

KARL NOEHLES

DIE FASSADE VON S. PIETRO IN TUSCANIA

Ein Beitrag zur Frage der Antikenrezeption im 12. und 13. Jahrhundert in Mittelitalien

INHALT

Vorbemerkungen	15
Zur Stilkritik und Datierung	16
Zur Ikonographie	56
Schlußfolgerungen	70

VORBEMERKUNG *

Die Untersuchungen von Hans Thümmler zur Baugeschichte von S. Pietro in Tuscania — veröffentlicht im 2. Bande dieses Jahrbuches — hatten eine Klärung des Datierungsproblemens von Presbyterium und Langhaus der Kirche zum Ziel¹. Die Frage der kunstgeschichtlichen Stellung des jüngeren Fassadenbaues konnte dabei nur mit einigen allgemeinen Hinweisen berührt werden. Die folgenden Ausführungen schließen sich also ergänzend an die Studie Thümmlers an. Zusammen mit dem Beitrag von Christian Adolf Isermeyer über die Monumentalmalereien in den Chorpartien von S. Pietro² liegt damit innerhalb des Römischen Jahrbuches der Bibliotheca Hertziana eine die ganze Kirche umfassende Monographie vor.

Allerdings führt die folgende Studie über eine rein monographische Bearbeitung der Fassade stellenweise erheblich hinaus. Da es sich bei der Front des Mittelschiffes um ein Hauptwerk der umbrischen Fassadenbaukunst auf dem Boden von Latium handelt, mußte zu zahlreichen Fragen der Architektur und Plastik der Nachbarlandschaft Stellung genommen werden. In besonderem Maße aber reizte mich die Erforschung des merkwürdigen Motivschatzes der Fassade nach seinen formalen und ikonographischen Ursprüngen. Die wichtigste dabei auftretende Frage war die des Einflusses etruskischer Bildwerke, über die wir bisher noch völlig unzureichend informiert sind³. Das Nebeneinander und Miteinander-Verwobensein von Elementen verschiedenster „antiker“ Provenienz — byzantinischer, frühchristlicher, römischer wie etruskischer — wirft in der Art ihrer Verwendung ein bezeichnendes Licht auf die besondere Erscheinungsform der Antikenrezeption im mittleren Italien.

* Diese Studie wurde im Sommer 1959 abgeschlossen.

¹ Hans Thümmler, Die Kirche S. Pietro in Tuscania, Kunstgesch. Jahrb. der Bibl. Hertziana 2, 1938, S. 263—288. Seine Datierung der Kirche in das Ende des 11. Jhs. ist akzeptiert worden. Nur J. W. Franklin, *The Cathedrals of Italy*, London 1958, S. 138ff., setzt im 8. Jh. an. Die Datierung in die Jahre vor 1093 (Weiheinschrift des Ciboriums) erfährt m. E. durch ein historisches Ereignis noch eine wichtige Stütze: Urban II. (1088—1093) gliedert die Diözesen von Centocelle und Bleda (Bieda) an diejenige von Tuscania an; vgl. Ferdinando Ughelli, *Italia sacra sive de Episcopis Italiae . . .*, Venetiis 1717, I, Sp. 402. Dieser Zuwachs an Bedeutung kann sehr wohl der Anlaß zur Erneuerung der tuskanenser Kathedrale gewesen sein. — Eine Modifizierung der Ansicht Thümmlers versuchte Eugenio Battisti in: *Palladio*, N. S. 3, 1953, S. 73, der zwischen Errichtung von Langhaus und Presbyterium eine längere Unterbrechung der Bauarbeiten annimmt. Die geringen Differenzen in der Ausführung der beiden Bauteile lassen jedoch nicht notwendig auf eine größere Baupause schließen.

² Christian Adolf Isermeyer, Die mittelalterlichen Malereien der Kirche S. Pietro in Tuscania, Kunstgeschichtl. Jahrb. der Bibl. Hertziana, 2, 1938, S. 289—310.

³ In der Literatur finden sich dazu nur verstreute Einzelbeobachtungen. Systematische Untersuchungen zur Rezeption etruskischer Kunstwerke in der romanischen Plastik fehlen.

Die ehemalige Kathedralkirche von Tuscania, S. Pietro, bildet das Zentrum einer mittelalterlichen Bischofsburg, deren Mauerreste und einige noch gut erhaltene riesenhafte Wehrtürme über den steilen Felshängen des kegelstumpfförmigen Hügels vor den Toren der eigentlichen Stadt aufragen. Die reich geschmückte Fassade ist weithin sichtbar nach Südosten⁴ gegen das breite Tal des Martaflusses gerichtet (Abb. 1).

