern, im Gegenteil, in der Unversehrtheit des Sitzenden und im Dialogischen des Vorgangs, der durch den Philosophenhabitus des Sitzenden noch unterstrichen wird.

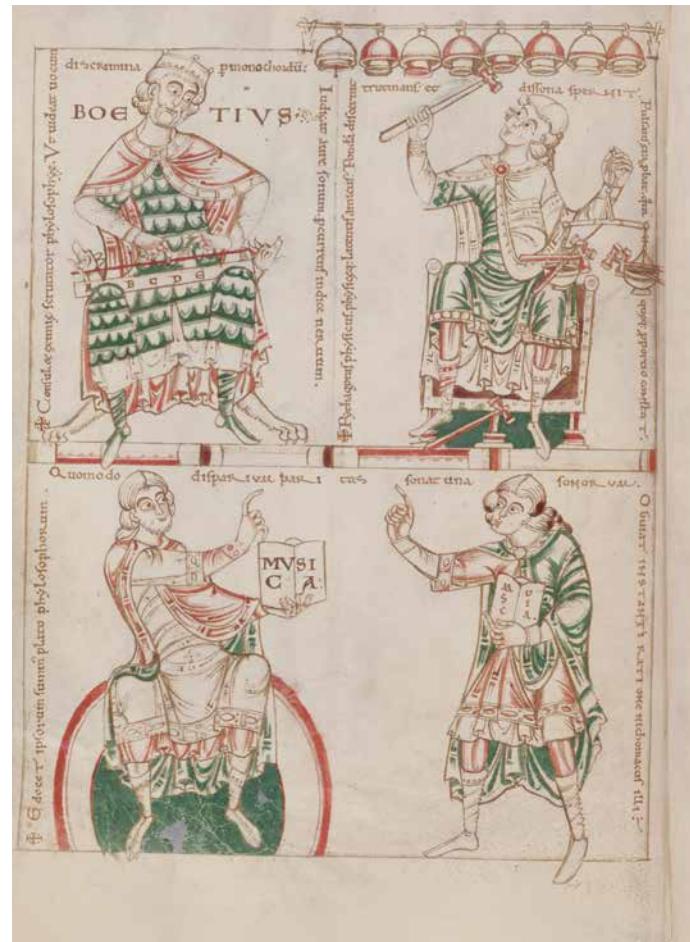
116 Siehe oben S. 21–22.

117 Himmelmann 1985, S. 42–111; Himmelmann 1986.

118 New York, The Morgan Library and Museum Ms. M.638 (The Crusaders Bible), fol. 13r, fol. 21r, URL: <https://www.themorgan.org/collection/Crusader-Bible> (Stand: 28.09.2022); vgl. auch Cockerell 1969, S. 74, Nr. 85 (fol. 13r); S. 106, Nr. 137 (fol. 21r).



Ex of these class be to tables, con abone, & thethe be nethe. An erit bonis are gret a two
nol non / do n appearth in the beginning a bone, and sio. Et in y quaten / pen lote for
question in y seconth table, and y ro. Et in y quaten / pen tne pe lef and on y hys pte in
y Et, and y nonches y pe tode in y erbil be g, you agayn ist u. deschys. & chys
frud, thou seche in Spera fruam, for sien, and y go sech. It is Regem hispanie.



37 Matthew Paris, »Texts on Prognostication</>»Prognostics of Socrates«, *Platon und Sokrates*, Mittleres 13. Jh., aus St. Albans. University of Oxford, Bodleian Libraries, Ms. Ashmole 304, fol. 31v (Foto Oxford, Bodleian Library)

38 Boethius, *De Institutione Musica*, *Platon und Nikomachos*, 1. Hälfte 12. Jh., aus Canterbury, Christ Church Cathedral. Cambridge University Library, Ms. II.3.12, fol. 61v (Reproduced by kind permission of the Syndics of Cambridge University Library)

Der Eindruck, im Bareser Relief einen theologisch-philosophischen Diskurs dargestellt zu finden, ist naheliegend, lässt sich aber nicht leicht belegen. Es ist vor allem die Teilnacktheit, für die sich im reichen und häufig positiv konnotierten Repertoire »idealer«, antikisierender Nacktheit im Mittelalter (Götter, Heroen, Allegorien, antikisierendes Genre) zunächst keine Parallelen ausmachen lassen, obwohl Darstellungen heidnischer Philosophen im christlichen Kontext keineswegs rar sind. Den Anfang machen Darstellungen von Sokrates und Platon.¹¹⁹ In dem Initial eines Heiligenstädter Manuskriptes von Augustinus' *De Civitate Dei*, das ins späte 12. Jahrhundert gehört, diktiert Sokrates einem prächtig gekleideten, jugendlich langlockigen Platon, der mit einer Buchrolle auf den Knien schreibend vor ihm hockt.¹²⁰ Auf einer etwas früheren Illustration in einem Manuskript des mittleren 12. Jahrhunderts in Oxford schaut ein bärtiger Plato, eine flache Kappe auf dem schütteren Haar, seinem auf einem Stuhl sitzenden, schreibenden Lehrer über die Schulter (Abb. 37).¹²¹ Auch Diskurse nach Art des Bareser Reliefs sind verbürgt. In einem Manuskript von Boethius' *De institutione musica* aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts diskutiert ein sitzender, kurzäugiger Platon angeregt mit einem stehenden Nikomachos, beide mit erhobener Rechter einander zugewandt (Abb. 38).¹²² Im Gespräch erscheinen Sokrates und Platon auch auf den Reliefs an der Kathedrale von Sens¹²³ aus der Zeit um

119 Knipp 2002.

120 Stift Heiligenkreuz, cod. 24, fol. 63v: Knipp 2002, S. 373–376, Taf. 1. Bessere Abbildung: Walliser 1969, Abb. 46.

121 Oxford, Bodleian Library, Ashmole Ms. 304, fol. 31 (Texts on prognostication; St. Albans, vor 1259).

122 Cambridge University Library, MS II.3.12 (Boethius, *De institutione musica*; Canterbury, Christ Church Cathedral); Knipp 2002, S. 376–377.

1200. Gemeinsam ist all diesen Darstellungen, dass die Protagonisten stets im Zeitkostüm erscheinen. Tragen sie ein Gewand, das dem antiken Hüftmantel ähnelt, so stets über einem langärmeligen Untergewand.

Auch wenn im Trecento die Verwendung antikisierender Figuren noch häufig in mittelalterlicher Tradition wurzelt, muss es in dieser frühhumanistischen Zeit bereits ein lebhaftes Antikenstudium gegeben haben.¹²⁴ Das bezeugt am Ende des 14. Jahrhunderts etwa die Porta della Mandorla des Florentiner Doms (Türgehände 1391–1397 und Archivolte 1404–1409).¹²⁵ Doch bereits am Anfang des Jahrhunderts finden sich vereinzelt Beispiele, die, wenn auch nicht aus einem konsistenten Antikenstudium entstanden, gleichwohl ahnen lassen, dass den Bildhauern antike Vorbilder und häufig genug auch ihre Bedeutung nicht nur geläufig waren, sondern eine antikisierende, ja eigentlich antikengerechte Wiedergabe wichtig war. Eine solche Haltung lassen die monumentalen Fassadenreliefs des Doms von Orvieto erkennen, die zumeist in das erste Drittel des 14. Jahrhunderts datiert werden.¹²⁶ Von besonderer Bedeutung ist für unseren Zusammenhang das sogenannte Jesserelief, das wahrscheinlich zwischen 1305 und 1308 begonnen wurde.¹²⁷ Mit ihm müssen wir uns hier etwas ausführlicher beschäftigen, da es möglicherweise den Schlüssel für die Identifizierung des Sitzenden auf dem Relief in Bari bietet.

Die Komposition des Jessereliefs (Abb. 39) entwickelt sich zu Seiten einer zentralen Ranke mit mandorlaförmigen Bildfeldern, in denen die Stammväter Christi erscheinen.¹²⁸ In den seitlichen, runden und querovalen Einrollungen finden sich alttestamentliche Szenen, »celebrating the ancestry and prophecy of Christ«.¹²⁹

Während über die Deutung der Szenen im Großen und Ganzen Einigkeit herrscht, begegnet die Benennung vieler Szenen und Einzelfiguren erheblichen Schwierigkeiten.¹³⁰ Besondere Unsicherheit besteht hinsichtlich des unteren Tableaus. Es ist von dem rigiden Gliederungsschema des übrigen Reliefs ausgenommen. Seitlich des schlafenden Jesse und der Akanthusstaude agieren in zwei Zonen insgesamt vierzehn Figuren. Einig war sich die Forschung zunächst darin, dass es sich um Darstellungen von ›Propheten‹ handelt, die das christliche Heilsgeschehen vorhergesagt oder vorausgedacht haben, worunter anfänglich alttestamentliche oder antik-heidnische Prognostiker verstanden wurden.¹³¹ Für die alttestamentliche These spricht schon aus inhaltlichen und formalen Gründen wenig,¹³² weshalb die alternative Deutung, nicht zuletzt unter dem Eindruck der mittelbyzantinischen Parallelen des Jessebaumes, die in der Bodenzone lediglich antike Philosophen kennen, erheblich an Gewicht gewonnen hat.¹³³

123 Knipp 2002, Taf. 4.

124 Vgl. Degenhart/Schmitt 1960. Im 14. Jh. lässt sich bezeichnenderweise auch eine Intensivierung des Studiums der antiken Architektur beobachten; vgl. Günther 1988, S. 13–16.

125 Himmelmann 1985, S. 71–73.

126 Watson 1957, S. 149.

127 So Taylor 1980/1981, S. 126, Anm. 5.

128 Einen vollständigen Überblick über die Darstellungen des Jessereliefs bietet Gruner 1858, Taf. 19–42, URL: <https://doi.org/10.11588/diglit.8273#0003> (Stand: 28.09.2022).

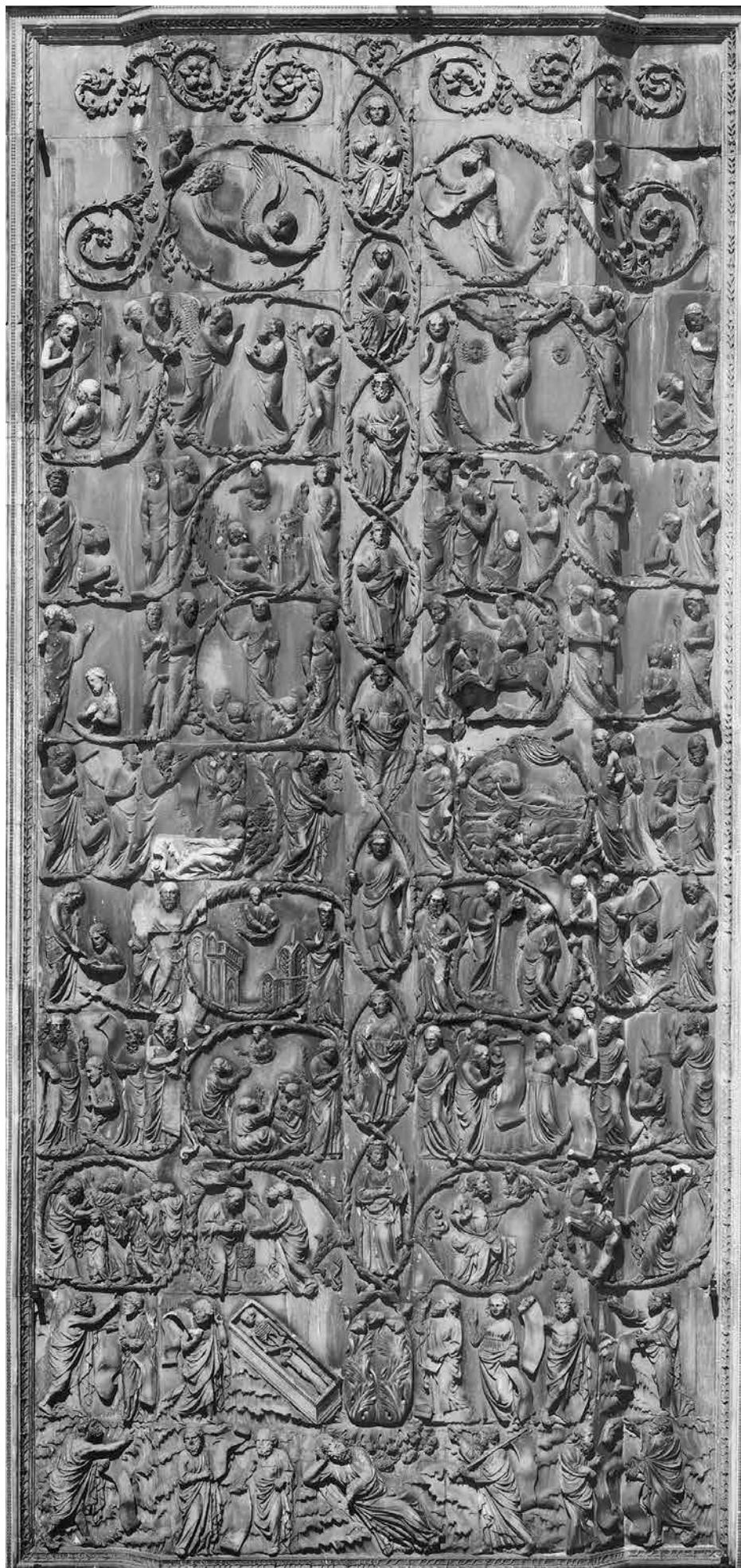
129 Taylor 1980/1981, S. 125.

