

WILHELM MESSERER

ZUR REKONSTRUKTION VON ARNOLFO DI CAMBIOS PRAESEPE-GRUPPE

Die Figurengruppe einer Anbetung der Magier, die zu Arnolfo di Cambios¹ Krippenhaus oder -kapelle von S. Maria Maggiore, 1285–1291², gehört, befindet sich heute in einer geräumigen unterirdischen Nische hinter dieser Gebäudereliquie, die Domenico Fontana 1587 als ganze unter den Altar in der Mitte von Sixtus' V. neuer großer Krippenkapelle versetzt hat. Dort sind die einzelnen Stücke in einem lockeren Halbkreis angeordnet (Abb. 1), Joseph und die erhöht aufgestellte, thronende Madonna des 16. Jahrhunderts an der Rückwand, die Köpfe oder eigent-

lich Büsten von Ochs und Esel vertieft in der (vom Beschauer) linken Wand, das zusammenhängende Relief der zwei stehenden und schreitenden Magier in der rechten, der vorderste, kniende König frei im Raum, schräg vor ihnen zur Madonna gewendet.

Daß diese Anordnung weder dem Mittelalter überhaupt noch der hier besonders blockhaft strengen Formensprache Arnolfos entspricht, ist wohl allgemeine Überzeugung. Die Figur des Joseph ist ganz von der Blockkante zu erschließen, der sich Nase und Gesichtsmitte, die übereinandergelegten Hände und der Stab einfügen und auf die hier alles übrige, flächig gebunden, von zwei Seiten hingeeordnet ist. Sie gleicht einer romanischen Pfeilereckfigur, mehr noch als andere Eckfiguren von römischen Altarbaldachinen der Arnolfo-Werkstatt. Der kniende Magier mißt mit einer großen Kehre und in dichter körperlicher Spannung das Volumen seines kantigen Blocks aus. Solche Figuren fügen sich nicht dem Lockeren, Tiefräumigen der heutigen Anordnung; beim Knienden passen Blockform und Schrägstellung nicht zusammen. Da eine Neuaufstellung ja gewiß ist und die Madonnenfigur erneuert, hat die Arnolfo-Forschung das ursprüngliche Ganze mehrmals bedacht. Zur Madonnenfigur haben sich schon Adolfo Ven-

1 Zur Zuschreibungsfrage, in der besonders Harald Keller (Der Bildhauer Arnolfo di Cambio und seine Werkstatt, in: JbPrKs 55 [1934], 205–228 und 56 [1935], 22–43) für eine Arbeit der Werkstatt plädiert hatte, siehe zuletzt Romanini, 189ff. Vielleicht wird die Frage nach eigenen Werken Arnolfos leichter lösbar, wenn man ihn sich auch als Bildhauer weitgehend wie einen Architekten vorstellt, d. h. als einen, der auch dort, wo er kein Steinmetzenwerkzeug in die Hand nimmt, durch seine genauen Dispositionen bestimmend wirkt, also nicht nur Aufgaben verteilt. Gerade in seiner Skulptur ist ja durch ein Aufzeichnen auf den Block, dessen Ordnung noch in der fertigen Figur völlig erhalten bleibt, das Ganze schon wesentlicher als sonst in der Plastik seiner Zeit bestimmt. – Der Name Arnolfo wird in unserem Aufsatz, wie in der Literatur weitgehend üblich, als Sammelname verstanden.

2 Zur Datierung: Romanini, 181f.

turi³ und Oskar Wulff⁴ geäußert. Rudolf Berliner publizierte 1951 und 1955⁵ eine Rekonstruktion, die der heutigen Aufstellung nahe kommt und Arnolfos Werk als Vorläufer, ja als eine Inkunabel späterer Weihnachtsskripen erscheinen läßt. Dieses „gefrorene Theater“⁶ kann nicht die ursprüngliche Aufstellung gewesen sein⁷, doch gebührt Berliner das Verdienst, nicht nur deren verschiedene Probleme als erster im Gesamtzusammenhang besprochen zu haben; Einzelheiten seiner Ausführungen haben Bestand⁸ oder können, in der Nachprüfung, zu weiteren Lösungen führen. Angiola Maria Romanini hat 1969 in ihrem Buch über Arnolfo di Cambio⁹ feine Beobachtungen an den Figuren zu einer einleuchtenden Rekonstruktion verwendet, die sich wohl noch etwas präzisieren läßt. Von der Architektur des Praesepe-Hauses ausgehend hat Giovanni Biasiotti schon 1915 und 1921 wertvolles Material für das ursprüngliche Gesamtbild erschlossen, namentlich auch die Rechnungsnotizen von der Versetzung 1587¹⁰. Klaus Schwager bespricht es und andere Quellen 1961 im Rahmen seiner Arbeit über die neue Praesepe-Kapelle Sixtus' V.¹¹ mit überzeugenden Ergebnissen; einen für uns besonders wichtigen Rechnungsbeleg hat er dazugefunden. Wir gehen hier nicht von solchen Rekonstruktionen oder Hinweisen aus, sondern berücksichtigen sie und andere Literatur¹² im Gang unserer eigenen Überlegungen, die, knapper als hier, in Vorträgen 1956 und 1957 bekanntgegeben wurden¹³.

Könnte die jetzige Aufstellung mit einem Blick auf mittelalterlichen und arnolfischen Stil ausgeschlossen werden, so darf positiv eine ideelle Wiederherstellung nicht von der übergeordneten Vorstellung eines Stils oder eines Typus (z. B. einer Krippe) ausgehen. Sie muß sich aus dem Werk selbst und zusätzlichen konkreten Quellen ergeben; dann erst kann sie Grundlage für eine Einsicht in das künstlerisch Gewollte und dessen stilistische Zusammenhänge sein.

Zunächst können die Maße der Figuren vermerkt werden. Der Kniende ist auffallend klein, hoch und schmal. Die Breite des Blocks, 28 cm, bleibt unter der der stehend bewegten Magier (zusammen 60 cm) und gleicht sich der des ruhig stehenden Joseph mit 23 cm an. Geradeso breit wie er sind die zusammengearbeiteten „Büsten“ von Ochs und Esel. Ordnet man sie, versuchsweise, über ihm an, so kommt man mit 53 + 31 cm auf die Höhe der drei Standfiguren mit ihren 85 cm.