Die beherrschende Situation des Felshügels allein würde die lokale Tradition glaubhaft machen, die an dieser Stelle die etruskische Akropolis und die spätere römische Arx der antiken Stadt vermutet, die die heutige an Umfang übertroffen haben soll. Eine Reihe archäologischer Funde scheinen diese Annahme zu bestätigen⁵. Hier und da ist auch heute noch antikes Mauerwerk sichtbar. Das Querhaus und das rechte Seitenschiff der Kirche ruhen zum Teil auf Mauerzügen in opus reticulatum, die am Eingang zur Vorkrypta und in dieser selbst sichtbar sind. Demnach ist die Kathedrale an die Stelle eines römischen Gebäudes, wahrscheinlich eines Tempels getreten. In der Krypta und im Fassadenbau fanden römisches Spolienmaterial Verwendung. Ja sogar etruskische Sarkophagwände erhielten als Schrankenplatten in der Domkirche einen neuen Platz. Diese Zeugen für die antike Tradition des Ortes werden uns noch eingehender beschäftigen.

Die Fassade (Abb. 2) ist Teil eines Erweiterungsbaues, welcher die gegen Ende des 11. Jahrhunderts errichtete Basilika um zwei Säulenstellungen verlängerte⁶. Die Außenwände der Seitenschiffe des neuen Bauteils einschließlich der beiden Fassaden vor den Seitenschiffen gliedert eine kräftige Blendarkatur (Abb. 3)⁷. Diese Gliederung wird durch die etwa einen Meter vorspringende Fassade des Mittelschiffes unterbrochen, die sich außerdem durch veränderte Gesimshöhen, durch anderes Gesteinsmaterial und — wie wir im einzelnen noch sehen werden — durch einen völlig anderen Charakter der dekorativen Einzelformen gegen die Fronten der Seitenschiffe abhebt (Abb. 2).

Aus diesen Gegensätzen ist mit Recht geschlossen worden, daß der Fassadenanbau in zwei Etappen unter verschiedener künstlerischer Oberleitung vor sich gegangen sei⁸. Diese gilt es zunächst zu bestimmen.

⁴ Die Kirche ist im Gegensatz zu Thümmers Angaben nicht orientiert.

⁵ Eine moderne archäologische Untersuchung fehlt. — Ältere Literatur: L. Canina, *L'antica Etruria marittima*, Roma 1849, II, 48f. u. 66f.; S. Campanari, *Tuscania e i suoi Monumenti*, Vol. I, Montefiascone 1856; *Romana Tellus* I, 1912, S. 210—218; *Notizie degli scavi* 1878, S. 339; 1886, S. 152; 1896, S. 285; 1910, S. 112. — Zahlreiche in oder bei Tuscania gefundene etruskische Kunstwerke und Geräte abgebildet bei Giulio Quirino Giglioli, *L'Arte etrusca*, Milano 1935.

⁶ Vgl. den Grundriß bei Thümmler, Abb. 228; das dort schwarz gezeichnete vorletzte Säulenpaar gehört ebenfalls dem Erweiterungsbau an. — Verschiedene Restaurierungsarbeiten an der Fassade hatten keine Veränderung des formalen Bestandes zur Folge. Sie erstrecken sich hauptsächlich auf Auswechslung einzelner Glieder des Rosenfensters und Sicherungsarbeiten an den Giebeln.

⁷ Vgl. Thümmler, Abb. 232 und 234.

⁸ Vgl. Thümmler, S. 272.