130 Vgl. Watson 1957; Taylor 1972 mit der älteren Literatur.

131 Gruner 1858, S. 5–6; Watson 1957, S. 150–153 (›Old Testament prophets or pagan philosophers, who were said to have foretold the coming of Christ‹).

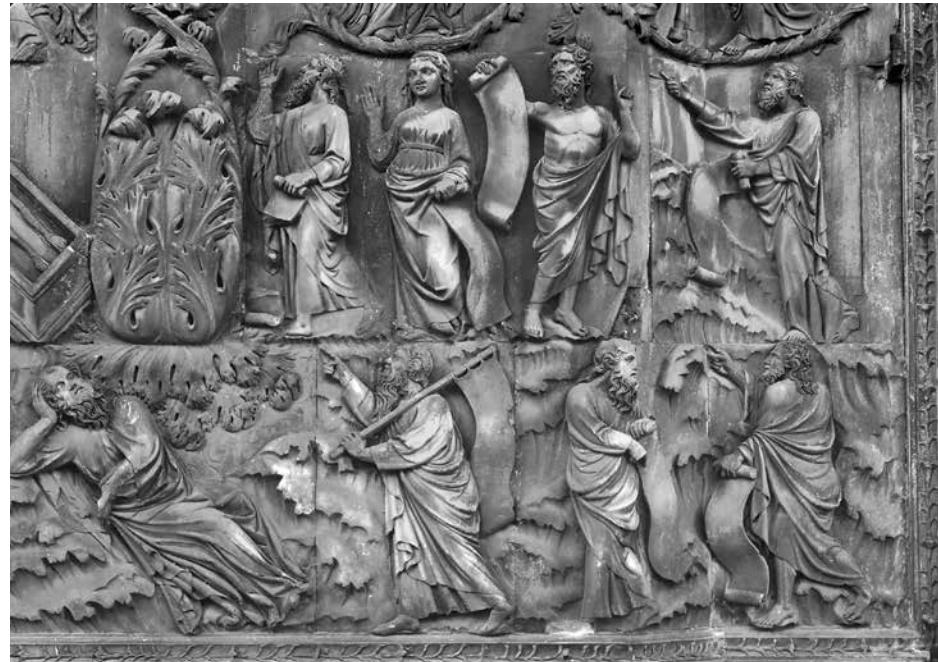
132 Warum alttestamentliche Propheten gerade bei der Jessedarstellung in einem so auffällig separierten Kompartiment des Reliefs erscheinen sollten, leuchtet von vornherein nicht ein, zumal in den darüber gelegenen Registern eine dogmatisch viel näherliegende Verbindung zwischen Propheten und Aposteln geschaffen werden konnte. Watson interpretiert einige der Figuren im oberen Teil des Pfeilers (Watson 1957, S. 152, Abb. 1 unter ›P‹) als ›Prophets (probably)‹, was zu einer nicht leicht erklärbaren Doppelung führen würde.

133 Schon Taylor 1980/1981, S. 125, Abb. 2, betrachtet alle Figuren der unteren beiden Register als ›Pagans‹, von denen er, wie wir noch sehen werden, nur die Sibylle und Platon sicher benennen zu können glaubt (Taylor 1980/1981, S. 136–138).



39 Jessefeiler, vor 1330. Orvieto, Dom, Fassade (Foto Alinari, ACA-F-004939-0000)

40 Jessefeiler, Bodenzone, rechte Hälfte, vor 1330. Orvieto, Dom
(Foto Alinari, ACA-F-004947-0000)



41 Jessefeiler, Bodenzone, rechte Hälfte, oberes Register, vor 1330. Orvieto, Dom, Fassade (aus Gruner 1858, Taf. 24)



Den geistes- und religionsgeschichtlichen Hintergrund für das Orvietaner Tableau bilden die angeblichen Sentenzen und Prophezeiungen über die Trinität und die Menschwerdung Christi, die berühmten heidnischen Denkern, Dichtern und sogar den Göttern selbst in den Mund gelegt wurden.¹³⁴

Einen antikischen Hintergrund besitzt ganz sicher die einzige weibliche Figur des Jesserreliefs, eine zurückhaltend charakterisierte Sibylle (Abb. 40–41), die im Mittelalter als ›Heilandsprophetin‹ des neuen Glaubens galt und vielfach in diesem Zusammenhang abgebildet wurde.¹³⁵ Eine andere, ebenfalls sicher antiki-

134 Vgl. zum Thema grundlegend Premerstein 1926; Bees 1923, S. 107–128; Moos 2014; Taylor 1980/1981, S. 136 (die ›prophetic utterances‹ dieser heidnischen Prognostiker beinhalten ›proclamations of the trinitarian nature of God, the incarnation of the Logos, and the immaculate Virgin‹), siehe auch S. 152–154.

135 Vgl. ausführlich Gauger 2002, S. 461–478 (mit den Beiträgen ›Augustin, Vergil und die Sibyllen‹; ›Die Sibylle in Spätantike und Mittelalter‹; ›Sibyllen in der Kunst‹ und ›Textzeugnisse‹). Sehr häufig sind in der spät- und postbyzantinischen Malerei prächtig gewandete und nicht selten mit kronenartigen Kopfbedeckungen ausgestattete Sibyllen, so etwa in Agios Achillios in Arilje, URL: https://www.blagofund.org/Archives/Arilje/Pictures/Narthex/ARILJE_1_IMG_3929-1.html (Stand: 28.09.2022), und in der Bogorodica Ljeviška in Prizren (siehe Anm. 136), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Prizren/Ljeviska/Pictures/Interior/Exonarthex/Northern_bay/Tree_of_Jesse/PRIZREN_2_IMG_4982-3.html (Stand: 28.09.2022).



▲ 44 Südseite, Jessebaum, Plato, 1547 (Kirche 1488; Malereien 1547). Voronet (Rumänien), Kirche des hl. Georg (aus Comarnesco 1959, Abb. 129)

◀ 42 Jessefeiler, Bodenzone, rechte Hälfte, unteres Register, vor 1330. Orvieto, Dom, Fassade (aus Gruner 1858, Taf. 22)

43 Jessefeiler, Bodenzone, linke Hälfte, vor 1330. Orvieto, Dom, Fassade (Foto Alinari, ACA-F-004946-0000)

sierende Szene kreist um einen geöffneten Sarkophag, in dem ein Skelett sichtbar wird (Abb. 43). In signhaft verkürzter Form kommt dieses Element in der byzantinischen Malerei des Balkan,¹³⁶ allerdings erst seit dem 16. Jahrhundert, vor,

136 Die ›byzantinische Frage‹, das heißt: der in der Forschung seit langem kontrovers und unterschieden diskutierte Zusammenhang zwischen Orvieto und frühen (ab dem 13. Jahrhundert entstandenen) westbyzantinischen Wurzel-Jesse-Darstellungen, die als Vorbild für Orvieto ins Feld geführt werden (vgl. Taylor 1980/1981, S. 138–143, der für einen westlichen Archetypus plädiert; anders zuletzt Salonius 2014), liefert für unseren Zusammenhang keinen weiterführenden Aufschluss. Unter den frühen, vor Orvieto anzusetzenden Beispielen (Sopoćani [Fresken wohl mittlere 1260er/frühe 1270er Jahre], Arilje, Agios Achillios [Fresken 1296 vollendet]), finden sich, soweit ich sehe, keine Darstellungen von heidnischen Philosophen (mit der Ausnahme einer Sibylle in Arilje [siehe Anm. 135]; vgl. auch Salonius 2014, S. 225). Die frühesten überlieferten Philosophenbildnisse sind gleichzeitig mit dem Orvietaner Relief anzusetzen (Prizren,



45 Nordwandbogen, Laibung, Plato, um 1310. Prizren (Kosovo), Bogorodica Ljeviška / Theotokos Ljeviš (Foto Courtesy of the Blago Fund)

46 Jessepfeiler, Bodenzone, linke Hälfte, unteres Register, vor 1330. Orvieto, Dom, Fassade (aus Gruner 1858, Taf. 20)



wo es – ebenfalls im Zusammenhang mit Wurzel-Jesse-Darstellungen – über dem Kopf Platons erscheint (Abb. 44). Den postbyzantinischen Beispielen folgend wurde auch in der Orvietaner Figur unterhalb des Sarkophags Plato erkannt (Abb. 43 und 46).¹³⁷ Nava glaubte, dass die Szene auf den platonischen Dialog *Phaidon* und seinen Unsterblichkeitsdiskurs Bezug nimmt.¹³⁸ Naheliegender als ein solch vager Zusammenhang ist jedoch, dass die Darstellung als Illustration einer im späten 8. Jahrhundert angesiedelten Episode in der *Chronographia* des Theophanes Confessor zu verstehen ist. In ihr wird von der Auffindung eines heidnischen Sarkophages berichtet, in dessen Inschrift die Geburt Christi vorausgesagt wird. Darin bekennt der Grabinhaber seinen christlichen Glauben und weiß, als weiteren Beweis für seine prophetischen Gaben, sogar den Zeitpunkt der Auffindung seines Grabs anzugeben.¹³⁹ Wie immer es zu der Verbindung zwischen der Erzählung und den postbyzantinischen Bildern Platons gekommen sein mag, es ist nicht völlig auszuschließen, dass auch in Orvieto bereits auf diese Verbindung Bezug genommen und der Sarkophag tatsächlich als Emblem für

Bogorodica Ljeviška [1306–1309, Fresken wohl 1310–1314]; vgl. zusammenfassend Hallensleben 1963, S. 26–29, S. 43–51, bes. S. 43–44, Plan 23, Nr. 216), auf denen Platon, Plutarch, ein inschriftlich nicht benannter Philosoph und eine Sibylle erscheinen (Taylor 1980/1981, S. 128. Ausgezeichnete Abbildungen siehe URL: https://www.blagofund.org/Archives/Prizren/Ljeviska/Pictures/Interior/Exonarthex/Northern_bay/Tree_of_Jesse/ [Stand: 28.09.2022]) und zeigen – wie ihre bis ins 16. Jh. reichenden postbyzantinischen Nachfolger, im Unterschied zu Orvieto – kein Bemühen um einen antikisierenden Habitus, sondern hieratisch stehende, vollständig bekleidete Figuren im Zeitkostüm (Abb. 44–45) oder in klerikaler Gewandung mit einer zeitgenössischen Physiognomie und, anders als Orvieto, stets bärtig. Zur Thematik vgl. besonders Watson 1934; Nava 1936; Watson 1957; Taylor 1972; Taylor 1980/1981; Milanović 1989; Middeldorf Kosegarten 1996, S. 47–61; Velmans 2005; Saloniūs 2014.

137 Watson 1957, S. 153; Taylor 1980/1981, S. 136–137; Knipp 2002, S. 391–393.

138 Nava 1936, S. 368, und ihm folgend Watson 1957, S. 153.

139 Theophanes Confessor, *Chronographia* 455: Mango/Scott 1997, S. 627 (»During this year a man who was digging by the Long Walls of Thrace found a coffin and, after cleaning it and removing its lid, he discovered a corpse inside and, engraved on the coffin, an inscription conceived as follows: >Christ will be born of the Virgin Mary and I believe in Him. O sun, you will see me again in the reign of Constantine and Irene.« (Übersetzung: Cyril Mango) – Zum Zusammenhang mit Plato vgl. Grecu 1924, S. 7; Taylor 1980/1981, S. 136–137; Knipp 2002, S. 391–393.



Plato verstanden wurde.¹⁴⁰ Bedenkt man die Prominenz des Sarkophags und den Umstand, dass er räumlich von den Figuren der Bodenzone getrennt ist, könnte in Orvieto aber auch der Sarkophaginhaber selbst als ein heidnischer Heilsbotschafter sui generis verstanden worden sein.¹⁴¹

Dass Platon unter den Philosophen des Orvietaner Reliefs vertreten war, ist unabhängig davon mehr als wahrscheinlich, galt er im Mittelalter doch als einer der prominentesten, auf Christus vorausweisenden Heilspropheten.¹⁴² Ob er tatsächlich in dem kahlköpfigen Hüftmantelträger im Register unterhalb des Sarkophags (Abb. 43 und 46), der auffällig an der Ikonographie des Sokrates orientiert ist (Abb. 48), oder in dem unmittelbar neben ihm erscheinenden Mann zu erkennen ist, bleibt dahingestellt.¹⁴³

Alle übrigen Annahmen beruhen, was die Identifizierung der ›antiken Propheten‹ angeht, auf mehr oder weniger gut begründeten Konjekturen. Watson glaubte, in dem rechts neben der Sibylle erscheinenden Mann den Dichter Vergil (Abb. 40 und 41 links) erkennen zu können, und begründete dies damit, »that round his head is an infula«.¹⁴⁴ Beweiskräftiger als die Haarbinde, die in

47 Jessefeiler, Bodenzone, linke Hälfte, oberes Register, vor 1330. Orvieto, Dom, Fassade (aus Gruner 1858, Taf. 23)

48 Sokrates, kaiserzeitliche Statuette-replik nach einem Original des späteren 4. Jh. v. Chr. London, British Museum, Museum No. 1925,1118.1 (Foto Hans R. Goette)

140 So Taylor 1980/1981, S. 136–137.

141 Taylor 1980/1981, S. 137, glaubt, dass der Sarkophag, der auf den griechisch-westbyzantinischen Beispielen im Miniaturformat oberhalb von Platons Kopf erscheint, hier »mistakenly enlarged« worden sei, was angesichts der sorgfältigen Planung des Jessereliefs wenig wahrscheinlich ist.