Die jetzt erhöht aufgestellte Madonna mit ihrer Standplatte mißt 87 cm, nur 2 cm mehr. Könnte diese cinquecenteske Figur in irgendeinem Sinne für die alte des Arnolfo di Cambio stehen, so bekäme man senkrechte figurale Abschnitte, gewissermaßen Joche, von ziemlich gleicher Höhe. Die verschiedenen Körperhaltungen des Stehens, Kniens und Thronens fügen sich dieser einheitlichen Ordnung ein. Sollte die Höhe des Blocks mit der Madonna genau für die ursprüngliche gelten, so wäre er als primus inter pares um ein geringes herausgehoben. Man möchte diese figuralen „Joch“ nebeneinander, ziemlich eng zusammengeschoben, denken und erhält dann auch einen sinnvollen Platz für das Kind, von Maria etwa in gleicher Höhe wie das heutige gehalten. Denn wie Romanini mit Recht bemerkt¹⁴, gehen die Blicke des leicht herabblickenden Joseph wie des inständig aufwärts betenden Knienden in diese Höhe. Können wir bisher auch noch nicht die Genauigkeit der Blickrichtung erwarten, die wenig später Giotto in szenischen Darstellungen eingeführt hat – so daß der seitliche Abstand und damit die Frage einer sitzenden oder liegenden Madonna noch ungewiß bleiben muß – ein wichtiges Argument, vor allem für eine Madonna auf etwa entsprechendem Niveau, geben uns diese Blicke schon.

Eine Anordnung der Figuren nebeneinander in „Jochen“ etwa gleicher Höhe erscheint also verlockend, aber noch nicht sicher. Die älteren Autoren, auch noch Berliner, haben ja meist¹⁵ eine liegende Maria angenommen, Ochs und Esel gesondert in einem Fenster (Berliner) oder über

3 L'Arte 7 (1905), 107 ff. Vgl. unten S. 30.
 4 O. Wulff, in: Amtl. Berichte aus den Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 30 (1911/12), 273.
 5 Berliner, Praesepe; ders., Weihnachtsskrippe, 43.
 6 Berliner, Weihnachtsskrippe, 43.
 7 Siehe unten, besonders S. 31 f. und Anm. 33–36, 45.
 8 Er versetzt (wie schon Vent IV, 127) den knienden Magier an die Rückwand und weist auf die psychische Intensität hin, die in seinem Blick liegt.
 9 Romanini, 181 ff., siehe weitere Literatur ebd. 188 f.
 10 G. Biasiotti, La basilica di S. Maria Maggiore di Roma prima delle innovazioni del secolo XVI, in: *Mélanges d'histoire* 35 (1915), 15 ff.; ders., Le Basiliche Romane di S. Maria Maggiore e S. Martino ai Monti nei Disegni degli Uffizi, in: *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, ser. II, 13 (1918), 294 ff.; ders., La riproduzione della Grotta della Natività di Betleem nella Basilica di Santa Maria Maggiore in Roma, in: *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, ser. II (1921), 95 ff.
 11 Schwager, I. c.
 12 Siehe ausführliche Angaben bei Berliner, Praesepe; ders., Weihnachtsskrippe, 43; Schwager, 189 ff.
 13 Probevorlesung an der Philosophischen Fakultät München im Juni 1956; Vortrag „Beiträge zu Arnolfo di Cambio als Bildhauer“ in der Wiss. Sitzung der Bibliotheca Hertziana in Rom am 6. 4. 1957. Für weitere Klärung in Gesprächen und Korrespondenz habe ich besonders Rudolf Berliner (†) und Klaus Schwager zu danken.

14 Romanini, 183.
 15 Ausgenommen Venturi, Anm. 3; jedoch als Liegende angenommen in Vent IV, 127.



1. Anbetung der Magier (Praesepe-Gruppe), Rom, S. Maria Maggiore

der Kniepartie Mariens. Oskar Wulff hatte 1911 auf eine liegende Madonna des römischen Arnolfo-Kreises, geringer Qualität, in den Berliner Museen aufmerksam gemacht¹⁶. Sie beweist freilich nicht mehr, als daß es in diesem Kreise die liegende Madonna in der Anbetung der Könige gegeben hat. In der Nicola-Pisano-Schule, aus der Arnolfo hervorging, kommt die Liegende (bei Fra Guglielmo in Pistoja) neben der Sitzenden (in den Kanzeln von Nicola und Giovanni Pisano) in dieser Szene vor. Ebensovienig besagen die „signa partus“, die Panvinio noch am alten Platz der Kapelle gesehen hatte¹⁷; alles an ihr weist ja auf Geburt und Menschwerdung hin¹⁸.

16 Wulff, Anm. 4 a. a. O.

17 Siehe Biasiotti, 109. Vgl. Berliner, Weihnachtskrippe, 190f., Anm. 333.

18 Schlaglichtartig darf doch an die „Madonna del Parto“, etwa des Piero della Francesca in Monterchi erinnert werden, eine stehende

Wie steht es mit der Madonna? Wir können sie, wie sie heute erscheint, dem Pietro Paolo Olivieri (1551–1599) zuschreiben, jenem tüchtigen und mittelmäßigen, durch seinen spätmanieristischen Klassizismus historisch nicht ganz unwichtigen Bildhauer¹⁹. Besonders nahe kommt ihr sein

Gestalt, vor der Geburt. Übrigens spricht Fontana (Anm. 37 a. a. O., Stich fol. 39 v, 40 r und fol. 50 r) immer vom Kind in der Krippe, nicht nur bei der Neuaufrichtung unserer Gruppe hinter dem Krippenhaus, wo man zuerst an eine vorläufige Beibehaltung alter Figuren denken könnte (immerhin aber liegt die Publikation drei Jahre nach der Versetzung), sondern auch bei dem neuen Relief des Prospero Bresciano in der Nische hinter dem alten Altar, wo das Kind, wie in der „Geburt Christi“ dieser Zeit üblich, auf dem Boden liegt (Abb. Vent X 3, 577 Fig. 472). Dergleichen erinnert an Fontanas Abbildungen von Skulptur, siehe unten S. 32.

19 Zu Olivieri siehe besonders Vent X, 681 ff. Die Zuschreibung an Giov. Ant. Paracco da Valsolda, von der Stefanucci, Anm. 49 a. a. O., 129, berichtet, kann nicht bestätigt werden.