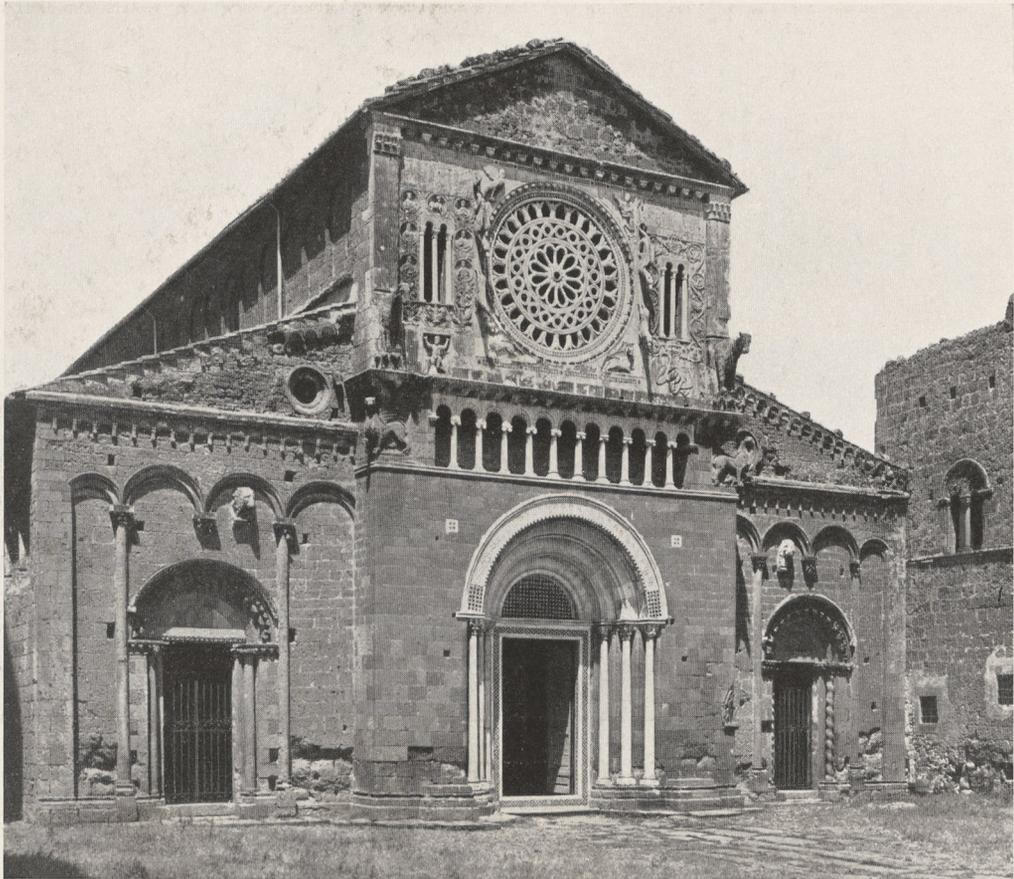


1. Tuscania, der Cathedralberg von Südosten

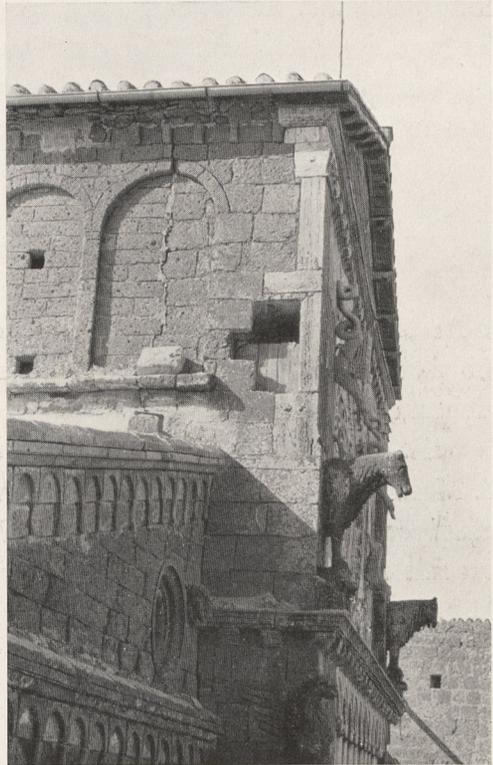
An einer Mauernaht des Obergadens ist abzulesen, daß die Fassadenwand des Mittelschiffes an dieser Stelle nachträglich angefügt worden ist (Abb. 4). Der Obergaden des Erweiterungsbaues gehört also dem ersten Bauabschnitt an. Allein in den untersten Steinschichten binden alle Fassadenteile organisch ineinander und weisen auch gleiches Material auf. Das Vorspringen der Front des Mittelschiffes war demnach bereits in der Planung der ersten Bauetappe beabsichtigt gewesen. Dieser gehören offenbar auch zwei Sockelplatten an (Abb. 6), die, ohne etwas zu tragen, links und rechts neben dem Hauptportal aus der Wand hervortreten. Möglicherweise sollten auf ihnen säulentragende Tierfiguren (Löwen oder Greifen) ruhen. Man wird sich das projektierte Portal in der Art des Mitteleinganges der benachbarten Kirche S. Maria Maggiore in Tuscania (Abb. 5) vorstellen dürfen. Mit dieser später verworfenen Planung steht wohl auch ein Bogenansatz im Zusammenhang, der an der rechten Kante der Fassade des Mittelschiffes beginnt und offenbar einmal als vollständige Archivolte vor der Wand der rechten Seitenschifffront vorhanden war, auf der er sich noch deutlich abzeichnet (Abb. 7). Ein sinnvolles Verhältnis dieses Bogens zu den übrigen Bauteilen ist jedoch nicht zu erkennen.