142 Die Verbindung ist bereits in der Spätantike über den platonischen Dialog *Timaios* hergestellt worden, so bei Ioannes Malalias, *Chronographia* 7, 15.

143 Gruner 1858, Taf. 23 rechts. Der Sarkophag fehlt merkwürdigerweise auf den Tafeln von Gruner und in der Beschreibung von Emil Braun (Gruner 1858, S. 6).

144 Watson 1957, S. 153. Keinen Aufschluss in der Frage liefert die Besprechung einiger antiker und mittelalterlicher Vergilbilddissemes von Joyner 2008, S. 427–448. Wenn die Interpretation der beiden Register als Philosophen, die das christliche Heilsgeschehen prognostizieren, zutrifft, darf Vergil als ein besonders prominenter »profeta di Cristo« (basierend auf einer Passage aus der vierten Ekloge: Versch. Autoren, Teil III: Virgil's Texts and their Uses, in *The Virgilian Tradition* 2008, S. 469–622, hier bes. S. 487–503) in der Tat nicht fehlen. Grundlegend zur mittelalterlichen Vergilrezeption Comparetti 1896, bes. S. 99–128. Zu der mittelalterlichen Auffassung Vergils als wirkmächtigem Zauberer (»magician and astrologer«), die sich spätestens seit dem 12. Jh. verbreitete; vgl. zuletzt Putnam 2008, S. 825–860.



49 Philosophenversammlung, aus dem Haus des Titus Siminius Stephanus in Pompeji, Mosaik, 1. Jh. v. Chr., 86 cm x 85 cm. Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv.-Nr. 124545 (Foto Hans R. Goette)

der antiken Dichter-Ikonographie keineswegs üblich ist,¹⁴⁵ ist der Umstand, dass Vergil und die Sibylle seit alters her ein Paar bilden.¹⁴⁶ Einen antiken Philosophen oder Dichter dürfte auch der mit markanten, porträthaft wirkenden Zügen ausgestattete Mann mit dem Blattkranz – einem typischen Dichterattribut – im gegenüberliegenden Bildfeld meinen (Abb. 43 und 47 Mitte).¹⁴⁷ Die Auswahl für die Benennung der übrigen Figuren ist beträchtlich, wurden doch auch Aristoteles, Solon, Plutarch, Menander, Ovid und Seneca, um hier nur die bekanntesten zu nennen, als Vordenker und Prognostiker des Christentums betrachtet.¹⁴⁸

Auffällig und bislang unberücksichtigt ist, dass sich in den beiden Bodenstreifen mehr Figuren als auf dem gesamten restlichen Panel finden, die einen Hüftmantel tragen und mit freier Brust, das heißt in antikisierendem Habitus gezeigt werden. Aus Sicht der übrigen Attribute spricht nichts dagegen, auch die anderen Figuren der Bodenzone als antike Philosophen, Schriftsteller und Intellektuelle anzusehen,¹⁴⁹ denn neben den Hüftmanteltypen erscheinen auch solche in Untergewand und Himation, die angesichts von Kranz (Abb. 43 und 47 Mitte)

oder Wollbinde (Abb. 40 und 41 links) ziemlich sicher als antike Figuren angesprochen werden müssen. Bei den übrigen könnte es sich nach der einheitlich langen Haar- und Barttracht auch um alttestamentliche Propheten handeln (Abb. 40 und 42),¹⁵⁰ doch ist dies, wie wir bereits sahen, alles andere als wahr-

145 Eine Ausnahme bildet in der antiken Ikonographie lediglich Sophokles, dessen Haarbinde ihn als Priester oder Heros charakterisiert.

146 Vgl. Gauger 2002, S. 461–464, und die keineswegs vollständige Liste bei Joyner 2008, S. 453–457.

147 Emil Braun (in Gruner 1858, S. 6) hat ihn mit Vergil identifizieren wollen.

148 Vgl. die in Anm. 134 genannte Literatur, besonders Premerstein 1926; Bees 1923, Moos 2014. Zu den inschriftlich benennbaren >Heiden< in den Jessedarstellungen in Griechenland und auf dem weiteren Balkan vgl. die Auflistung bei Taylor 1980/1981, S. 135, Anm. 34 (S. 135: »That these figures should be identified as pagans is abundantly clear from the Eastern images: eleven of them have pagans named by inscriptions. A sibyl, Plato, and Aristotle appear in almost all of them; and Plutarch, Pythagoras, and Homer are in many; and Thucydides, Sophocles, Solon, Socrates, and possibly Euripides are in some«).

149 So auch Taylor 1980/1981, S. 125–176, Abb. 2, der alle Figuren der beiden unteren Register als »pagans« qualifiziert, aber nur Platon und die Sibylle namentlich identifiziert. Unterstrichen wird die Annahme durch späte Beispiele wie den Jessebaum im Refektorium der Großen Lavra (Megisti Lavra) auf dem Athos (um 1536), wo in den Bodenzonen ausschließlich heidnische Dichter und Denker erscheinen, während die Propheten die seitlich der Mittelachse angeordneten alttestamentlichen Szenen flankieren (Taylor 1980/1981, S. 129, Abb. 19–20; vgl. auch S. 134–135). Auf dem etwa gleichzeitigen Beispiel in Voronet (Ausmalung: 1547) erscheinen die Intellektuellen auch an einer Außenseite, sind aber durch einen Rahmen von der eigentlichen Darstellung des Jessebaumes abgetrennt (Taylor 1980/1981, S. 130, Abb. 21–22).

150 So ist beispielsweise die Verbindung des >Bannerträgers< (Gruner 1858, Taf. 22 links, hier: Abb. 42) mit dem Propheten Jesaja suggestiv, doch ist im biblischen Text (Jes. 13,2; 18,3; 30,17; 31,9; 49,22) zumeist von >Feldzeichen< die Rede, was mit der Orvietaner Darstellung nicht zusammengebracht werden kann; zudem bleibt der ambivalente Begriff oft ohne direkten Bezug zu Jesaja selbst (Wildberger 1978, S. 499, S. 678; Wildberger 1982, S. 1180–1182; S. 1236–1238; Hermissen 2017, S. 3). Zudem erscheint Jesaja, zusammen mit Gabriel, noch ein zweites Mal auf dem Orvietaner Relief, in einer Schlüsselszene (Taylor 1980/1981, S. 125), was eine Doppelung unwahrscheinlich macht. Ein >Banner< als Attribut für Jesaia ist auch in der reichen bildlichen Überlieferung meines Wissens nicht nachgewiesen (Holländer 1970). Emil Braun (in: Gruner 1858, S. 6) glaubt, dass der >Prophet< »seine Rolle nach Art einer Fahne an einen Stab befestigt« habe.

scheinlich.¹⁵¹ Im engeren Sinne dialogisch, also im Gespräch begriffen, agiert keiner der Dargestellten; selbst dort, wo Figuren gestisch oder in der Ausrichtung unmittelbar aufeinander Bezug nehmen (Abb. 41, 42 und 47), scheint die eigentliche Bildaussage zumeist in den nach oben weisenden Händen zu liegen: der Verweis auf die im Jessebaum verifizierte Heilsgeschichte, an deren Ende der thronende Christus steht.

Ob die antikisierenden Figuren des Orvietaner Jesserreliefs und ihre Teilnacktheit ein neuer, aus direkter Begegnung mit der Antike entwickelter Zug sind, mag man bezweifeln, vielleicht aber doch annehmen dürfen, dass sie – sollten sie aus mittelalterlicher Tradition stammen – wenigstens in gewissem Umfang durch humanistische Interessen gefärbt worden sind. Bemerkenswert ist unter diesem Gesichtspunkt beispielsweise die Nähe zwischen dem mutmaßlichen Platon (Abb. 43 und 46 rechts) und der Sokrates-Statuette in London (Abb. 48).¹⁵² In dem kunstvoll gedrehten Mantelträger des rechten oberen Registers (Abb. 40 und 41 Mitte) klingen, athletisch idealisiert, Mantelfiguren wie die des sogenannten kynischen Philosophen im Museo Capitolino und, in seinem Kopf, verschiedene hellenistische Philosophenporträts an, etwa der Antisthenes im Vatikan und ein Unbenannter in Florenz.¹⁵³ Aufs Ganze gesehen wirken die Figuren auf dem unteren Tableau des Jesserreliefs statuarisch, in der Kopfbildung und in der Gewandung (Hüftmantel mit freiem Oberkörper, Himation mit Untergewand) wie eine freie Umsetzung der Philosophenversammlung auf dem berühmten späthellenistischen Mosaik aus Pompeji in Neapel (Abb. 49).¹⁵⁴

Mit diesen vorläufigen Überlegungen scheint sich eine Deutung des Bareser Reliefs abzuzeichnen: Der Sitzende entspricht, wie wir am Beispiel des Jesserreliefs sahen, ikonographisch weitgehend dem Bild, das man sich in Orvieto im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts von antiken Philosophen gemacht hat. Das Thema eines heidnischen Prognostikers trifft, auch das wurde deutlich, den Kern der mittelalterlichen Philosophie, für die die Auseinandersetzung insbesondere mit Aristoteles und Platon bereits seit dem 11. Jahrhundert zu den zentralen Elementen gehörte.¹⁵⁵ Platon und vor allem Aristoteles, der »Philosophenfürst«,¹⁵⁶ galten als archetypische Repräsentanten der antiken Philosophie. Um Aristoteles' Integration in das christliche Dogmengebäude kreiste in vielerlei Hinsicht die mittelalterliche Auseinandersetzung mit antiker Philosophie.

151 Siehe Anm. 149.

152 Zanker 1995, S. 62–64, Abb. 33. Vgl. auch die Diogenes-Statuette in der Villa Albani (Giuliani 1989, S. 180–184, Nr. 55, Taf. 100–102; Hoff 1994, Taf. 33–35; Zanker 1995, S. 171, Abb. 94).

153 Mantelfiguren: Hoff 1994, S. 118–121, Taf. 30, Abb. 115–116; Zanker 1995, S. 128–129, Abb. 72 (Rom, Museo Capitolino); Hoff 1994, Taf. 53–54 (New York, Metropolitan Museum of Art). Porträts: Hoff 1994, S. 19, Abb. 137, Nr. 5, Taf. 38, Abb. 148–149; Zanker 1995, Abb. 93 (Antisthenes, Rom, Vatikanische Museen). Vgl. ähnlich: Hoff 1994, S. 18–19, Taf. 1, Abb. 3–4 (Unbenannter, Florenz, Uffizien); S. 20–21, Taf. 2, Abb. 5–6 (Platon, Holkham Hall); S. 171–178, Taf. 54, Abb. 212 (Unbenannter, New York, Metropolitan Museum of Art).

154 Zanker 1995, S. 277, Abb. 160.

155 Beckmann 1993, S. 2086–2092, bes. 2088: »Daß zentrale Überzeugungen des chr., jüd. und islam. Denkens wie die Lehre vom Schöpfergott, von der Weltentstehung aus dem Nichts und der Überzeugung einer auf Freiheit beruhenden personalen Beziehung zw. Mensch und Gott entweder keine Entsprechung im antiken Denken besitzen oder demselben in deutl. Opposition gegenüberstehen, hat die Bedeutung des Platonismus, des Aristotelismus für das MA nicht gemindert, sondern verstärkt.« Beckmann weist darauf hin, dass diese Haltung im Mittelalter Schwankungen unterworfen war. »Den Scholastikern ist Aristoteles der Philosoph [...], und über die Autorität Platons setzt sich angesichts der neuplaton.-augustin. Transformation der platon. Ideen zu Gedanken Gottes keiner der ma. Denker ohne Not hinweg. Dabei bildet der Rezeptionsvorgang antiken Denkens alles andere als einen Prozeß schlichter Übernahme: Es ist Rezeption durch Transformation, wesentl. Bestandteile antiken Denkens werden gerade dadurch wirksam, daß sie systemat. weitergedacht und dabei häufig verändert werden.« Zur Aristotelesrezeption zusammenfassend Steenberghen 1980, S. 936–939.

Die Frage nach der Interpretation des Vorgangs, der auf dem Bareser Relief (Abb. 1–2) geschildert wird, ist mit diesem Exkurs freilich noch nicht abschließend beantwortet. Denn anders als in Orvieto, wo die heidnischen Auguren zu meist als einsame Künster in Erscheinung und nur selten in den Dialog mit anderen Figuren treten, ließe die Pointe des baresischen Reliefs, wenn unsere Deutung zutrifft, auf einen Diskurs zwischen Petrus und einem antiken Philosophen hinaus.¹⁵⁷ Spekulativ und zugespitzt ließe sich das Geschehen als Begegnung zwischen Apostelfürst und Philosophenfürst beschreiben – wenn mit dem Sitzenden tatsächlich Aristoteles gemeint sein sollte. Das Thema der Abstammung Christi und seiner Prognostiker auf dem Jesserelief wäre durch die Begegnung eines heidnischen Propheten mit Petrus also gewissermaßen verkürzt und zugleich in die Zeit der Verbreitung der christlichen Heilsbotschaft versetzt worden – und der Vordenker dem Verkünder der Heilsbotschaft gegenübergestellt. Dass Petrus untrennbar mit dem Beginn der Heidenmission verbunden ist (Apg 10), mag dem Vorgang noch eine zusätzliche Nuance verliehen haben.