2. Pietro Paolo Olivieri, *St. Antonius von Padua*, Rom, *S. Maria Maggiore*



3. P. P. Olivieri und C. Mariani, *Anbetung der Magier (Ausschnitt)*, Rom, *S. Pudenziana*



4. Tino da Camaino, *Madonna*, Florenz, *Bargello*



5. Arnolfo di Cambio, *Madonna*, Florenz, *Dommuseum*



6. Arnolfo di Cambio, *Maria aus Geburtsszene*, Florenz, Dommuseum

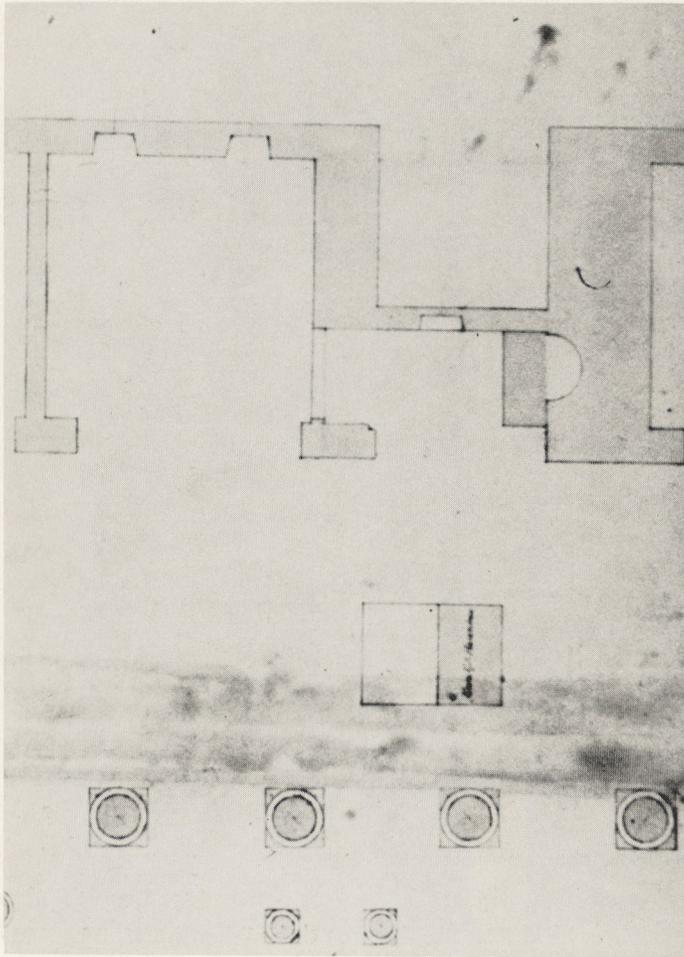
Stil aus der Zeit der Versetzung der Krippenkapelle, wo er an der Ausstattung der neuen Kapelle Sixtus' V. mitgearbeitet hat. Der hl. Antonius (Abb. 2), in einer Nische dieses Baues, ist der Madonna vergleichbar in handschriftlichen Einzelheiten wie dem Grad von Dicke und Knickung der großen Falten, der Querfältelung an den Unterarmen, den kleinen schematischen Parallelfalten und nicht zuletzt in der Gesichtsbildung. Ein Spätwerk Olivieris, die Madonna in dem von Camillo Mariani vollendeten Relief der Anbetung der Magier in S. Pudenziana zu Rom (Abb. 3), steht der des Praesepe im Handschriftlichen nicht so nahe, zeigt aber im Madonnentyp und in der Gewandanordnung manche Ähnlichkeit mit ihr.

Weder hier aber noch überhaupt in der Plastik des 16. Jahrhunderts²⁰ finden wir eine solche schriftzeichen-gleich in der Fläche gesehene Konzeption einer Mutter-

20 Für einen Vergleich mit der Malerei hat Fernanda de' Maffei den Verf. auf Raffaels Madonna von Foligno freundlich aufmerksam gemacht. Diese entspricht der Madonna von Tino und der des Praesepe weitgehend in den Körpermotiven, namentlich des Kindes, nicht aber in der diesen beiden gemeinsamen Art, wie sich die Körpermotive in der Fläche darstellen. Es ist nicht ganz auszuschließen, daß eine der Anregungen Raffaels für die Foligno-Madonna die des (im Cinquecento auch künstlerisch geachteten) Arnolfo war; sie war, zusammen mit dem Praesepe-Haus, und als dessen Hauptfigur, vor allem religiös bedeutsam. Vergessen wir nicht, daß Raffael hier ein „Votivbild“ zu malen hatte.

gottes mit Kind; durch die Formensprache des 16. Jahrhunderts hindurch scheint uns da ein Madonnentyp übermittelt zu sein, wie er etwa von Tino da Camaino, eine Generation nach Arnolfo, in der Figur des Bargello zu Florenz erhalten ist (Abb. 4). Es entspricht die Anordnung von Mutter und Kind, die Kopfneigung der Mutter und die Art, wie das Kind um ihre haltende Hand herumgreift. Ikonographisch findet die merkwürdig nach der linken Achsel herübergenommene Rechte des Kindes am ehesten aus der Umbildung eines Segensgestus, wie er sich bei Tino findet, ihre Erklärung. Er ginge hin zu den Magiern, während sich die Madonnengruppe im ganzen, vor allem Gestalt und Blick des Kindes, frontal feierlich dem Beschauer darbietet. Handelt es sich um ein Vorbild aus Arnolfos Zeit, so ist das Kind sicher bekleidet zu denken; der rechte Arm der Mutter, der jetzt inhaltlich wenig sinnvoll herabhängt, wird von Tino her verständlicher; er könnte ursprünglich wie bei diesem etwas gehalten haben, vielleicht das vom knienden Magier schon abgegebene Geschenk.

Viel strenger aber als bei dem trecentistisch flüssig gestaltenden Tino ist bei der Praesepe-Figur die Art, wie das ganz frontale Kind in fester Verschränkung gehalten wird. Gerade das führt noch näher zu Arnolfo. Für die Verschränkung von Arm und Hand, in gegenläufiger Richtung, kann man auf eine Einzelheit seiner Geburtsmaria



7. Bartolommeo de' Rocchi (zugeschr.), Plan von S. Maria Maggiore zu Rom (Ausschnitt), Florenz, Uffizien, A216

in Florenz verweisen: die beiden Unterarme (Abb. 6); für die Erscheinung des Kindes auf seine thronende Madonna vom Florentiner Dom (Abb. 5). Eine Vorlage Arnolfos für die jetzige Figur vom Præsepe wird durch all das sehr wahrscheinlich. Es stellt sich die Frage nach Kopie oder Überarbeitung der alten Figur. Adolfo Venturi hielt, m. W., als einziger bisher, in seiner ersten Veröffentlichung der Gruppe 1905 in einer Anmerkung²¹ eine Überarbeitung für möglich. Die auffällige Kleinheit von Händen und Füßen des Kindes und die merkwürdigen, z. T. rohen Abarbeitungen in der Fußpartie der Mutter könnten darauf hinweisen²². (Diese untere Partie ist auch in der Komposition am reinsten 16. Jahrhundert; ursprünglich muß der Rock breiter gefallen sein.) Doch reichen die Gründe nicht aus, die für eine Überarbeitung sprechen; keine Reste alter

Oberfläche konnten wir erkennen. So müssen wir uns damit begnügen, eine neu geschaffene Figur anzunehmen, die charakteristische Züge der alten, vor allem auch ihre Maße, übernimmt. Schäden an der Madonna Arnolfos, die etwa beim Transport 1587 aufgetreten sein können, sind der wahrscheinlichste Grund für den Ersatz²³.