Stilistisch weist der erste Bauabschnitt eine Fülle von Übereinstimmungen mit den älteren Bauteilen von S. Maria Maggiore auf. Die Blattornamentik der Archivolten der Nebenportale entspricht wörtlich derjenigen des linken Seitenportals der Nachbarkirche⁹. Die Blendgliederung von S. Pietro begegnet uns mit den gleichen Profil- und Kapitellformen an den inneren Seitenschiffwänden von S. Maria (Abb. 8). Am linken Seitenportal der Marienkirche finden wir auch den Zickzackfries des Bogenansatzes wieder. Es kann demnach kein Zweifel darüber bestehen, daß hier wie dort dieselben Werkleute tätig waren.

⁹ Vgl. Thümmler, S. 273 und Abb. 235, 236.



Oben 2. Tuscania, S. Pietro, Fassade — Links unten 3. Tuscania, S. Pietro, Blendengliederung am linken Seitenschiff — Rechts unten 4. Tuscania, S. Pietro, Mauernaht am Obergaden





5. Tuscania, S. Maria Maggiore, Fassade

Rechts 7. Tuscania, S. Pietro, Sockelplatte und Bogenansatz



6. Tuscania, S. Pietro, Sockelplatte am Mittelportal





8a. Tuscania, S. Pietro, rechtes Nebenportal

Links 8. Tuscania, S. Maria Maggiore, Blick in das rechte Seitenschiff

Die Wandgliederung der beiden Bauten weist auf einen Einfluß der pisanisch-lucchesischen Bauschule, der sich über Südtoskana hinaus bis nach Nordlatium erstreckt und in Tuscania seinen südlichsten Punkt erreicht. Zum Vergleich mit dem Wandsystem an den Fronten der Seitenschiffe von S. Pietro mag die Fassade von S. Frediano in Pisa¹⁰ herangezogen werden. Die Blendbögen an den Fassadenkanten laufen dort in gleicher Weise auf flache Wandstreifen auf; die Nebenportale nehmen wie an S. Pietro zwei Arkadenfelder ein, ohne den Bogenrhythmus zu unterbrechen; es ist jeweils nur die Halbsäule fortgelassen. Vergleichbar ist schließlich auch die Anordnung kleiner Rundfenster in den Giebelschrägen der Seitenschiffe. Alle diese Formen sind freilich nur in ihrem allgemeinen Charakter verwandt; von einer unmittelbaren stilistischen Abhängigkeit kann nicht die Rede sein. Daß aber Tuscania in stärkerem Maße unter dem Einfluß der pisanisch-lucchesischen Bauschule stand, beweisen noch andere von dort her übernommene Einzelformen. Die Archivoltendekoration des rechten Seitenschiffportals von S. Pietro (Abb. 8a) sowie des linken von S. Maria Maggiore¹¹ ist ein in Toskana sehr beliebtes Motiv: zwischen stark nach vorn überfallenden, gerippten Zungenblättern stehen Kaulisstengel, deren Helizes sich in der Mitte über den Blättern berühren. Als toskanische Beispiele dieser Dekorationsform seien die Archivolten der Vorhalle des Domes von Lucca und die von S. Bartolomeo in Pantano in Pistoia erwähnt. Noch ein weiteres toskanisches Motiv läßt sich in Tuscania nachweisen: das übereck gestellte, in die Wand stufenförmig eingetiefte Quadrat. In S. Maria Maggiore tritt es an den Innenwänden des Querhauses auf¹².

¹⁰ Mario Salmi, *Architettura romanica in Toscana*, Milano e Roma, s. a., Tav. LXIX, S. 34 und 43, datiert die Fassade noch in die 1. H. des 12. Jhs.

¹¹ Vgl. Thümmeler, Abb. 235, 236.