Eine solche Deutung setzte beim Betrachter allerdings eine ganze Reihe von gedanklichen Transferleistungen voraus, die ohne Erläuterung – etwa durch Beischriften und den Anbringungszusammenhang – schwer vermittelbar gewesen wären. Dem Schriftband dürfte in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle zugekommen sein.

Petrusgeschichten

So naheliegend der skizzierte Zusammenhang sein mag, seien hier der Vollständigkeit halber einige Alternativen erwogen. Was es so schwer macht, die Szene inhaltlich zu dechiffrieren, ist das völlige Fehlen von Parallelen. Auszuschließen sind, aus Gründen, die wir bereits erörtert haben,¹⁵⁸ Szenen, die unmittelbar auf die Zerstörung von Götzenbildnissen abzielen. Denkbar wäre allenfalls die Bezugnahme auf einen Text, wie etwa 1 Petr 4,2–4, in dem Petrus den Heiden Ausschweifung, Trunkenheit und Götzenverehrung vorwirft. Wozu es dazu, abseits der antikisierenden Nacktheit, eines so wenig spezifischen Darstellungstypus bedurfte hätte, bliebe allerdings offen und ließe sich wohl nur aus dem ursprünglichen, uns unbekannten Verwendungszusammenhang des Reliefs erklären.

Will man nicht an ein solch archetypisches Bekehrungsbild denken, bleibt nur die Umschau unter dem reichen Repertoire von Erzählungen aus den Evangelien, der Apostelgeschichte und den Petrus-Apokryphen. Dass die Szene den Reflex eines größeren Bildprogramms mit Szenen aus der Petrusvita bewahrt, ist freilich nicht erkennbar.¹⁵⁹ Unter den Zyklen, die seit dem 7. Jahrhundert entwickelt wurden, ist der für das Querhaus von Sankt Peter in Rom wohl am einfluss- und folgenreichsten.¹⁶⁰ Zu ihm gehören drei Szenen aus den »ins Phantastische entstellten«¹⁶¹ apokryphen Petrusakten, darunter der im Mittelalter außerordentlich beliebte Disput mit dem christlich-gnostischen Wundertäter Simon Magus,¹⁶² dem

156 Moos 2014, S. 36.

157 Der Wandel des Philosophenbildnisses, das sich durch Antikennähe und diskursives Agieren von der mittelalterlichen Tradition absetzt, vollzieht sich nach Knipp 2002, S. 378, erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts, wofür er als Beispiel auf das Relief Luca della Robbias mit der Darstellung zweier Philosophen (nach Giorgio Vasari angeblich Platon und Aristoteles) am Campanile des Florentiner Doms verweist (Knipp 2002, Taf. 5).

158 Siehe oben S. 39 mit Anm. 118.

159 Zur spätantiken Überlieferung vgl. Stuhlfauth 1925. Die sog. Lehrszene (Stuhlfauth 1925, S. 35–50) hat mit der Bareser Szene formal nichts zu tun.

160 Vgl. Weis 1963. Zusammenfassend Braunfels 1976.

161 Lietzmann 1927, S. 183.

162 Vgl. Logan 2000, S. 272–276; Poeschke 1972, S. 158–160; Poeschke 1998, Taf. 246 (Sessa Aurunca, Dom).



»Vater aller Ketzeri«.¹⁶³ Obwohl die Rekonstruktion des teilweise verlorenen Zyklus problematisch ist, kennt die reiche mittelalterliche Überlieferung nur einen stehenden, zumeist reich gekleideten Magier.¹⁶⁴ Zudem wäre die Szene auf dem Bareser Relief eines unverzichtbaren Protagonisten, des Kaisers Nero, und die Erzählung insgesamt ihrer spektakulären Fortsetzung, des Fluges und Sturzes des Simon, beraubt. Ein Zusammenhang mit dem bürgerlichen Philosophen auf dem Relief in Bari lässt sich demnach weder szenisch noch ikonographisch herstellen.

Die Verbindung des Reliefs mit anderen petrinischen Szenen begegnet ähnlichen Schwierigkeiten. Die theologisch bedeutsame – weil den Beginn der Heidenmission bezeichnende –, wenn auch außerordentlich selten dargestellte Erzählung vom Hauptmann Cornelius (Apg 10) thematisiert zwar ebenfalls die Begegnung zwischen Petrus und einem Heiden, doch steht auch sie, etwa am Dom von Sessa Aurunca (Ende 12. Jahrhundert; Abb. 50),¹⁶⁵ in einem erzählerischen, vielfigurigen Kontext. Antiquarisch zutreffend ist Cornelius dort als Militär in *tunica* und *paludamentum* und mit einer flachen Kappe (*pileus?*) charakterisiert. Ohne eine entsprechende Erläuterung, etwa durch das Schriftband, oder den Anbringungszusammenhang wäre der unzumutbar verkürzte Vorgang, wie im Fall der Simon-Magus-Geschichte, selbst für einen theologisch beschlagenen Betrachter nicht dechiffrierbar gewesen.

Neben den seit der Spätantike verbreiteten Szenen aus Evangelien, Apostelgeschichte und Apokryphen¹⁶⁶ treten seit dem Mittelalter inhaltlich und ikonologisch weit gestreute Einzelszenen hinzu, die nicht selten Zyklen entnommen sind.¹⁶⁷ Die »ungeheure Beliebtheit des Petrusstoffs«¹⁶⁸ führte insbesondere in den lokalen Petruskulten zu Legendenbildungen, die oft genug geradezu märchenhafte Züge annahmen und in Literatur und Kunst ihren Niederschlag fanden.¹⁶⁹ Auch die Region Apulien weist einen starken petrinischen Bezug auf. Taranto, das antike Taras, gilt als der Ort, an dem Petrus, in Begleitung von Markus, aus Antiochia kommend italischen Boden betrat.

Über die ersten Schritte der Apostel berichtet die *Historia Sancti Petri*, die offenbar aus dem späten 9. oder frühen 10. Jahrhundert stammt, mündlich tradiert worden sein dürfte und erst im mittleren 16. Jahrhundert im Druck er-

50 Cornelius und Petrus: Vision des Cornelius und Ankunft Petri in Caesarea (Apostelgeschichte 10), spätes 12. Jh. Sessa Aurunca, Kathedrale, Portiko, Mittlere Archivolte (Foto Biblioteca Hertziana)

163 Lietzmann 1927, S. 180–184, bes. S. 180, S. 182–183.

164 Vgl. eine der bekanntesten Darstellungen des Vorgangs in der Cappella Palatina in Palermo (Mitte 11. Jh.): Kitzinger 1993, Abb. 137–143. Sehr ähnlich (Monreale, Dom): Kitzinger 1994, Abb. 264, S. 274–279.

165 Glass 1970, S. 119–131, bes. S. 122–123 (S. 121 datiert Glass die Archivolte in das letzte Jahrzehnt des 12. Jh.).

166 Dijkstra 2016.

167 Dassmann 2016; Braunfels 1976.

168 Froehlich 1996, S. 274–275.

51 Giovanni Caramia, *Ingresso di San Cataldo a Taranto* (hinter dem Heiligen erscheinen Petrus und Markus), 1675. Taranto, Cattedrale di San Cataldo (Foto Wikimedia Commons, Berthold Werner, CC BY-SA 3.0)



schien.¹⁷⁰ In ihr wird in Kürze die Geschichte der apostolischen Christianisierung Tarents erzählt. Von der Reise erschöpft und von Durst getrieben suchen die Apostel den Brunnen eines in der Nähe einer Sol-Statue gelegenen Quellheiligtums auf (*puteum in quo astabat simulacrum dei Solis*), das von der späteren Überlieferung mit der ›Cripta del Redentore‹, einer antiken, seit dem hohen Mittelalter als Kapelle genutzten Grabkammer gleichgesetzt wurde.¹⁷¹ Der Aufforderung der dort versammelten heidnischen Gläubigen *adora et bibe* setzen die Apostel das Kreuzeszeichen entgegen und weihen die Quelle kurzerhand Johannes dem Täufer. Von einem ›Dialog‹ mit dem Kultbild des Sonnengottes, etwa in Gestalt einer Beschwörung oder Zerstörung, ist in dieser Version des Textes nicht die Rede.¹⁷²

Gewalttätiger liest sich die Geschichte in dem etwa gleichzeitig erschienenen Werk des Lokalhistorikers Giovanni Giovane.¹⁷³ Bei der Umweihung des Heiligtums, das Petrus mit dem Kreuzzeichen besiegt, zerspringt die Statue des Gottes (Abb. 51).¹⁷⁴ Dass es sich bei dem *idolum* nicht um ein Kultbild des Sonnengottes, sondern die bronzenen Zeusstatue des Lysipp auf der städtischen Agora, neben dem Koloss von Rhodos eines der monumentalsten Bronzewecke der Antike,¹⁷⁵ handelte, hat D'Angela überzeugend aus Unstimmigkeiten der textlichen Überlieferung geschlossen.¹⁷⁶ Unter dieser Voraussetzung wäre ein bäriges Kultbild vorauszusetzen, ein Bezug zum Sitzenden des Bareser Reliefs also denkbar; aber weder ist in den überlieferten Erzählungen von einer dialogischen Auseinandersetzung mit dem Kultbild die Rede noch wird auf dem Relief in Bari die spektakuläre Zerstörung des prominenten Werks gezeigt.

169 Braunfels 1976, S. 169-174.

170 De Algeritiis 1555. Vgl. dazu Tomea 2012.

171 Vgl. D'Angela 1975, S. 221-229.

172 Tomea 2012, S. 108-110; Farella 1979; D'Angela 2002, S. 163-174.

173 Giovane 1589, S. 199-200. Auf Giovane stützt sich auch Ambrogio Merodio (vgl. Fonseca 1998).

174 Der Vorgang ist auf dem Gemälde »Ingresso di San Cataldo a Taranto« (Giovanni Caramia, 1675; heute im Vorraum der Cattedrale di San Cataldo) wiedergegeben, in dessen Gefolge auch Petrus und Markus erscheinen; Abb. siehe Wikimedia Commons/Berthold Werner, URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cathedral_\(Taranto\)_-_Interior?uselang=de#/media/File:Taranto_BW_2016-10-17_09-15-13.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cathedral_(Taranto)_-_Interior?uselang=de#/media/File:Taranto_BW_2016-10-17_09-15-13.jpg) (Stand: 28.09.2022).

175 Dörig 1964. Nach den Schriftquellen ist die Figur noch im 1. Jh. n. Chr. an ihrem ursprünglichen Standort verbürgt.

176 D'Angela 1975, S. 221-223.

Die kurSORischen Bemerkungen zu einigen prominenten Petrusgeschichten erbringen für die Deutung des bareser Reliefs keine greifbaren Ergebnisse. Auch ein schlüssiger Beweis, dass das Relief in Bari eine lokale Gegebenheit wieder gibt, lässt sich nicht führen, selbst wenn eine solche Annahme erklären würde, warum sich für eine in der Lokaltradition wurzelnde Erzählung keine überregionale Bildtradition nachweisen lässt. Gegenüber dem eingangs näher begründeten Motiv einer dialogischen Auseinandersetzung Petri mit einem heidnischen Philosophen als christlichem Prognostiker haben die genannten petrinischen Erzählungen durchweg als *lectiones difficiliores* zu gelten. GB

Fazit

Das figürliche Relief der Villa Romanazzi Carducci in Bari, das hier erstmals ausführlich vorgelegt wird, muss sowohl aus archäologischer wie aus kunsthistorischer Sicht als Ausnahmeerscheinung betrachtet werden. Bei dem außergewöhnlich qualitätsvollen antiken Relief, das in den Jahren um 425 v.Chr. entstanden ist und in der unmittelbaren Nachfolge der Parthenonkunst steht, handelt es sich um eines der frühesten hochklassischen attischen Grabreliefs überhaupt. Ursprünglich zeigte es neben dem Verstorbenen, einem sitzenden älteren Mann im Hüftmantel, eine stehende, wahrscheinlich weibliche Gewandfigur. Dass attische Reliefs in der von parischen Importen dominierten *Magna Graecia* selten sind, könnte auf eine nachantike Verbringung nach Südalien hinweisen.

Die Umarbeitung des antiken Reliefs erfolgte nach unserer Vorstellung im Italien des 13. oder 14. Jahrhunderts. Die Art der Überarbeitung ist in ihrer plakativen Gegenüberstellung von Antik und Zeitgenössisch unter den im Mittelalter wiederverwendeten Spolien bisher ohne Parallel, wurde doch die linke Seite des Reliefs weitgehend bestandsgetreu erhalten, während die stehende Figur auf der rechten Seite vollständig zu einem Petrus umgestaltet wurde.