Wenn nunmehr die Annahme einer thronenden Madonna, von der gleichen Höhe und somit etwa den gleichen Gesamtmaßen wie die heutige, gefestigt erscheinen kann, ist es möglich, die Rekonstruktion des ganzen weiter zu bedenken. Bei einer Thronenden wird die Anordnung von Ochs und Esel über dem knienden Magier erst ganz einleuchtend. Die Figuren müssen dann dicht zusammengeschoben gewesen sein, schon deshalb, weil die Tiere inhaltlich zur Madonna, der Kniende zu seinen Gefährten gehören und eine selbständige, turmartige Anordnung beider übereinander, bei Distanz nach beiden Seiten, keinen Sinn hätte. Dann paßt die Figurengruppe zusammen, ganz ohne die doch anzunehmenden „Spalten“, 1,54 m breit, an die Schmalwand des heute unterirdisch versetzten Præsepe-Hauses, die innen mit ihrer neuen Marmorverkleidung 1,82 m mißt (vgl. u. zur alten Kapelle).

Daß die Figuren dort standen, wird durch eine weitere Beobachtung bestätigt. Auffällig ist ja die ganz verschiedene Tiefe der Figuren²⁴; sie entsprechen einem Prinzip, das gerade in Italien seit dem 12. Jahrhundert mehrmals vorkommt, wobei die erzählenden bewegteren Figuren im flachen Relief der in vollem, kubischem Volumen gegebenen repräsentativen Hauptfigur zugeordnet sind²⁵. Auf den beiden Tympana des Meisters Nikolaus von Verona, an S. Zeno und am Dom um 1139, ist es schon im Ansatz wirksam, auf Antelamis beiden Tympana vom Baptisterium zu Parma, dem um die Madonna und dem um den Weltenrichter, voll ausgebildet.

Zeichnen wir für die Præsepe-Gruppe den schematischen Grundriß (Abb. 10), so haben wir die beiden jüngeren Magier asymmetrisch in relativ flachem Relief neben der von Joseph und dem alten Knienden (mit den Tieren darüber) flankierten Madonna, alle im vollen, in der Mitte im stärksten Volumen, so daß sie sich zusammen einer Nische einschreiben lassen. Aus dieser Steigerung der Volumina wird die Madonna, wie wir sie oben zu erschließen versucht haben, noch von einer anderen Seite her ver-

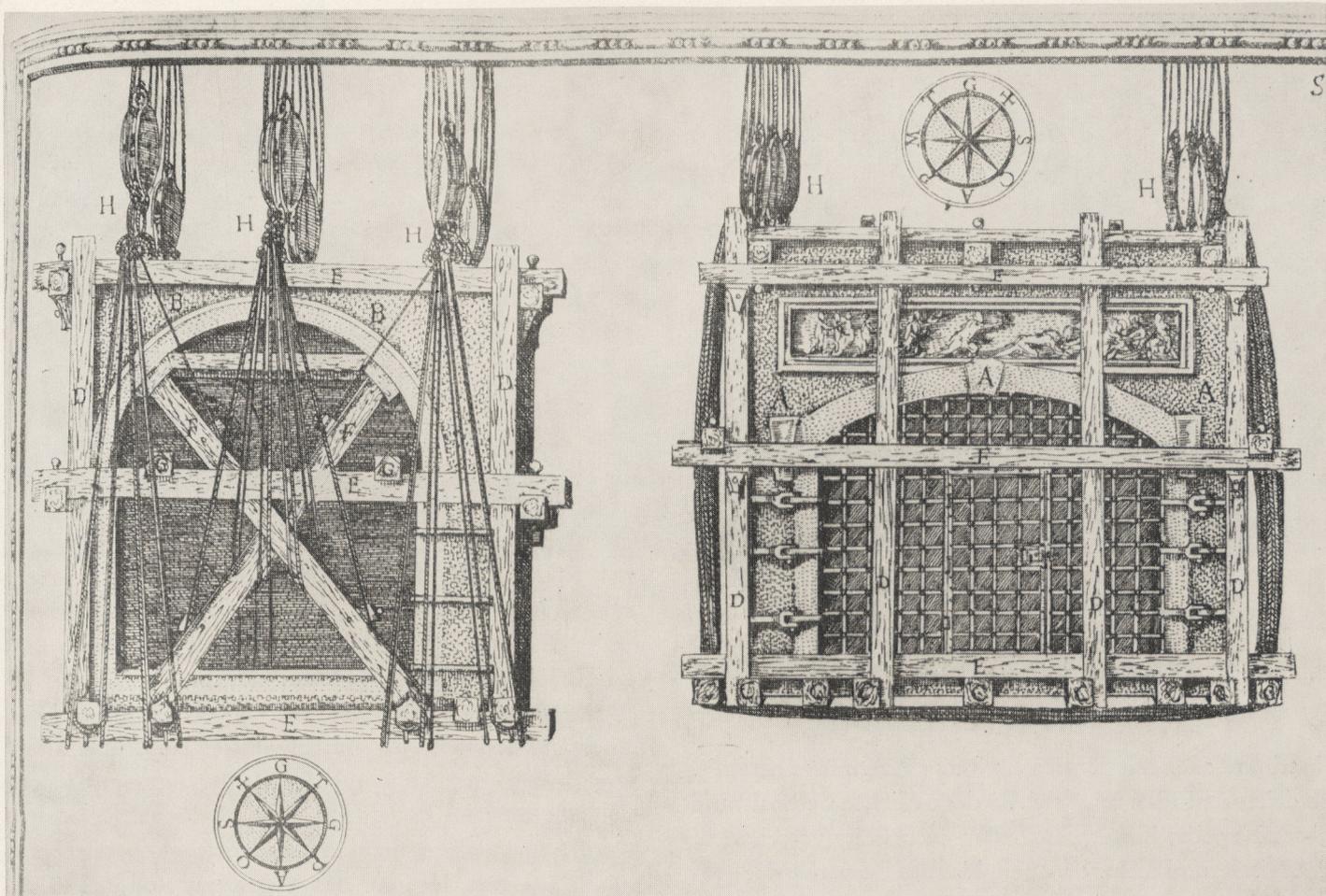
21 Venturi, 109.