¹² Um die Reichweite des toskanischen Einflusses in Südetrurien zu bezeichnen, sei erwähnt, daß das Motiv auch an S. Salvatore in Tarquinia auftritt. Vgl. Abb. 251 bei Thümmeler.

Als terminus ante quem für die Errichtung der Fronten der Seitenschiffe von S. Pietro kann die Weihe von S. Maria gelten, die am 6. Oktober 1206 erfolgte¹³. Zu diesem Zeitpunkt dürfte die Marienkirche einschließlich ihres linken Seitenportales vollendet gewesen sein. Die Fassade des Mittelschiffes (Abb. 5), die in vergrößerten Formen diejenige von S. Pietro nachahmt, sowie das rechte Seitenportal sind erst gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts hinzugefügt¹⁴. Die mit dem älteren Bauteil von S. Maria übereinstimmenden Seitenschifffronten von S. Pietro sind zweifellos vor 1206 anzusetzen. Die handwerklich bessere und straffere Ausführung der Bauglieder der Kathedrale läßt den Schluß zu, daß ihr auch in diesem Falle die Priorität zukommt. Möglicherweise liegt die Bauzeit bei S. Pietro noch mehr als eineinhalb Jahrzehnte vor dem Weihedatum von S. Maria, nämlich vor dem Jahre 1191, als die Bistümer Tuscania und Viterbo vereinigt wurden und nur Viterbo die Kathedra behielt¹⁵. Ein solches Ereignis würde den vorläufigen Abbruch der Bautätigkeit an der Fassade recht gut erklären.

Als die Arbeiten in Tuscania wieder aufgenommen wurden — der Zeitpunkt wird später genauer bestimmt werden —, gab man jedoch die ursprünglichen Pläne auf, wie aus den nicht benutzten Sockelplatten und dem Bogenansatz zu schließen ist. Die neue Bauleitung orientierte sich nicht mehr an der toskanischen, sondern ausschließlich an der umbrischen Fassadenbaukunst¹⁶. Wenn wir im folgenden den Ursprung der einzelnen Motive nachzuweisen versuchen, wird sich zeigen, daß hier, auf südetrurischem Boden, ein rein umbrisches Werk entstand, das eine umfassende und auch genaue Kenntnis der kirchlichen Architektur und Skulptur der Nachbarlandschaft voraussetzt.

Beginnen wir mit dem Motiv, das für die Gesamtgliederung der Fassade von ausschlaggebender Bedeutung ist: der Loggetta (Abb. 2). Ihre vor dunkler Schattenzone aus hellem Travertin gebildete Arkatur legt ein breites trennendes Band zwischen Unter- und Obergeschoß. In dieser die Fassade teilenden Funktion entspricht sie derjenigen von S. Rufino in Assisi (Abb. 9)¹⁷. Die Vorstufen zu diesem Loggienmotiv sind wohl in den Triforienfenstern von S. Silvestro (datiert 1195) und S. Michele in Bevagna zu sehen¹⁸. Von dort führt die Entwicklung über einige kleinere Loggien, die zunächst nur die Breite des Rosenfeldes einnehmen, wie an den Fassaden des Querschiffes des Domes von Foligno (datiert 1201; Abb. 10), des Spoletaner Domes (Abb. 11), der Kirche S. Maria di Ponte bei Cerreto di Spoleto (Abb. 13) zu S. Rufino.

Diese Entwicklungsreihe läßt auf eine autochthone Entstehung dieses Loggienmotives in Umbrien schließen. Allerdings mag ein erster Anstoß zu seiner Ausbildung von den älteren Loggienfassaden der Nachbarlandschaft Toskana ausgegangen sein, obschon sich die Verwendungsweise des Motives dort wesentlich von der Umbriens unterscheidet. In Toskana nehmen mehrere Loggienetagen das gesamte Obergeschoß der Fassade ein. Der auf das Räumlich-plastische gerichtete Sinn des Toskaners

¹³ Campanari, Vol. II, S. 31.