Möglicherweise steht diese Art der Überarbeitung im Zusammenhang mit einem sich herausbildenden antiquarischen Bewusstsein im Frühhumanismus. Sie lässt sich zudem inhaltlich deuten. Der Überarbeitungsvorgang selbst ist gewissermaßen diskursiv, denn mit der unüblichen Konfrontation von Alt und Neu wird der antiken Substanz einerseits ein hoher Wert beigemessen, andererseits wird ihre Bedeutung durch die gezielte Teil-Zerstörung hinterfragt und durch die Ergänzung des Apostelfürsten in ein neues Licht gerückt. In übertragenem Sinne drückt die Überarbeitung als solche eine Gewichtung des Stellenwerts von Antike und Christentum aus: Durch die ›Christianisierung‹ des Werks bleibt der Wert des antiken Teilbereichs gewahrt.

Die diskursive Überarbeitungsform trifft sich mit der hier vorgeschlagenen Interpretation der Szene als Disput oder Lehrgespräch zwischen Petrus und einem antiken Philosophen. Ein Vergleich mit den heidnischen Philosophen des Jessereliefs an der Orvietaner Domfassade aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts spricht dafür, dass die sitzende Männergestalt des Bareser Grabreliefs als heidnischer Prognostiker des Christentums zu verstehen war.

Ob Herkunft und Bedeutung des Grabreliefs den Bauherren und Eigentümern der Villa Romanazzi Carducci am Ende des 19. Jahrhunderts gegenwärtig waren, als sie es an der Kapelle anbrachten, wird man bezweifeln müssen. Die Kombination mit dem ebenfalls ostmittelmeerischen Kreuzrelief mag als Versuch einer christlichen Nobilitierung der dem hl. Nikolaus geweihten Kapelle gelten. Diese Nutzung als Kapellenschmuck war die letzte Station des Reliefs vor seiner Wiederentdeckung.

Abkürzungsverzeichnis

CAT

Christoph W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones*, 9 Bde. u. Suppl., Kilchberg 1993–1995.

Conze

Alexander Conze, *Die attischen Grabreliefs*, 4 Bde., Berlin 1893–1922.

Bibliografie

Adamo Muscettola 2010

Stephania Adamo Muscettola, »La bella tomba di un oscuro cavaliere bretone. Un episodio del reimpiego di marmi antichi a Napoli«, in *Dall'immagine alla storia. Studi per ricordare Stefania Adamo Muscettola*, hg. v. C. Gasparri et al., Quaderni del Centro Studi Magna Grecia 10 (2010), S. 15–26.

Ambrosius/Schneider/Schneider 2010

Sabine Ambrosius, Ilona Schneider u. Ulrich Schneider, Potsdam. »Die Villa Henckel. Ein bisher unbekanntes Frühwerk des Hofbau- und Hofmaurermeisters Ernst Petzholtz«, *Brandenburgische Denkmalpflege*, 19 (2010), S. 46–62.

Amelung 1897

Walter Amelung, »Di statue antiche trasformate in figure di santi«, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 12 (1897), S. 71–74.

Aravantinos 2010

Vasilis Aravantinos, *The Archaeological Museum of Thebes*, Athen 2010.

Bacchetta 2006

Alberto Bacchetta, *Oscilla. Rilievi sospesi di età romana*, Milano 2006.

Ballardini 2007

Antonella Ballardini, »Il mosaico absidale di San Paolo fuori le mura in un disegno della Biblioteca Angelica«, in *Immagine e ideologia. Studi in onore di A.C. Quintavalle*, hg. v. Massimo Mussini, Arturo Calzona u. Roberto Campari, Mailand 2007, S. 273–282.

Bari romana 2017

Bari romana, hg. v. Luigi Todisco (Studia Archaeologica 216), Rom 2017.

Bauer 2013

Franz Alto Bauer, *Eine Stadt und ihr Patron. Thessaloniki und der Heilige Demetrios*, Regensburg 2013.

Beckmann 1993

Jan Peter Beckmann, »Philosophie – Westen«, in *Lexikon des Mittelalters*, 9 Bde., München et al. 1980–1999, Bd. 6, 1993, S. 2086–2092.

Bees 1923

Nikos A. Bees, »Darstellungen altheidnischer Denker und Autoren in der Kirchenmalerei der Griechen«, *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 4 (1923), S. 107–128.

Bell 1998

Malcolm Bell, »Le stele greche dell'Esquilino e il cimitero di Mecenate«, in *Horti romani: atti del convegno internazionale, Roma, 4–6 maggio 1995*, hg. v. Maddalena Cima u. Eugenio La Rocca, Rom 1998, S. 295–314.

Belli D'Elia 1985

Pina Belli D'Elia, *La Basilica di San Nicola a Bari*, Galatina 1985.

Belloni 1957

Giangiulio Belloni, »Sculpture d'età classica dei Musei d'Arte di Milano rilavorate in epoche posteriori«, *Studi in onore di Artiside Calderini e Roberto Paribeni*, hg. v. Giovanni Battista Pighi et al., 3 Bde., Mailand 1956–1957, Bd. 3, 1956, S. 649–656.

Bergmann 1999

Marianne Bergmann, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike*, Wiesbaden 1999 (Palilia 7).

Bergmeier 2020

Armin F. Bergmeier, »The Production of ex novo Spolia and the Creation of History in Thirteenth-century Venice«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 62,2 (2020), S. 127–157.

Bertelli 2002

Gioia Bertelli, *Le Diocesi della Puglia Centro-Settentrionale. Aecae, Bari, Bovino, Canosa, Egnathia, Herdonia, Lucera, Siponto, Trani, Vieste, Spoleto* 2002 (Corpus della scultura alto-medioevale 15).

Bertelli 2004

Gioia Bertelli, *Puglia preromanica. Dal V secolo agli inizi dell'XI*, Mailand 2004.

Bombek/Sporbeck 2011

Marita Bombek u. Gudrun Sporbeck, *Kölner Bortenweberei im Mittelalter*, Regensburg 2011 (Corpus Kölner Borten 1).

Börsch-Supan 1977

Eva Börsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870*, München 1977 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 25).

Boschung/Wittekind 2008

Dietrich Boschung u. Susanne Wittekind, *Persistenz und Rezeption. Weiterverwendung, Wiederverwendung und Neuinterpretation antiker Werke im Mittelalter*, Wiesbaden 2008.

Bouras 2011

Charalambos Bouras, Βυζαντινή Αθήνα, 10^{οc}–12^{οc} αι. // *Byzantinē Athēna, 100s–120s ai.*, Athen 2011.

Braun 1907

Josef Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg 1907.

Braunfels 1953

Wolfgang Braunfels, *Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana*, Berlin 1953.

Braunfels 1976

Wolfgang Braunfels, »Petrus, Apostel«, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. v. Engelbert Kirschbaum u. Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Freiburg et al. 1968–1976, Bd. 8, 1976, S. 172–174.

Brommer 1967

Frank Brommer, *Die Metopen des Parthenon*, Mainz 1967.

Brommer 1977
Frank Brommer, *Der Parthenonfries*, Mainz 1977.

Brommer 1979
Frank Brommer, *Die Parthenon-Skulpturen*, Mainz 1979.

Bryer/Winfield 1985
Anthony Bryer u. David Winfield, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, 2 Bde., Washington D.C. 1985.

Buschhausen 1984
Helmut Buschhausen, »Die Rezeption der Antike und der Einbruch der französischen Gotik in der unteritalienischen Plastik des 13. Jahrhunderts«, in *Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili*, hg. v. Istituto di storia dell'arte dell'Università di Napoli, 2 Bde., Neapel 1984, Bd. 1, S. 201–209.

Byzantinische Kostbarkeiten 1977
Byzantinische Kostbarkeiten aus Museen, Kirchenschätzen und Bibliotheken der DDR. Spätantike, Byzanz, Christlicher Osten (Ausstellungskatalog Berlin), hg. v. Arne Effenberger, Berlin 1977.

Byzanz. Das Licht aus dem Osten 2001
Byzanz. Das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis 15. Jahrhundert (Ausstellungskatalog Paderborn), hg. v. Christoph Stiegemann, Mainz 2001.

Byzanz. Die Macht der Bilder 1998
Byzanz. Die Macht der Bilder (Ausstellungskatalog Hildesheim), hg. v. Michael Brandt u. Arne Effenberger, Hildesheim 1998.

Byzanz. Pracht und Alltag 2010
Byzanz. Pracht und Alltag (Ausstellungskatalog Bonn), hg. v. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, München 2010.

Cappelletti 2002
Lorenzo Cappelletti, *Gli affreschi della Cripta anagnina. Iconologia*, Rom 2002 (Miscellanea historiae pontificiae 65).

Cassano 1987
Raffaella Cassano, »L'antico nella basilica«, in *San Nicola di Bari e la sua Basilica. Culto, arte, tradizione*, hg. v. Giorgio Otranto, Mailand 1987, S. 304–311.

Cassano 1988
Raffaella Cassano, »La città in età romana. I monumenti. San Nicola«, in *Archeologia di una città. Bari dalle origini al X secolo* (Ausstellungskatalog Bari), hg. v. Giuseppe Andreassi u. Francesca Radina, Bari 1988, S. 405–423.

Cockerell 1969
Sydney C. Cockerell, *Old Testament Miniatures. A Medieval Picture Book with 283 Paintings from the Creation to the Story of David*, London et al. 1969.

Comarnesco 1959
Petru Comarnesco, *Voronet. Fresques des XVe et XVIe siècles*, Bukarest 1959 (Trésors de l'art roumain).

Comparetti 1896
Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, 3 Bde., Florenz 1896, Bd. 1, 1896.

Cornini 2016
Guido Cornini, »Note storico-critiche«, in *Ricerche sul Polittico Stefaneschi. Giotto nella Pinacoteca vaticana*, hg. v. Antonio Paolucci, Ulderico Santamaria u. Vittoria Cimino, Mailand 2016, S. 25–45.

Corswandt 1982
Isa Corswandt, *Oscilla. Untersuchungen zu einer römischen Reliefgattung* (Diss. Freie Universität Berlin 1981), Berlin 1982.

Cotsonis 1994
John A. Cotsonis, *Byzantine Figural Processional Crosses*, Washington D.C. 1994 (Dumbarton Oaks Byzantine Collection Publications 10).

Couillioud 1974
Marie-Thérèse Couillioud, *Les monuments funéraires de Rhénée*, Paris 1974.

Cuppini 1969
Maria Teresa Cuppini, »L'Arte gotica a Verona nei secoli XIV-XV«, in *Verona e il suo territorio*, hg. v. Vittorio Cavallari u. Piero Gazzola, 6 Bde., Verona 1960–2003, Bd. 3, 2, 1969, S. 211–383.

D'Angela 1975
Cosimo D'Angela, »Note sulla cripta del Redentore di Taranto«, in *La civiltà rupestre medioevale nel mezzogiorno d'Italia. Richerche e problemi*, Atti del primo convegno internazionale di studi (Tagungsband, Mottola-Casalrotto 1971), hg. v. Cosimo Damiano Fonseca, Genua 1975, S. 221–229.

D'Angela 2002
Cosimo D'Angela, *Taranto medievale*, Taranto 2002 (Quaderni di storia, archeologia, arte 12).

Dassmann 2016
Ernst Dassmann, »Petrus III: Ikonographie und Kult«, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart 1950ff., Bd. 27, 2016, S. 427–455.

De Algeritiis 1555
Giovanni Battista De Algeritiis, *Historia Sancti Petri, qualiter cum Sancto Marco Tarentum venerunt, Officium Beati Cataldi Archiepiscopi Tarentini*, Rom 1555.

Degenhart/Schmitt 1960
Bernhard Degenhart u. Annegrit Schmitt, »Gentile da Fabriano und die Anfänge des Antikenstudiums«, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 11 (1960), S. 59–151.

De Lachenal 1995
Lucilla De Lachenal, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Mailand 1995 (Biblioteca di Archeologia 24).

Demakopoulou/Konsola 1981
Kaiti Demakopoulou u. Dora Konsola, *Archäologisches Museum Theben. Führer durch die Ausstellung*, Athen 1981.

Demus 1954
Otto Demus, »Die Reliefikonen der Westfassade von San Marco. Bemerkungen zur venezianischen Plastik und Ikonographie des 13. Jahrhunderts«, *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 3 (1954), S. 88–106.

Despinis 2008
Giorgos Despinis, »Klassische Skulpturen von der Athener Akropolis«, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 123 (2008), S. 268–301.

Dijkstra 2016
Roald Dijkstra, *The Apostles in Early Christian Art and Poetry* (Diss. Radboud-Universität Nijmegen 2014), Leiden et al. 2016 (Vigiliae Christianae, Suppl. 134).

Dinkler/Dinkler-von Schubert 1995
Erich Dinkler u. Erika Dinkler-von Schubert, »Kreuz I«, in *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Stuttgart 1963ff., Bd. 5, 1995, Sp. 1–219.

Dörig 1964
José Dörig, »Lysipps Zeuskoloss von Tarent«, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 79 (1964), S. 257–278.

Draghi 2006
Andreina Draghi, *Gli affreschi dell'Aula Gotica del monastero dei Santi Quattro Coronati. Una storia ritrovata*, Mailand 2006.

Egg/Hubala/Tigler 1965
Erich Egg, Erich Hubala u. Peter Tigler, *Reclams Kunstreiseführer Italien. 2 Oberitalien, Ost*, Stuttgart 1965, S. 521.

Esch 1969
Arnold Esch, »Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien«, *Archiv für Kulturgeschichte* 51 (1969), S. 1–64.