22 Als Überarbeitung einer Figur aus dem näheren Umkreis unseres Falles wurde das Gesicht von Arnolfos hl. Reparata vom Florentiner Dom aus dem 16. Jh. angesehen.

23 Eine Überlegung darüber ist natürlich unabhängig davon, wie man sich die frühere Madonna denkt.

24 Heutige Madonna 38 cm, bis zum Knie 35 cm; Joseph 25,5 cm; Kniender 22 cm; Tiere 27 cm; jüngere Magier 15 cm.

25 Vgl. W. Messerer, Das Relief im Mittelalter, Berlin 1959, 105 ff., 111 ff.



8. Das Praesepe-Haus von S. Maria Maggiore zu Rom, zur Versetzung hergerichtet, Längs- und Schmalseite, Stich nach Domenico Fontana

ständig, auch das Repräsentierende, nicht nur Erzählerische an dieser Gestalt.

Teilweise könnte sich diese verschiedene Relieftiefe freilich auch in verschiedenen großen Ausladungen nach vorn, in der Hauptsache aber muß sie sich, wie bei Antelami und in den Kanzelreliefs der Pisani, in verschiedener Tiefe nach hinten gezeigt haben, schon weil die Handlungsbezüge und Blicke wesentlich in der Vorderschicht verlaufen. In unserem Grundriß sind, wohl vereinfachend, nur Tiefenunterschiede angenommen.

Damit vergleichen wir den 1921 von Giovanni Biasiotti in den *Dissertazioni* der Päpstlichen Akademie veröffentlichten Plan²⁶ vom alten Zustand²⁷ des nordwestlichen Teils von S. Maria Maggiore, der dem Architekten de'Rocchi zugeschrieben wird (Abb. 7). Nach der Beschreibung

Panvinios²⁸, den Inschriften auf dem verallgemeinerten, nach dem Umbau Sixtus' V. erschienenen Plan der alten Kirche in dem Werk de Angelis' über S. Maria Maggiore von 1621²⁹ und den Angaben auf einer Vorzeichnung „de'Rochis“ für seinen Plan (Uffizien A 215)³⁰ handelt es sich bei dem Praesepe-Haus um die kleine Kapelle am nördlichen Seitenschiff an vierter Stelle von Westen her. Ihre Maße, die auf der Vorzeichnung eingetragen sind, stimmen mit den Mittelwerten überein, die man aus der Vermessung der Reliquie des Praesepe-Hauses in seiner Marmorverkleidung erschließen kann³¹. Daß diese kleine Kapelle, wie Berliner gemeint hat³², das Praesepe-Haus enthalten haben soll, ist also nicht möglich; sie ist das Praesepe-Haus selbst.

28 Biasiotti, 109.

29 P. de Angelis, *Basilicae S. Mariae Maioris ...*, *Descriptio et Delineatio*, Rom 1621.

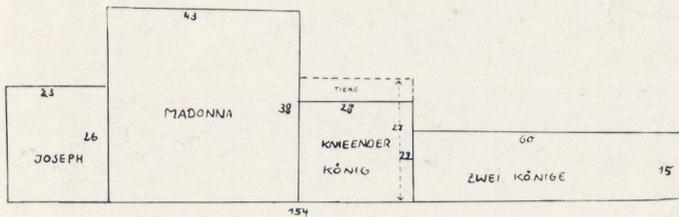
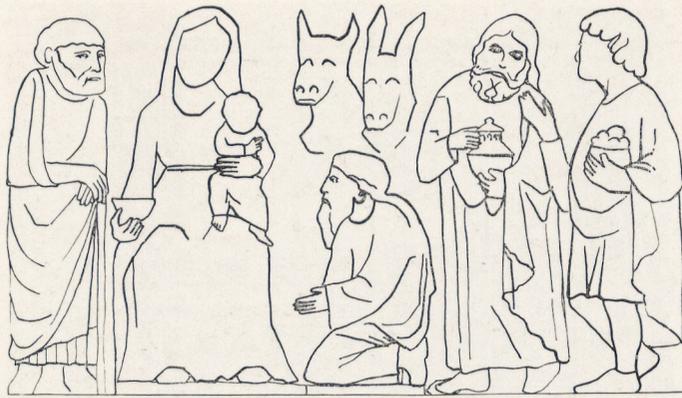
30 Erwähnt von Schwager, 329, Anm. 27.

31 Vgl. unten S. 34.

32 Berliner, *Praesepe*, 54f.

26 Biasiotti, 104; Gesamtabb. bei Schwager, 328, Fig. 237.

27 Wie Schwager, 331, Anm. 35, ausführt, vielleicht mit Vorschlägen für die Systematisierung der übrigen Kapellen.



9. Praesepe-Gruppe, Rekonstruktion

10. Praesepe-Gruppe Grundriß, Rekonstruktion, mit Maßen in cm

Sie stimmt auch mit der Beschreibung Panvinius überein³³. Im de'Rocchi-Plan zeigt sich an der östlichen Schmalwand dieser Kapelle, hinter dem Altar nach links verschoben, eine Nische und rechts daneben, bis zum Gewände der großen Öffnung, noch ein Stück Wand. Daß die Figuren alle, wie Biasiotti gemeint hat³⁴, in dieser Nische waren, ist nicht denkbar, aber die Anordnung entspricht genau dem von uns aus den Figuren selbst erschlossenen Grundriß der Gruppe³⁵. Sie bestätigt diesen, so daß also auch von der Architektur her eine liegende Madonna auszuschließen ist³⁶.

Eine weitere Bestätigung, aber auch eine Komplizierung bringen die beiden Stiche, die Domenico Fontana seinem

Bericht über die Versetzung beigegeben hat (Abb. 8)³⁷. Sie zeigen zweimal die südliche, ursprünglich zum Seitenschiff der Basilika hin geöffnete Längsseite und einmal die westliche Schmalseite von außen, also die Seiten, die nach den de'Rocchi-Plänen schon vor der Versetzung von außen zu sehen waren. Die Längsseite außen, mit dem Eingang, ist auch in dem Werk von de Angelis abgebildet³⁸. Mit de'Rocchi stimmen überein die allgemeine Form und Größe, die große Öffnung an der Längsseite, die Tür mit Schwelle, an der westlichen Schmalseite nach links verschoben, auch Maßangaben³⁹; ein Fenster auf der Rückseite ist bei de'Rocchi wie Fontana und verbal durch Panvinio bezeugt⁴⁰. Das Häuschen war also voll von *vani*, wie Fontana ausdrücklich sagt, um die Schwierigkeit des Transports hervorzuheben⁴¹. Für uns am wichtigsten ist es nun, daß in der Schmalansicht von Westen durch die Tür hindurch, im Dunkel unauffällig aber deutlich, eine nach links gerückte Nische zu sehen ist. Trotz leichter Maßabweichungen⁴²: das ist die Nische bei de'Rocchi, in der wir den Hauptteil der Figuren annehmen müssen.