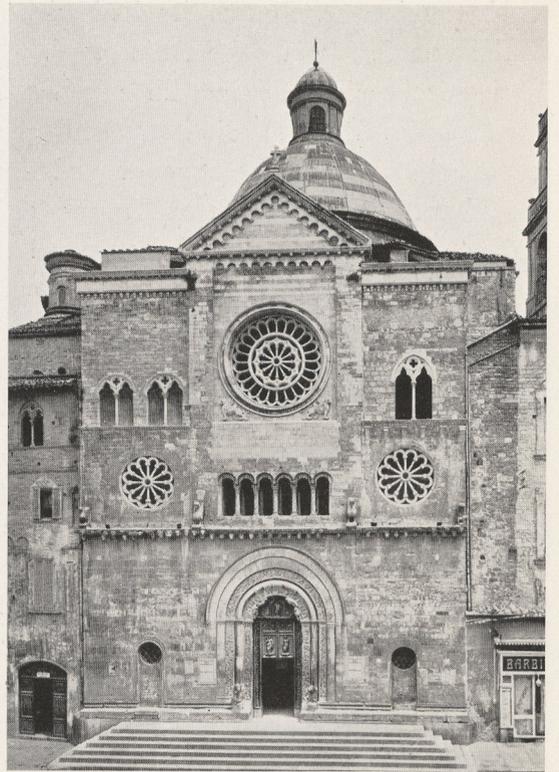
¹⁴ An beiden Portalen sind ältere Werkstücke aus der Zeit des linken Portals wiederverwandt, was Thümmler (S. 273) dazu veranlaßt haben mag, auch das rechte Seitenportal dem älteren Bauabschnitt zuzurechnen. Knospenkapitelle und Blütenschmuck weisen es aber deutlich als jünger aus.

¹⁵ Zu den kirchenpolitischen Veränderungen vgl. G. Silvestrelli, *Toscanella*, in: Roma VI, 1928, S. 290.

¹⁶ Auf den umbrischen Charakter der Fassade ist schon häufiger hingewiesen worden (zusammenfassend bei Thümmler, S. 271), ohne jedoch die Zusammenhänge genauer zu fassen.

¹⁷ Die Fassade von S. Rufino wird gewöhnlich noch in das 12. Jh. datiert. Doch sprechen stilistische Indizien für Anfang 13. Jh. Der Bau der Kathedrale wurde 1140 von Giovanni da Gubbio begonnen, eine Nachricht von 1210 besagt, daß der Neubau fortschreite; 1217 drohen die unvollendeten Teile der Kirche einzustürzen; 1228 Weihe. Lit.: U. Gnoli in: *Augusta Perusia I*, 1906, S. 173ff.

¹⁸ Abb. bei Ugo Tarchi, *L'Arte nell'Umbria e nella Sabina II (L'Arte cristiano-romanica)*, Milano 1937, T. LXXV und T. LXXIV. Auch das später veränderte Fenster unter der vermauerten Rose von S. Michele scheint ursprünglich ein Triforium gewesen zu sein.