Esch 2005
Arnold Esch, *Wiederverwendung von Antike im Mittelalter. Die Sicht des Archäologen und die Sicht des Historikers*, Berlin et al. 2005.

Faedo 1984
Lucia Faedo, »Testa di Antinoo«, in *Il camposanto monumentale di Pisa. Le antichità* Bd. 2, hg. v. Salvatore Settis, Pisa et al. 1984, S. 142–144, Nr. 70.

Farella 1979
Vittorio Farella, »La cripta del Redentore di Taranto. Recupero e proposte di intervento«, in *Le aree omogenee della civiltà rupestre nell'ambito dell'Impero Bizantino: la Serbia* (Tagungsband, Taranto-Fasano 1977), hg. v. Cosimo Damiano Fonseca, Galatina 1979, S. 229–261.

Federici 2004
Fabrizio Federici, »»Veterum signa tanquam spolia«: Aspetti del reimpiego di sculture antiche a Roma nel Seicento«, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, Quaderni 4. Ser., 14 (2004), S. 274–284.

Fittschen 1985
Klaus Fittschen, »Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana«, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. v. Salvatore Settis, 3 Bde., Turin 1984–1986, Bd. 2: I generi e i temi ritrovati, 1985, S. 381–412.

Fittschen 1991
Klaus Fittschen, »Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen 1«, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 106 (1991), S. 243–279.

Fittschen 1992
Klaus Fittschen, »Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen 2«, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 107 (1992), S. 229–271.

Fonseca 1998
Cosimo Damiano Fonseca, *Ambrogio Merodio. Istoria tarentina*, Taranto 1998.

Frenz 1985
Hans G. Frenz, *Römische Grabreliefs in Mittel- und Süditalien*, Rom 1985 (Archaeologica 37).

Froehlich 1996
Karlfried Froehlich, »Petrus II«, in *Theologische Realenzyklopädie*, hg. v. Gerhard Müller, 36 Bde., Berlin et al. 1993–2006, Bd. 26, 1996, S. 274–275.

Galavaris 1995
George Galavaris, »Kreuz II«, in *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Stuttgart 1963ff., Bd. 5, 1995, Sp. 219–284.

Gargiulo 2003
Marina Gargiulo, »Statue di Madonna Verona«, in *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo*, hg. v. Mario D'Onofrio, Rom 2003, S. 144–148.

Gasparri 2020
Carlo Gasparri, »Sul riuso degli originali greci a Roma. Il frontone del Tempio di Apollo Sosiano«, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 126 (2020), S. 429–456.

Gauger 2002
Jörg-Dieter Gauger, *Sibyllinische Weis-sagungen*, 1. Aufl. 1998, Düsseldorf et al. 2002.

Gelao 2005
Clara Gelao, *Puglia rinascimentale*, Mailand 2005.

Germano 2010
Anna Germano, »Tondo con scena di deposizione (Velletri: Museo Civico Archeologico Oreste Nardini)«, in *Ai confini di Roma. Tesori archeologici dai musei della provincia* (Ausstellungs-katalog Rom), hg. v. Chiara Genovese, Rom 2010, S. 202–203.

Giovane 1589
Giovanni Giovane, *De antiquitate et varia Tarentinorum fortuna, libro octo*, Neapel 1589.

Giuliani 1989
Luca Giuliani, »Bildnis-Statuette des Diogenes«, in *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke*, 5 Bde., hg. v. Peter C. Bol, Berlin 1989–1998, Bd. 1: Bildwerke im Treppenauf-gang und im Piano nobile des Casino, 1989, S. 180–184, Nr. 55.

Glass 1970
Dorothy Glass, »The Archivolt Sculpture at Sessa Aurunca«, *The Art Bulletin* 52 (1970), S. 119–131.

Glory of Byzantium 1997
The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.C. 843–1261 (Ausstellungskatalog New York), hg. v. Helen C. Adams u. William D. Wixom, New York 1997.

Grabar 1950
 André Grabar, »Quelques reliquaires de Saint Démétrius et le martyrium du Saint à Salonique«, *Dumbarton Oaks Papers* 5 (1950), S. 1–28.

Grabar 1976
 André Grabar, *Sculptures byzantines du Moyen Age 2. XIe–XIVe siècle*, Paris 1976.

Gramaccini 1996
 Norberto Gramaccini, *Mirabilia.: Das Nachleben der antiken Statuen vor der Renaissance*, Mainz 1996.

Grassinger 1999
 Dagmar Grassinger, *Die mythologischen Sarkophage. Teil 1: Achill, Adonis, Aeneas, Aktaion, Alkestis, Amazonen*, Berlin 1999 (Die antiken Sarkophagreliefs 12,1).

Grecu 1924
 Vasile Grecu, »Darstellungen altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes«, in *Académie Roumaine. Bulletin de la Section Historique* 11 (Congrès de Byzantinologie de Bucarest. Mémoires), Bukarest 1924, S. 1–67.

Groblewski 2001
 Michael Groblewski, *Thron und Altar. Der Wiederaufbau der Basilika St. Paul vor den Mauern (1823–1854)*, Freiburg 2001 (Forschungen zur europäischen Geistesgeschichte 2).

Gruner 1858
 Ludwig Gruner, *Die Basreliefs an der Vorderseite des Doms zu Orvieto. Mit erläuterndem Texte von Emil Braun*, Leipzig 1858.

Guarducci 1987
 Margherita Guarducci, »Un Arnolfo di meno. Riflessioni sulla statua marmorea di S. Pietro nelle Grotte Vaticane«, *Xenia* 14 (1987), S. 111–118.

Guarnieri 2006
 Cristina Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo 2006.

Günther 1988
 Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana 24).

Hallensleben 1963
 Horst Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin. Untersuchungen zum Werk einer byzantinischen Malerwerkstatt zu Beginn des 14. Jahrhunderts*, Gießen 1963 (Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert 3).

Hermisson 2017
 Hans-Jürgen Hermisson, *Deuterojesaja, Teilbd. 3: Jesaja 49,14–55,13*, Neukirchen-Vluyn et al. 2017 (Biblischer Kommentar Altes Testament XI, 3).

Herzog 1986
 Hans-Michael Herzog, *Untersuchungen zur Plastik der venezianischen >Protorenaissance<* (Diss. Bonn 1986), München 1986.

Himmelmann 1985
 Nikolaus Himmelmann, *Ideale Nacktheit*, Opladen 1985 (Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften 73).

Himmelmann 1986
 Nikolaus Himmelmann, *Antike Götter im Mittelalter*, Mainz 1986 (Trierer Winckelmannsprogramme 7).

Hoff 1994
 Ralf von den Hoff, *Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus*, München 1994.

Höh 2006
 Marc von der Höh, *Erinnerungskultur und frühe Kommune. Formen und Funktionen des Umgangs mit der Vergangenheit im hochmittelalterlichen Pisa (1050–1150)*, Berlin 2006 (Hallische Beiträge zur Geschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 3).

Holländer 1970
 Hans Holländer, »Isaias«, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. v. Engelbert Kirschbaum u. Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Freiburg et al. 1968–1976, Bd. 2, 1970, S. 354–359.

Jenkins 2008
 Ian Jenkins, *Die Parthenonskulpturen im British Museum*, aus dem Engl. von Helmut Schareika, Mainz 2008.

Joyner 2008
 Danielle Joyner, »Virgilian Images«, in *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*, hg. v. Jan M. Ziolkowski u. Michael C. J. Putnam, New Haven et al. 2008, S. 427–448.

Jucker 1950
 Hans Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Frankfurt a.M. 1950.

Jucker 1982
 Hans Jucker, »Zwei wunderliche Heilige«, *Boreas* 5 (1982), S. 143–151, S. 11–13 Bildtafeln, Illustrationen.

Kaltsas 2002
 Nikolaos E. Kaltsas, *Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens*, aus dem Griech. v. David Hardy, Los Angeles 2002.

Kiilerich 2005
 Bente Kiilerich, »Making Sense of the Spolia in the Little Metropolis in Athens«, *Rivista Arte Medievale*, N.S. IV (2005), S. 95–114.

Kitzinger 1990
 Ernst Kitzinger, *The mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington D.C. 1990 (Dumbarton Oaks Studies 27).

Kitzinger 1993
 Ernst Kitzinger, *I Mosaici del periodo normanno in Sicilia, fasc. II. La Cappella Palatina di Palermo. I mosaici delle navate*, Palermo 1993.

Kitzinger 1994
 Ernst Kitzinger, *I Mosaici del periodo normanno in Sicilia, fasc. III. Il Duomo di Monreale. I mosaici dell'abside, della soletta e delle capelle laterali*, Palermo 1994.

Klein 2004
Holger A. Klein, *Byzanz, der Westen und das >wahre< Kreuz. Die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerischen Fassung in Byzanz und im Abendland* (Diss. Bonn 2000), Wiesbaden 2004 (Spätantike Frühes Christentum, Byzanz. Reihe B: Studien und Perspektiven 17).

Knipp 2002
David Knipp, »Medieval Visual Images of Platon«, in *The Platonic Tradition in the Middle Ages. A Doxographic Approach*, hg. v. Stephen Gersh u. Maarten J.F.M. Hoenen, Berlin et al. 2002, S. 373–414.

Koch 1975
Guntram Koch, *Die mythologischen Sarkophage. Teil 6: Meleager*, Berlin 1975 (Die antiken Sarkophagreliefs 12,6).

Koch/Sichtermann 1982
Guntram Koch u. Hellmut Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982 (Handbuch der Archäologie 6).

Kruse-Berdoldt 1975
Veronika Kruse-Berdoldt, *Kopienkritische Untersuchungen zu den Porträts des Epikur, Metrodor und Hermarch* (Diss. Göttingen 1975), Göttingen 1975.

Kyrieleis 1969
Helmut Kyrieleis, *Throne und Klinen. Studien zur Formgeschichte altorientalischer und griechischer Sitz- und Liegemöbel vorhellenistischer Zeit*, Berlin 1969 (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Ergänzungsheft 24).

Ladendorf 1953
Heinz Ladendorf, *Antikenstudium und Antikenkopie: Vorarbeiten zu einer Darstellung ihrer Bedeutung in der mittelalterlichen und neueren Zeit*, Berlin 1953 (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse, 46,2).

La Rocca 1985
Eugenio La Rocca, *Amazzoneomachia. Le sculture frontonali del tempio di Apollo Sosiano* (Ausstellungskatalog Rom), Rom 1985.

La Rocca 1996
Eugenio La Rocca, »Athena nella decorazione frontonale del tempio di Apollo Sosiano«, *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 10, 1996 (1997), S. 13–33.

Laubscher 1993
Hans Peter Laubscher, »Ein griechisches Grabrelief als Ruhmesdenkmal der Barberini«, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 100 (1993), S. 43–57.

Lawton 1995
Carol L. Lawton, *Attic Document Reliefs. Art and Politics in Ancient Athens*, Oxford 1995.

Lazzarini/Pilutti Namer 2021
Lorenzo Lazzarini u. Myriam Pilutti Namer, »Sugli spolia a Venezia. Una scultura enigmatica di San Paolo nella chiesa di San Polo«, in *La chiesa e la parrocchia di San Polo*, hg. v. Gabriele Matino u. Dorit Raines, Rom 2021, S. 45–59.

Lettich 1976
Giovanni Lettich, »I Barbii della stele di San Giusto«, *Archeografo triestino* IV, 36 (1976), S. 53–84.

Lietzmann 1927
Hans Lietzmann, »Simon Magus«, in *Paulys Real-Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, 2,3,1 = 5. Halbbd.: Silacensis bis Sparsus, Stuttgart 1927, S. 180–184.

Logan 2000
Alistair H. B. Logan, »Simon Magus«, in *Theologische Realenzyklopädie*, hg. v. Gerhard Müller, 36 Bde., Berlin et al. 1993–2006, Bd. 31, 2000, S. 272–276.

Lullies 1955
Reinhard Lullies, *Griechische Bildwerke in Rom*, 1. Aufl. 1954, München 1955.

Mädger 2005
Susanne Mädger, »Die Predella als Ort der Bilderzählung im toskanischen Altarwerk des 14. und 15. Jahrhunderts«, in *Geschichten auf Gold: Bilderzählungen in der frühen italienischen Malerei* (Ausstellungskatalog Berlin 2005/2006), hg. v. Stefan Weppelmann, Berlin 2005, S. 70–88.

Mango/Scott 1997
Cyril Mango u. Roger Scott, *The Chronicle of Theophanes Confessor. Byzantine and Near Eastern History AD 284–813*, Oxford 1997.

Mansuelli 1956
Guido A. Mansuelli, »Leoni funerari Emiliani«, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 63 (1956), S. 66–89.

Mellini 1971
Gian Lorenzo Mellini, *Scultori veronesi del Trecento*, Mailand 1971.

Meyer 1989
Marion Meyer, *Die griechischen Urkundenreliefs* (Diss. Bonn 1983), Berlin 1989.

Meyer 1991
Hugo Meyer, *Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der hadrianisch-frühantoninischen Zeit*, München 1991.

Michel/Struck 1906
Karl Michel u. Adolf Struck, »Die mittelbyzantinischen Kirchen Athens«, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 31 (1906), S. 279–324.

Middeldorf Kosegarten 1996
Antje Middeldorf Kosegarten, *Die Domfassade in Orvieto. Studien zur Architektur und Skulptur 1290–1330*, München et al. 1996 (Kunstwissenschaftliche Studien 66).