Aber über der großen segmentbogigen Öffnung an der Längsseite befindet sich ein friesartiges längliches Relief oder Mosaik einer Anbetung der Magier, mit einer liegenden oder auf dem Boden sitzenden Madonna. Genaueres läßt sich nicht sagen, denn in diesen Stichen, bei denen es auf die Ingenieurleistung des Transports und der Zurüstung dafür ankam, ist das Bildnerische sehr ungenau wiedergegeben. Die Richtung der Szene ist seitenverkehrt zu der unserer Gruppe (was freilich bei einem Stich nicht viel bedeutet). Auch de Angelis bildet den Fries ab, wieder sehr ungefähr; das gibt also keine Bestätigung, falls nicht alles einfach von Fontana abgezeichnet ist. So läßt sich nicht auf den ersten Blick feststellen, ob die erhaltenen Figuren, zusammen mit einer liegenden Madonna, in diesem Fries gewesen sein könnten – so unähnlich sich Gruppe und Stich auch sind. Nicht einmal die Höhe des Frieses, die niedriger scheint als die unserer Figuren, ist sicher. Von einem zweiten Relief scheint nichts erhalten zu sein. Zweimal die Anbetung der Magier an derselben kleinen Kapelle würde man nicht erwarten, obgleich natürlich einander

33 Anm.28 a.a.O.: Tür mit Schwelle (wie auch von Fontana eingezeichnet, siehe unten) und Fenster an der Rückwand.

34 Biasiotti, 104. Ähnlich, jedoch bei anderer Anordnung der Kapelle, Romanini, 184.

35 Auch in den Maßen: Gesamtbreite der Gruppe nach unserer Darlegung mindestens 1,54 m, die der Nischenfiguren entsprechende 0,94 m. Zum Entwurf für den de'Rocchi-Plan siehe unten S. 33.

36 Wir brauchen aus de'Rochis Plan, trotz seiner Genauigkeit in der Detailangabe, nicht unbedingt eine genaue Halbkreisform der Nische herauszulesen, die der Zeichner ja vollgestellt vorgefunden hat; es scheint wesentlich die Angabe „Nische“ gegeben. Die Tiere waren an einer Rückwand befestigt; auch bei den anderen Figuren würde man zunächst eine gerade Rückwand, wie sie sonst mehrfach bei Arnolfo vorkommt, annehmen. Die Nische könnte dann von dreiteiliger, den Figuren etwa entsprechender Form gewesen sein. Allerdings ist die im Hintergrund der Türöffnung von Fontanas Stich (siehe diese S. rechts oben) sichtbare im Aufriß rundbogig.

37 Fontana, fol. 51.

38 de Angelis, Anm.29 a.a.O. In dem mir zuletzt zugänglichen Exemplar nicht miteingebunden.

39 Siehe unten S. 33. Fontanas Maß des Paviments siehe Biasiotti, 106, Anm. 1.

40 Siehe oben Anm.33.

41 Fontana, fol. 50r.

42 Sie erscheint etwas schmaler als bei de'Rocchi. Aber wie auch Schwager, 333, Anm.41, vermerkt, ist in Fontanas Stichen nicht in allem letzte Genauigkeit zu erwarten. Vgl. dazu auch unten, zum Relief über dem großen Segmentbogen.



11. Arnolfo di Cambio, Kleriker bei den Exequien, aus Grabmal Annibaldi, Rom, S. Giovanni in Laterano, Kreuzgang

ähnliche Darstellungen am Altar und an der „Fassade“, ähnlich wie bei großen Kirchen, denkbar sind.

Ist nun Gefahr, daß unsere Rekonstruktion durch diesen Fries zu Fall kommt? Wir meinen nein. Die verschiedene Figurentiefe läßt an dieser Stelle keinen Sinn und, in der Mauer, keine reale Möglichkeit der Anbringung erkennen. Die geringe Höhe ist, wenn nicht sicher, doch wahrscheinlich. Die Magier im Fries sind, soweit zu sehen, niedrig weitgestreckt in einer Art Knielauf bewegt; es gab offenbar mehr Personen und wohl Landschaftliches. Es genügt nicht anzunehmen, der Zeichner für den Stich habe sich irgendwie mit dem niedrigen Format abgefunden. Ein Heranlaufen proskynierender Magier gibt es in der altchristlichen Kunst⁴³, und diese Tradition wird verwandelt im 13. Jahrhundert wieder aufgenommen⁴⁴. Offenbar schimmert durch die ungenauen Wiedergaben doch ein bestimmtes Kunstwerk, von anderer Art als das Erhaltene, hindurch. Nicht zuletzt sind die Gründe, die für unsere erste Rekonstruktion sprechen, gegen die schwachen unserer zweiten⁴⁵, im Fries über der großen Öffnung, abzuwägen.

43 (Übergangenes) Mosaik in S. Apollinare Nuovo zu Ravenna, auf Sarkophagen und in der Kleinkunst, Abb. siehe H. Kehrer, Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1909, Abb. 11, 27, 28, 34, 46; vgl. im Mittelbyzantinischen Abb. 49, 51.

44 Cavallini in S. Maria in Trastevere, Torriti in der Apsis von S. Maria Maggiore.

45 „Rekonstruktion“ ist sie nur in ganz allgemeinen Zügen, denn außer der halb liegenden Maria und den weiten Abständen zwi-