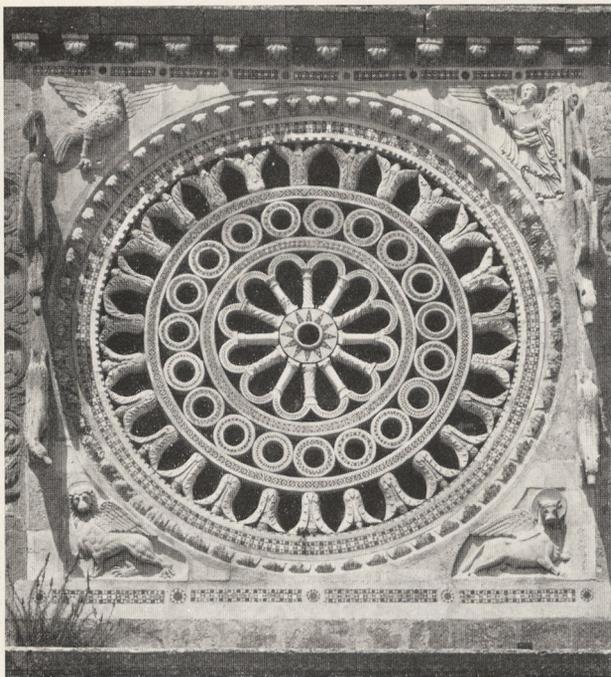


10. Foligno, Dom, Seitenschiffassade

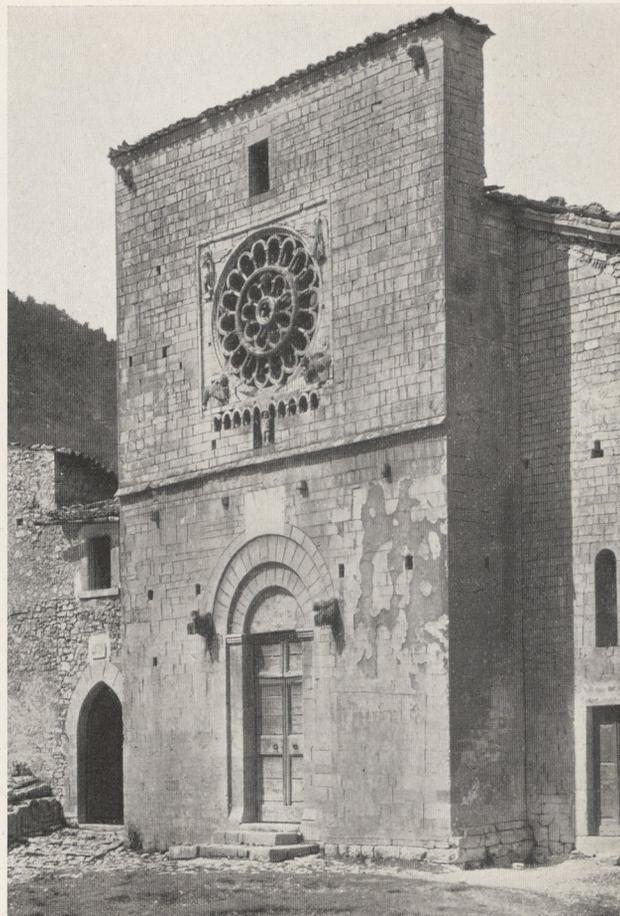
Links 9. Assisi, S. Rufino, Fassade



11. Spoleto, Dom, Fassade



12. Tuscania, Fassade, Rosenfenster



13. S. Maria di Ponte bei Cerreto di Spoleto, Fassade

löst damit die Wand zu einer Gliederarchitektur auf. Der Umbrier hingegen verwendet die Loggia als flächenteilendes Element. Die quer über die Fassade laufende Arkatur wirkt nicht durch die Plastizität ihrer Glieder, sondern als teilendes Band.

Wie die Loggetta dienen auch alle übrigen Elemente der Fassadenkomposition in erster Linie der ornamentalen Flächenorganisation. Auch vollplastische Skulpturen, wie die senkrecht auf der Wand angeordneten Tierfiguren des Obergeschosses, haben zunächst einmal die Funktion, die Fassade in Felder aufzuteilen, die dann mit den breiten Rahmenreliefs der Biforienfenster oder dem Rosenfenster bildhaft ausgefüllt werden. Es wird später noch davon die Rede sein, wie sehr der Begriff des Bildhaften auch für den Charakter der Rose zutrifft.

Das Rosen- oder Radfenster (Abb. 12), mit seiner sich flächig ausbreitenden Filigranstruktur, mußte dem zum Ornamentalen neigenden Formwillen der Umbrier ein besonders willkommenes Architekturdetail sein. Es hat denn auch in keiner anderen italienischen Landschaft eine so große Blüte erlebt wie gerade hier. Wir müssen sogar kurz die Frage berühren, ob Umbrien nicht ein wesentlicher Anteil an der Entstehung und Entwicklung dieser Fensterform zukommt. Entgegen der allgemein verbreiteten Anschauung, das Rosenfenster in Italien sei französischer Import¹⁹, hat schon vor längerer Zeit Philippe Verdier beiläufig die Meinung geäußert, daß es in Italien eher als in Frankreich vorhanden gewesen sei²⁰, ohne freilich diese These näher zu begründen. Die jüngeren

¹⁹ So noch bei Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950, S. 145.

²⁰ Philippe Verdier, *La Façade-temple de l'église S. Pietro de Tuscania*, in: *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* LVII, 1940, S. 181, Anm. 1.



15. Pieve di Castel Ritaldi. Im Campanile vermauerte Radnabe

Links 14. Pieve di Castel Ritaldi, Fassade

Forschungen von H. G. Franz²¹ lassen diese Auffassung immerhin möglich erscheinen. Danach wäre es recht gut denkbar, daß das Rosenfenster insbesondere aus islamischen Vorformen (Transennenfenstern) in Italien ähnlich wie in Spanien²² selbständig entwickelt worden ist.