Milanović 1989
Vesna Milanović, »The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Century«, *Zograph* 20 (1989), S. 48–60.

Milella Lovecchio 1981
Marisa Milella Lovecchio, »La scultura bizantina dell’ XI secolo nel Museo di San Nicola di Bari«, *Mélanges de l’École française de Rome. Moyen Age – Temps Modernes* 93 (1981), S. 7–87.

Mitropoulou 1977
Elpis Mitropoulou, *Corpus I. Attic Votive Reliefs of the 6th and 5th Centuries*
B.C., Athen 1977.

Moltesen 1995
Mette Moltesen, *Greece in the Classical Period. Catalogue*. Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen 1995, S. 41–55.

Monnas 2008
Lisa Monnas, *Merchants, princes and painters. Silk fabrics in Italian and Northern paintings, 1300–1550*, New Haven 2008.

Moock 1998
Derk W. von Moock, *Die figürlichen Grabstelen Attikas in der Kaiserzeit*, Mainz 1998.

Moos 2014
Peter von Moos, *Heiden im Himmel? Geschichte einer Aporie zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit*, Heidelberg 2014 (Schriften der Philosophisch-Historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 54).

Moroni 1841
Gaetano Moroni, »Chiavi pontificie«, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, Bd. 11, Venedig 1841, S. 172–179.

Müller 2002
Müller, Rebecca, *Sic hostes ianua frangit. Spolien und Trophäen im mittelalterlichen Genua*, Weimar 2002.

Müller-Kaspar 1988
Ulrike Müller-Kaspar, *Das sogenannte Falsche am Echten. Antikenergänzungen im späteren 18. Jahrhundert in Rom* (Diss. Bonn 1988), Bonn 1988.

Museo Principe 2018
Museo Principe Guglielmo Romanazzi Carducci di Santo Mauro. *Storia del palazzo e percorso di visita*, hg. v. Comune di Putignano, Putignano 2018.

Nardini 1939
Oreste Nardini, »Una curiosa trasformazione di una copia di un bassorilievo greco esistente nel Museo Civico di Velletri«, *Bollettino dell'Associazione*

Veliterna di Archeologia, Storia ed Arte XIV, I-II trimestre 1939, S. 7–10.

Nava 1936
Antonio Nava, »L'albero di Jesse« nella cattedrale d'Orvieto e la pittura bizantina», *Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte* 5 (1936), S. 363–376.

Neusser 1929
Maria Neusser, »Die Antikenergänzungen im Florenz des 16. Jahrhunderts«, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 6 (1929), S. 27–42.

Noehles 1962
Kurt Noehles, »Zur Wiederverwendung antiken Spoliematerials an der Kathedrale von Sessa Aurunca«, in *Festschrift Max Wegner zum sechzigsten Geburtstag*, hg. v. Dieter Ahrens, Münster 1962, S. 90–100.

Orlandos 1939/1940
Anastasios K. Orlandos, »Η Μονή του Οοίου Μελετίου και τα Παραλαύρια αυτής« / »Η Μονή του Ησιού Μελετίου και τα Παραλαύρια αυτές«, *Αρχείον των Βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος* // *Archeion tōn Vyzantinōn mnēmeiōn tēs Hellados* 5 (1939/1940), S. 34–118.

Orlandos 1951
Anastasios K. Orlandos, »Το παρά το Αλιβέρι μετόχιον του Οοίου Λουκά Φοκίδος« / »To para to Aliveri metochion tou Hosiou Louka Phokidos«, *Αρχείον των Βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος* // *Archeion tōn Vyzantinōn mnēmeiōn tēs Hellados* 7 (1951), S. 131–145.

Orlandos 1955/1956
Anastasios K. Orlandos, »Βυζαντινά μνημεία της Άνδρου« / »Byzantina mnēmeia tes Androu«, in *Αρχείον των Βυζαντινών μνημείων της Ελλάδος* / *Archeion tōn Vyzantinōn mnēmeiōn tēs Hellados* 8 (1955–1956), S. 3–67.

Orsi 1909
Paolo Orsi, *Regione III. Caulonia, Atti della R. Accademia dei Lincei. Serie Quinta: Notizie degli Scavi di Antichità*, VI (1909), S. 327–330.

Orsi 1912
Paolo Orsi, *Regione III. Cosenza, Notizie degli Scavi* (1912), S. 64–66.

Ortese 2006
Sergio Ortese, »Ancora sulla pittura tardogotica nel Salento. Postille sul ciclo della Fava a Veglie«, in *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, hg. v. Francesco Abbate, Neapel 2006, S. 173–183.

Pallis 2016
Η Βυζαντινή Άνδρος (4^{ος}–12^{ος} αιώνας). Νεότερα από την αρχαιολογική έρευνα και της αποκατάστασης των μνημείων. (Tagungsband, Athen 2015), hg. v. Giorgos Pallis, Andros 2016.

Palmentieri 2017
Angela Palmentieri, »Il riuso in Campania. Pratiche e ideologia nelle architetture medievali di Salerno e della costa d'Amalfi«, *Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Moyen âge* 129,1 (2017), S. 209–227.

Paolucci/Saladino 2001
Fabrizio Paolucci u. Vincenzo Saladino, *Volti di marmo. Tra fasto e erudizione. Sculture antiche di Palazzo Medici Riccardi*, Florenz 2002 (Cultura e memoria 23).

Paria lithos 2000
Paria lithos. Latomeia, marmaro kai ergastēria glyptikēs tēs paru (Tagungsband, Paros 1997), hg. v. Dimitrius U. Schilardi u. Dora Katsonopoulou, Athen 2000.

Pensabene 1991
Patrizio Pensabene, »Contributo per una ricerca sul reimpiego e il >recupero< dell'antico nel medioevo. Il reimpiego nell'architettura normanna«, *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte* 3. Ser., 13 (1991), S. 5–118.

Petrakos 1999/2020
Vasilis Ch. Petrakos, Ο δήμος του Ραμνούντος I, Athen 1999 / V, Athen 2020.

Pflug 1989
Hermann Pflug, *Römische Porträtsstelen in Oberitalien. Untersuchungen zur Chronologie, Typologie und Ikonographie*, Mainz 1989.

Pfuhl/Möbius 1977–1979
Ernst Pfuhl u. Hans Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs*, 2 Bde., Mainz 1977–1979.

Poeschke 1972
Joachim Poeschke, »Simon Magus«, in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hg. v. Engelbert Kirschbaum u. Wolfgang Braunfels, 8 Bde., Freiburg 1968–1976, Bd. 4, 1972, S. 158–160.

Poeschke 1996
Joachim Poeschke, »Architekturästhetik und Spolienintegration im 13. Jahrhundert«, in *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, hg. v. Joachim Poeschke u. Hugo Brandenburg, München 1996, S. 225–241.

Poeschke 1998
Joachim Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, 2 Bde., München 1998–2000, Bd. 1: Romanik, 1998.

Poeschke 2009
Joachim Poeschke, *Mosaiken in Italien 300–1300*, München 2009.

Pollini 2007
John Pollini, »Christian desecration and mutilation of the Parthenon«, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 122 (2007), S. 207–228.

Pologiorgi 2002
Melpo I. Pologiorgi, »Neue Untersuchungen zu einem Grabmal des 4. Jahrhunderts v. Chr.«, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 117 (2002), S. 91–114.

Premerstein 1926
Anton von Premerstein, »Griechisch-heidnische Weise als Verkünder christlicher Lehre in Handschriften und Kirchenmalereien«, in *Festschrift der Nationalbibliothek in Wien*, herausgegeben zur Feier des 200jährigen Bestehens des Gebäudes, Wien 1926, S. 647–666.

Putnam 2008
Michael C. J. Putnam, »Virgilian Legends«, in *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*, hg. v. Jan M. Ziolkowski u. Michael C. J. Putnam, New Haven et al. 2008, S. 825–860.

Quali mani per la città 1986
Quali mani per la città. Il recupero-riuso di villa Romanazzi Carducci, hg. v. Federico Pirro, Rom 1986.

Quintavalle 1990
Arturo Carlo Quintavalle, *Benedetto Antelami* (Ausstellungskatalog Parma), Mailand 1990.

Ragusa 1951
Isa Ragusa, *The re-use and public exhibition of Roman sarcophagi during the Middle Ages and the Early Renaissance* (Diss. New York University 1951), New York 1951.

Rathe 1910
Kurt Rathe, *Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz*, Wien et al. 1910.

Refice 1990
Paola Refice, »Le chiavi del Regno: Analisi documentarie ed iconografiche sul San Pietro bronzo vaticano«, *Arte Medievale. Periodico internazionale di critica dell'arte medievale* 2. Serie, 4,2 (1990), S. 59–64.

Richter 1966
Gisela Marie Augusta Richter, *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans*, London 1966.

Ridgway 1995
Brunilde Sismondo Ridgway, »A Fragment from an Attic Gravestone«, in *Classical Art in the Nicholson Museum, Sydney*, hg. v. Alexander Cambitoglou, Mainz 1995, S. 103–105.

Rilavorazione dell'antico 2003
Rilavorazione dell'antico nel Medioevo, hg. v. Mario D'Onofrio, Rom 2003.

Riuso di monumenti 2012
Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica. Il caso della Venetia (Tagungsband, Aquileia 2011), hg. v. Giuseppe Cuscito, Triest 2012.

Rodenwaldt 1933
Gerhard Rodenwaldt, »Interpretatio christiana«, *Archäologischer Anzeiger* 48 (1933), S. 401–405.

Romanini 1989
Angiola Maria Romanini, »Le statue di San Pietro in Vaticano«, in *La Basilica di San Pietro*, hg. v. Carlo Pietrangeli, Florenz 1989, S. 57–61.

Romanini 1990a
Angiola Maria Romanini, »Ipotesi ricosstrutive per i monumenti sepolcrali di Arnolfo di Cambio«, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien* (Tagungsband, Rom 1985), hg. v. Jörg Garms u. Angiola Maria Romanini, Wien 1990, S. 107–128.

Romanini 1990b
Angiola Maria Romanini, »Nuovi dati sulla statua bronzea di San Pietro in Vaticano«, *Arte Medievale II Serie* 4, 2 (1990), S. 1–50.

Romanini 1994
Angiola Maria Romanini, »Une statue romaine dans la Vierge de Bray«, *Revue de l'Art* 105 (1994), S. 9–18.

Romano 2005
Serena Romano, »Due absidi per due papi: Innocenzo III e Onorio III a San Pietro in Vaticano e a San Paolo fuori le Mura«, in *Medioevo. Immagini e ideologie* (Tagungsband, Parma 2005), hg. v. Arturo Carlo Quintavalle, Mailand 2005, S. 555–564.

Ronzani 2003
Mauro Ronzani, »San Piero a Grado nelle vicende della chiesa pisana dei secoli XIII e XIV«, in *Nel segno di Pietro* (Tagungsband, Pisa 2000), hg. v. Stefano Sodi u. Maria Luisa Ceccarelli Lemut, Pisa 2003, S. 27–80.

Rossi Pinelli 1986
Orietta Rossi Pinelli, »Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici«, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. v. Salvatore Settis, 3 Bde., Turin 1984–1986, Bd. 3: Dalla tradizione all'archeologia, 1986, S. 182–250.

Salonius 2014
Pippa Salonius, »Arbor Jesse – Lignum Vitae: The Tree of Jesse, the Tree of Life, and the Mendicants in Late Medieval Orvieto«, in *The Tree. Symbol, Allegory, and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought*, hg. v. Pippa Salonius u. Andrea Worm, Turnhout 2014, S. 213–241.

Salvatore/Lavermicocca 1980
Mariarosaria Salvatore u. Nino Lavermicocca, »Sculpture altomedievali e bizantine nel Museo di San Nicola di Bari. Note sulla topografia di Bari bizantina«, *Rivista dell'Istituto nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* III, 3 (1980), S. 93–135.

Salvo 2015
Giulia Salvo, *Miti scolpiti – miti narrati. Riflessioni sulla produzione di sarcofagi romani tra arte e letteratura*, Padua 2015 (Antenor Quaderni 33).

Sartorio 1947
Luisa Sartorio, »San Teodoro, Statua composita«, *Arte Veneta* 1,2 (1947), S. 132–134.

Sassi 2019
Islème Sassi, »Schlüssel«, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, Stuttgart 1950ff., Bd. 29, 2019, S. 912–922.

Schild-Xenidou 2008
Valia Schild-Xenidou, *Corpus der boiotischen Grab- und Weihreliefs des 6. bis 4. Jahrhunderts v.Chr.*, Mainz 2008.

Schmaltz 2016
Bernhard Schmaltz, »Der Thron in Bildern attischer Grabmäler klassischer Zeit«, *Kölner und Bonner Archaeologica* 6 (2016), S. 169–200.

Schmidt 2003
Stephan Schmidt, *Grabreliefs im Griechisch-Römischen Museum von Alexandria*, Berlin 2003 (Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo, Ägyptologische Reihe 17).

Scholl 1996
Andreas Scholl, *Die attischen Bildfeldstelen des 4. Jhs. v.Chr. Untersuchungen zu den kleinformatigen Grabreliefs im spätklassischen Athen* (Diss. Münster 1989), Berlin 1996.

Scholl 2018
Andreas Scholl, »Aigina, Megara, Salamis. Zur Heroisierung des Verstorbenen im frühen attischen Grabrelief der Klassik«, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 133 (2018), S. 187–238.