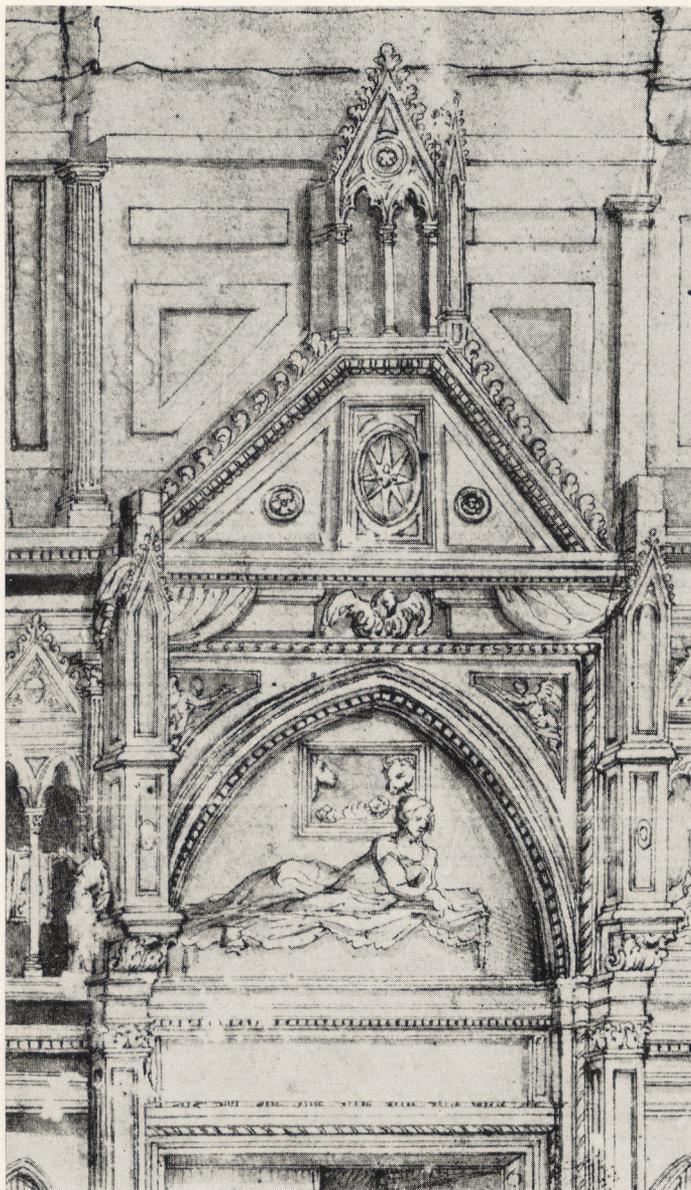
Zuletzt ist nochmals an Fontanas Rechnungsbeleg zu erinnern. Wir können uns hier kurz fassen, denn die von Biasiotti publizierte⁴⁶ hat Schwager nochmals besprochen und um den einen ergänzt, der unsere Schlußfolgerungen bestätigt: *Per haver levato l'altare del s(antissi)mo Presepio di dov'era prima con la nicchia et su figure di marmo con altri suoi hornamenti e messi da parte sc. 5*. Auf diese Ausführungen ist zu verweisen⁴⁷. Die Breite der Schmalwand mit der Nische gibt de'Rocchi im Entwurf mit $11\frac{1}{4}$ palmi an (gegenüber der Längswand mit $15\frac{2}{3}$ palmi), d. i. 2,51 m (gegen 3,40 m); das entspricht etwa den Maßen, die Fontana für den Fußboden angibt, 11 zu $17\frac{1}{4}$ ⁴⁸. Es scheint, als sei beidemale bis zur Außenkante der großen Öffnung gemessen, denn in de'Rochchis Ausführung ist die Kapelle sehr schmal. Dann ist für die Aufstellung das ziemlich tiefe Gewände der Öffnung abzuziehen, auch ein kleines Stück Wand links der Nische. Die Tiefe der heutigen Kapelle,

schen den Figuren läßt sich *dann* nichts vermuten (da der „Knielauf“ u. a. entfällt). Anderswo als entweder über dem Eingang oder in der Nische und an der rechts anschließenden Wand war an und in der Kapelle für die Gruppe kein Platz. Die rückwärtige Längswand war durch ein Fenster unterteilt, die andere Schmalwand größtenteils durch die Tür eingenommen. Wer mit Berliner die Gruppe auf zwei zueinander rechtwinklige Wände verteilen wollte, fände dafür nur die rückwärtige Längswand und die, vom Schiff her, rechte Schmalwand, d. h. aber er müßte die Gruppe um die Nische herum anordnen, was keinen Sinn hat.

46 Biasiotti, 106–108, je Anm. 1.

47 Schwager, 333, Anm. 41.

48 Siehe Anm. 39.



12. Zeichnung von der florentiner Domfassade, bis ins 16. Jb. (Ausschnitt mit der Geburtsszene), Florenz, Dommuseum

innen 1,82 m, vermehrt um die Stärke der heutigen Marmorplatten (Länge innen 2,95)⁴⁹, gibt den Spielraum für die Entfaltung der Gruppe. In unserer Zeichnung ist die engste denkbare Anordnung gezeigt, die mögliche Erweiterung ergibt breitere Spalten, aber keine eigentlichen Zwischenräume. Die Höhe der Nische, wie ihre etwaige Profilierung, muß offen bleiben⁵⁰.

49 Maße außen 3,28 × 4,52 m. Mit Romanini, 184, ist auf Stefanucci, *Storia del Presepio*, Rom 1944, und U. Nilgen, *The Epiphany and the Eucharist: On the Interpretation of Eucharistic Motifs in Medieval Epiphany Scenes*, in: *ArtBull* 49 (1967), 311ff., wegen des Zusammenhangs von Dreikönigsgruppe und Altar im Sinn der Eucharistie zu verweisen.

50 Ebenso die Herkunft der zwei Prophetenreliefs, heute über dem Eingang der alten Kapelle. Arnolfianisch, werden sie zum Prae-

Von Arnolfo di Cambio gibt es meist Einzelfiguren im Zusammenhang der Architektur, aber nur wenig szenische Darstellungen sind erhalten oder sicher überliefert. Treffen unsere Schlußfolgerungen zu, so hätten wir eine weitere, eigener Art und doch Arnolfischen Stils dazugewonnen. Bei unserer (ersten) Rekonstruktion, wie sie die Abbildungen 9 und 10 wiedergeben, wird mancher Zug an den Figuren aus dem Szenenganzem verständlich⁵¹. So ergibt sich ein rhythmischer Wechsel von Profil und schräggeneigten annähernd frontalen Gesichtern, aus dem sich nur der Kopf des Kindes frontal und gerade heraushebt. Eine Waagerechte setzt mit dem rechten Unterarm des Joseph energisch ein, geht weiter zur Gürtelzone der Mutter, verstärkt und verschränkt sich an der segnenden Hand des Kindes über der haltenden der Mutter, dann, nach einer Pause, klingt sie in der Zäsur über dem Knienden und in der Hand des zweiten Magiers wieder an, doch geht sie nun immer mehr in Rundungen auf⁵². Das Verhältnis der beiden betont als Randfiguren komponierten (Joseph und des jüngsten Magiers) zu differenzierten und verschränkten Gestalten in der Mitte ist ein Zug, der Arnolfos Exequienrelief vom Annibaldigrab zu S. Giovanni in Laterano (Abb. 11) entspricht.