Schorta 2021
Regula Schorta, »The so-called Palermo bands and their techniques«, in *Crafting Textiles. Tablet Weaving, Sprang, Lace and Other Techniques from the Bronze Age to the Early 17th Century*, hg. v. Frances Pritchard, Oxford 2021, S. 53–69.

Schweikhart 1982
Gunter Schweikhart, »Torso. Zur Geschichte und Bedeutung zerstörter Antiken in Mittelalter und Neuzeit«, in *Torso als Prinzip. Kasseler Kunstverein 16. Juni–22. August 1982* (Ausstellungskatalog Kassel), hg. v. Karl Oskar Blase u. Kasseler Kunstverein, Kassel 1982, S. 10–33.

Schweikhart 2001
Gunter Schweikhart, »Zwischen Bewunderung und Ablehnung. Der Torso im 16. und frühen 17. Jahrhundert«, in *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften – Gunter Schweikhart*, hg. v. Ulrich Rehm, Köln 2001, S. 111–136.

Seidel 1975
Max Seidel, »Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisano«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 19,3 (1975), S. 307–392.

Serra 1936/1937
Luigi Serra, »La chiesa di San Costanzo a Capri«, *Bollettino d'Arte* 3. Ser., 30 (1936/1937), S. 253–266.

Settis 1978
Salvatore Settis, »I monumenti dell'antichità classica nella Magna Grecia in età bizantina«, in *Magna Grecia bizantina e tradizione classica. Atti del decimosettimo Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto 9–14 ottobre 1977* (Tagungsband, Venedig 2013), hg. v. Monica Centanni u. Luigi Sperti, Rom 2015, S. 173–193.

Settis 1977
(Tagungsband, Tarent 1977), Neapel 1978 [erschienen 1982], S. 91–116.

Settis 1986
Salvatore Settis, »Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico«, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hg. v. Salvatore Settis, 3 Bde., Turin 1984–1986, Bd. 3, 1986, S. 375–486.

Settis 2000
Salvatore Settis, »Ars moriendi: Cristo e Meleagro«, *Annuario della Scuola normale superiore di Pisa* (2000), S. 145–170.

Silvan 1996
Pierluigi Silvan, »La statua marmorea di San Pietro benediciente restituita all'antico«, in *San Pietro. Arte e storia nella basilica vaticana*, hg. v. Giuseppe Rocchi Coopmans de Yoldi, Bergamo 1996, S. 289–301.

Sinn 2000
Friederike Sinn, »Beobachtungen zur Entwicklung der römischen Ausstattungskunst. Der Prozess der Anpassung an die Interessen römischer Kunstsammler dargestellt an Reliefbeispielen«, *Ostraka* 9 (2000), S. 385–418.

Skaug 2017
Erling S. Skaug, »Niccolò di Tommaso of Florence, St Bridget of Sweden's first painter«, in *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 18, 4 N.S. (2017), S. 289–321.

Sklavou Mavroeidi 1999
Maria Sklavou Mavroeidi, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. Κατάλογος / Glypta tou Byzantinou Mouseiou Athenon. Katalogos*, Athen 1999.

Soleti 2010
Vita M. Soleti, *La scultura ideale romana nella regio secunda*, Rom 2010.

Sperti 2015
Luigi Sperti, »La testa del Todaro. Un palinsesto in marmo tra età costantiniana e tardo Medioevo«, in *Pietre di Venezia. Spolia in se, spoli in re* (Tagungsband, Venedig 2013), hg. v. Monica Centanni u. Luigi Sperti, Rom 2015, S. 173–193.

Sperti 2019
Luigi Sperti, »Reimpiego di scultura antica a Venezia. Proposte e ipotesi recenti«, in *I tondi di Venezia e Dumbarton Oaks*, hg. v. Niccolò Zorzi, Albrecht Berger u. Lorenzo Lazzarini, Rom 2019, S. 161–188.

Spivey 2018
Nigel Spivey, *The Sarpedon Krater*, London 2018.

Spreti 1929
Vittorio Spreti, »Carducci/Carducci Agostini«, in *Enciclopedia storico-nobiliare italiana. Famiglie nobili e titolate viventi dal Ro. Governo d'Italia*, Mailand 1928–1936, Bd. 2, 1929, S. 324–325.

Spreti 1932
Vittorio Spreti, »Romanazzi«, in *Enciclopedia storico-nobiliare italiana. Famiglie nobili e titolate viventi dal Ro. Governo d'Italia*, Mailand 1928–1936, Bd. 5, 1932, S. 775–776.

Steenberghen 1980
Fernand van Steenberghen, »Aristoteles – Lateinisches Mittelalter«, in *Lexikon des Mittelalters*, 9 Bde., München et al. 1980–1999, Bd. 1, 1980, S. 936–939.

Steiner 1906
Paul Steiner, »Antike Skulpturen an der Panagia Gorgoepikoos zu Athen«, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 31 (1906), S. 325–341.

Steinhauer 2001
George Steinhauer, *The Archaeological Museum of Piraeus*, Athen 2001.

Stemmer 1978
Klaus Stemmer, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen* (Diss. Freiburg 1972), Berlin 1978.

Stromeyer 1941
Elisabeth Stromeyer, *Die Wohnbauten Richard Lucaes. Ein Beitrag zur Baugeschichte des 19. Jahrhunderts*, Würzburg 1941 (Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie 5).

Stuhlfauth 1925
Georg Stuhlfauth, *Die apokryphen Petrusgeschichten in der altchristlichen Kunst*, Berlin et al. 1925.

Stupperich 1977
Reinhard Stupperich, *Staatsbegräbnis und Privatdenkmal im klassischen Athen* (Diss. Münster 1977), Münster 1977.

Talbot Rice 1950
David Talbot Rice, »The leaved cross«, *Byzantinoslavica* 11 (1950), S. 72–81.

Tavano 2008
Il Museo Civico di Velletri, hg. v. Giovanni Tavano, Pescara 2008.

Taylor 1972
Michael D. Taylor, »The Prophetic Scenes in the Tree of Jesse at Orvieto«, *The Art Bulletin* 54, 4 (1972), S. 403–417.

Taylor 1980/1981
Michael D. Taylor, »A historiated Tree of Jesse«, *Dumbarton Oaks Papers* 34/35 (1980/1981), S. 125–176.

Tietze-Conrat 1953
Erica Tietze-Conrat, »Two mysterious busts at the Porta Nolana in Naples«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16, 1-2 (1953), S. 158–159.

Tigler 1999/2000
Guido Tigler, »Intorno alle colonne di Piazza San Marco«, *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 158 (1999/2000), S. 1–46.

Tigler 2002
Guido Tigler, »Ai primordi del vedutismo veneziano. Una schematica illustrazione della Piazzetta del quarto lustro del Trecento«, in *Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, hg. v. Ennio Concina, Giordana Trovabene u. Michela Agazzi, Padua 2002, S. 175–179.

Tocci/Romanelli 1996
Michela Tocci u. Giuseppe Romanelli, *Ville e giardini a Bari fra l'800 e il'900*, Bari 1996.

Todisco 1987a
Luigi Todisco, »Leoni funerari di Luceria«, *Rendiconti dell'Accademia nazionale dei Lincei* 42 (1987), S. 145–155.

Todisco 1987b
Luigi Todisco, »L'antico nel campanile normanno di Melfi«, *Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen âge, temps modernes* 99 (1987), S. 123–158.

Todisco 1993
Luigi Todisco, »Rilievi romani a Trani, Castel del Monte, Canosa«, *Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité* 105 (1993), S. 873–894.

Todisco 1994
Luigi Todisco, *Scultura antica e reimpiego in Italia meridionale*, 2 Bde., Bari 1994–2002, Bd. 1, Puglia, Basilicata, Campania, 1994.

Tomea 2012
Paolo Tomea, »Funzioni e peripezie di Marco nell'agiografia dell'Occidente medioevale (con un restauro dell'istoria Sancti Petri BHL 6679)«, in *San Pietro e San Marco. Aspetti. Luoghi della santità e della agiografia tra Oriente e Occidente* (Tagungsband, Rom 2010), hg. v. Sofia Boesch Gajano, Paolo Tomea u. Letizia Caselli, Triest 2012 (Antichità Altoadriatiche 72), S. 85–119.

Tomei 1990
Alessandro Tomei, *Iacobus Torriti Pictor. Una vicenda figurativa del tardo Duecento romano*, Rom 1990.

Uffizi e Pitti 1994
Uffizi e Pitti. I dipinti delle gallerie fiorentine (Ausstellungskatalog Florenz), hg. v. Mina Gregori, Udine 1994.

Velmans 2005
Tanja Velmans, »L'Arbre de Jessé en Orient chrétien«, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας / *Deltion tēs Christianikēs Archaiologikēs Hetaireias* 26 (2005), S. 125–140.

Vermaseren 1956
Maarten Jozef Vermaseren, *Corpus inscriptionum et monumentorum religionis Mithraicae*, 2 Bde., Den Haag 1956–1960, Bd. 1, 1956.

Vierneisel-Schlörb 1988
Barbara Vierneisel-Schlörb, *Katalog der Skulpturen. Glyptothek München, Bd. 3: Klassische Grabdenkmäler und Votivreliefs*, München 1988.

The Virgilian Tradition 2008
The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years, hg. v. Jan M. Ziolkowski u. Michael C. J. Putnam, New Haven et al. 2008.

Vivarelli 1973
Pia Vivarelli, »Pittura rupestre nell'alta Basilicata. La Chiesa di S. Margherita a Melfi«, *Mélanges de l'Ecole Française de Rome* 85,2 (1973), S. 547–585.

Vorster 2012/2013
Christiane Vorster, »Spätantike Bildhauerwerkstätten in Rom«, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 127/128 (2012/2013), S. 393–497.

Walliser 1969
Franz Walliser, *Cistercienser Buchkunst. Heiligenkreuzer Skriptorium in seinem ersten Jahrhundert 1133–1230*, Heiligenkreuz et al. 1969.

Watson 1934
Arthur Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, London 1934.

Watson 1957
Arthur Watson, »The Imagery of the Tree of Jesse on the West Front of Orvieto Cathedral«, in *Fritz Saxl. A volume of Memorial Essays from his Friends in England*, hg. v. Donald J. Gordon, London 1957, S. 149–164.

Wegner 1958
Max Wegner, »Spolien-Miszellen aus Italien«, in *Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag*, hg. v. Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Münster, Köln et al. 1958, S. 1–16.

Wehrens 2017
Hans Georg Wehrens, *Rom. Die christlichen Sakralbauten vom 4. bis zum 9. Jahrhundert. Ein Vademecum*, 1. Aufl. 2016, Freiburg 2017.

Weis 1963
Adolf Weis, »Ein Petruszyklus des 7. Jahrhunderts im Querschiff der Vatikanischen Basilika«, *Römische Quartalschrift für Christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 58 (1963), S. 230–270.

Wiegartz 1965
Hans Wiegartz, *Kleinasiatische Säulensarkophage. Untersuchungen zum Sarkophagtypus und zu den figürlichen Darstellungen*, Berlin 1965.

Wiegartz 2004
Veronika Wiegartz, *Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen*, Weimar 2004 (Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 7).

Wiegartz 2007
Veronika Wiegartz, »Römische Grabreliefs als Träger mittelalterlicher Bildnisdarstellungen«, in *Kopf/Bild: Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Jeanette Kohl u. Rebecca Müller, München 2007 (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz. I madorli 6), S. 237–254.

Wildberger 1978
Hans Wildberger, *Jesaja. Teilbd. 2: Jesaja 13–27*, Neukirchen-Vluyn 1978 (Biblischer Kommentar Altes Testament Bd. X, 2).

Wildberger 1982
Hans Wildberger, *Jesaja. Teilbd. 3: Jesaja 28–39*, Neukirchen-Vluyn 1982 (Biblischer Kommentar Altes Testament X, 3).

Woelk 1995
Moritz Woelk, *Benedetto Antelami: die Werke in Parma und Fidenza* (Diss. Würzburg 1992), Münster 1995.

Wollesen 1977
Jens T. Wollesen, *Die Fresken von San Piero a Grado bei Pisa* (Diss. Heidelberg 1975), Bad Oeynhausen 1977.

Wolters 1974
Wolfgang Wolters, »Eine Antikenergänzung aus dem Kreis des Donatello in Venedig«, *Pantheon* 32, 2 (1974), S. 130–133.

Wolters 1976
Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300–1460) Bd. 1: Testo e catalogo*, Venedig 1976.

Zanardi 1995
Bruno Zanardi, »Alcuni dati di cultura materiale osservati durante il restauro eseguito tra 1986 e 1992«, in *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, hg. v. Chiara Frugoni u. Albert Dietl, Turin 1995, S. 251–279.

Zanker 1995
Paul Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995.

Zanker/Ewald 2004
Paul Zanker u. Björn Ewald, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, München 2004.

ZeitRäume 2009
ZeitRäume. Milet in Kaiserzeit und Spätantike (Ausstellungskatalog Berlin 2009/2010), hg. v. Ortwin Dally et al., Regensburg 2009.

Zollt 1994
Thomas Zollt, *Kapitellplastik Konstantinopels vom 4. bis 6. Jahrhundert n.Chr.* (Diss. Heidelberg 1989), Bonn 1994 (Asia Minor Studien 14).