Die Rekonstruktion zeigt die Figuren statuarisch nebeneinander, gleichsam in Jochen geordnet. In der dichten Anordnung macht sich, noch in Arnolfos mittlerer Zeit, die Schule des Nicola Pisano bemerkbar. Freilich kann der Eindruck des Gedrängten, wie bei den plastisch expansiven, psychisch sehr vitalen Figuren Nicolas, nicht entstanden sein. Arnolfo ordnet durchsichtiger. Man möchte, wie sich die Figuren nun um den knienden Magier zusammenfügen, eher von einem „Ankristallisieren“ der in durchsichtige Blöcke gefaßten Gestalten Arnolfos aneinander sprechen – wie wir das auch gerade von den Teilen der Dominicus-Arca in Bologna sagen können, die Cesare Gnudi⁵³ in doch sehr bestechender Weise dem jungen Arnolfo in der Nicola-Werkstatt zugeschrieben hat. Die Fi-

sepe-Haus, nicht zu einer der abgebrochenen Kapellen gehört haben. Da sie nach unten blicken, haben wir ihre Anbringung über der Nische erwogen (Schwager, 333, Anm. 47). Dann muß diese aber segmentbogenförmig geschlossen haben (vgl. Anm. 36). Sonst bleibt nur der große Eingangsbogen, innen oder eher außen, obwohl Fontana die Zwickelreliefs beidemal nicht abbildet. Auf dem Spruchband des einen steht, gemalt, neu oder erneuert (?): *Introite in atria salutis ...*

51 Eine mehr erhöhte Aufstellung der Madonna ergab auch unter diesem Gesichtspunkt in einer Rekonstruktionszeichnung keine befriedigende Lösung.

52 Natürlich behaupten wir hier nicht eine Bewegung von links nach rechts, sondern wir beschreiben einen formalen Faktor in dieser Richtung.

53 C. Gnudi, Nicola, Arnolfo, Lapo, Florenz 1948.

gur erfüllt sich auch hier, wie beim knienden Magier, im heftigen Durchgreifen ihres streng vorgegebenen, transparenten Blockraums.

Bei solchem dichten Bauen aus primär immateriellen, weil durchdringbaren Raumblocken besteht kein grundsätzlicher Unterschied, wohl aber eine bedeutsame Variation gegenüber dem Wechsel von Raum- und Körperblöcken vom Exequienrelief (Abb. 11). Dort wird der Figurenabstand selber kubische Form, die Figuren in ihrer organischen Leiblichkeit und manchmal kühnen heftigen Bewegung sind so streng in vorgegebenen Blöcken gefaßt, daß – etwa beim Träger der Mitra – die Spannung zwischen der selbstmächtigen Figur und ihrer übergreifenden Ordnung zu einem wesentlichen Thema des Kunstwerks wird⁵⁴. Zu der Komposition der Praesepe-Gruppe besteht kein wesentlicher Stil-, nur ein bedeutsamer Typenunterschied. Die Ordnung der Figuren in Jochen haben

54 Man fühlt sich an den Schluß von Dantes Purgatorio erinnert, wo es heißt (XXXIII. Gesang, 46. und 47. Strophe, V. 136–141):

*S'io avessi, letter, più lungo spazio
Da scrivere, io pur canterei in parte
Lo dolce ber che mai non m'avria sazio;
Ma perchè piene son tutte le carte
Ordite a questa Cantica seconda,
No mi lascia più ir lo fren dell'arte*

Die gleichmäßig „architektonische“ Gesamtordnung, „der Zaum der Kunst“ nach Dante, in seiner Spannung zum Inhalt wird auch hier demonstrativ aufgezeigt.

diese beiden reifen szenischen Werke, gegenüber dem Frühwerk, als ein verarbeitetes Erbe französischer Gotik gemein.

Eine vierte Art, wie Arnolfo eine Szene komponiert, kennen wir aus seinem Spätwerk, der Geburt Christi, an der ehemaligen Florentiner Domfassade⁵⁵ (Abb. 12). Die Plastik ist auf verschiedene Wandfelder verteilt, so daß im Tympanon ganz die großgesehene Einzelfigur herrscht. Eine figurale Szene, die in sich durch geometrische Architekturelemente gegliedert ist, ist wieder eine Möglichkeit der dichten Fügung aus überfiguralen, für die Figuren transparenten Kompartimenten. Speziell mit der Praesepe-Gruppe ist sie vergleichbar, weil schon dort die Szene auf verschiedene Teile der Architektur – Nische und Wand – verteilt wurde; doch bleibt sie da in sich geschlossen.

Diese wenigen Bemerkungen schienen notwendig, um unsere Rekonstruktion in das Oeuvre Arnolfos einzubinden. Eine Gesamtdeutung⁵⁶ fordert freilich mehr; die Rekonstruktion kann ihr nur die Grundlage bieten.

55 Überliefert in der bekannten Cinquecento-Zeichnung. Der Marienotod war sicher ähnlich komponiert, ist aber in der Zeichnung so schlecht wiedergegeben, daß wir ihn hier ausklammern.

56 Interpretationen Arnolfos bei Romanini und der dort angegebenen Literatur. Der Verfasser hat Arnolfos Stil zu interpretieren versucht, Anm. 25 a.a.O., 132ff., sowie in: Giottos Verhältnis zu Arnolfo di Cambio, in: Neue Zürcher Zeitung, Sonntagsausgabe Nr. 5126 (134), 27.11.1966, Bl. 5, und in: Giotto di Bondone (Persönlichkeit und Werk, III), Konstanz 1970, 209ff.

MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- | | | | |
|----------------------------|--|----------|---|
| Berliner, Praesepe | R. Berliner, Arnolfo di Cambios Praesepe, in: Beiträge für Georg Swarzenski, Berlin 1951, 51–56 | | vaticano et delle fabbriche di nostro signore Papa Sisto V, Libro primo, Rom 1590 |
| Berliner, Weihnachtskrippe | R. Berliner, Die Weihnachtskrippe, München 1955 | Romanini | A.M. Romanini, Arnolfo di Cambio e lo „stil nuovo“ del gotico italiano, Mailand 1969 |
| Biasiotti | G. Biasiotti, La riproduzione della Grotta della Natività di Betleem nella Basilica di S. Maria Maggiore in Roma, in: Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, ser. II, 15 (1921), 95–110 | Schwager | K. Schwager, Zur Bautätigkeit Sixtus' V. an S. Maria Maggiore in Rom, in: Miscellanea Bibliothecae Hertzianae (RömForsch 16), München 1961, 324–354 |
| Fontana | D. Fontana, Della trasportazione dell'obelisco | Venturi | A. Venturi, Frammenti del Praesepe di Arnolfo nella basilica romana di S. Maria Maggiore, in: L'Arte 7 (1905), 107–112 |