Die Rolle, welche Umbrien bei der Ausbildung des Rosenfensters in Italien zukommt, würde erst genauer zu bestimmen sein, wenn eine Reihe von Bauten des 12. Jahrhunderts daraufhin untersucht würden, ob ihre Rundfenster zum ursprünglichen Bestand gehören oder späteren Umbauten zuzuschreiben sind²³. Die früheste datierte Fassade mit Rosenfenster reicht bereits bis in das Jahr 1141 hinauf, womit wir chronologisch nicht allzufern den ältesten datierbaren französischen Beispielen stehen. Es handelt sich um die höchst interessante Fassade der kleinen Pieve von Castel Ritaldi nördlich von Spoleto (Abb. 14). Auch wenn die Jahreszahl über dem Portal in späterer Zeit erneuert sein sollte, wird sie auf eine richtige Überlieferung zurückgehen, da die Archivoltenornamentik sehr wohl vor die Mitte des 12. Jahrhunderts datiert werden kann. Die Radnabe des

²¹ H. G. Franz, Die Fensterrose und ihre Vorgeschichte in der islamischen Kunst, in: *Ztschr. f. Kunstwiss.* 10, 1956, S. 1–22. Ders., Les Fenêtres circulaires de la Cathédrale de Cefalù et le problème de l'origine de la „Rose“ du moyen-âge, in: *Cahiers archéologiques* IX, 1957, S. 253–270. Ders., Das Omayyadenschloß von Khirbat al-Mafgar, in: *Forschungen und Fortschritte*, 30, 1956, S. 302ff.

²² Dazu Helen J. Dow, The Rose-Window, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 20, 1957, S. 248–297.

²³ So etwa bei der schlichten Fassade der Badia in Ferentillo, deren Bau Wolfgang Krönig, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, in: *Kunstgesch. Jahrbuch der Bibl. Hertziana* 2, 1938, S. 8ff., noch in das 11. Jh. datiert (Abb. Tarchi, T. XCVIII). Das heutige Eierstabprofil und die Konsole im Scheitel der Rose gehören erst einer Restaurierung der Kirche im 16. Jh. an, doch scheint das Rundfenster als solches älter zu sein. — Zu überprüfen wäre die überlieferte Inschrift des Meisters Acto mit dem angeblichen Datum 1133 für die alte Hauptfassade des Domes von Foligno, die eine große Rose gehabt haben soll (vgl. M. Faloci-Pugliani, *Il Duomo di Foligno*, Foligno 1908). — Die von H. G. Franz, *Les Fenêtres circulaires* ... (cit. Anm. 21), S. 264, n. 2, als frühes wichtiges Zwischenglied zwischen Transennen- und Rosenfenster in Anspruch genommene kleine Rose von S. Vittoria in Monteleone Sabina (Abb. Tarchi, T. CXCIII; Franz Abb. 20) gehört jedoch erst dem Anfang des 13. Jhs. an. Vgl. Michelangelo Piacenti in: *Palladio* VI, 1942, S. 57–66.

in jüngerer Zeit vermauerten Rosenfensters dient heute einem modernen Campanile a velo als Zierde (Abb. 15)²⁴. Sie trägt das Relief eines Agnus Dei. Ebenfalls durch Inschrift datiert ist das Radfenster von S. Maria Maggiore in Assisi mit der Jahreszahl 1163²⁵. Der in der Inschrift als Schöpfer der Fassade genannte Johannes ist wahrscheinlich mit Giovanni da Gubbio, dem Erbauer der älteren Teile von S. Rufino, identisch²⁶. Wenig älter, wenn auch nicht fest datiert, dürfte die Rosenfassade von S. Pietro in Bovara sein²⁷. Hier und auch bei den späteren Fassaden von S. Michele und S. Silvestro in Bevagna ist freilich ein Einfluß aus Frankreich nicht gänzlich ausgeschlossen, da diese Kirchen in ihrem Wölbungssystem Gemeinsamkeiten mit südfranzösischen Bauten aufweisen²⁸.

Die Anordnung dieser frühen Rundfenster ist innerhalb der Fassadenwand noch mehr oder weniger „schwimmend“, das heißt ihr Ort in der Fläche wird noch nicht durch bestimmte Gliederungselemente innerhalb einer Gesamtkomposition fixiert. Die labile Form des Rades auf ungegliederter Fläche ist aber in Umbrien bald durch eine quadratische Rahmung des Rundfensters gefestigt worden, die ihrerseits wieder Teil einer größeren Felderordnung ist. Durch diese feste Einbindung wird das Radmotiv davor bewahrt, den Eindruck des Rotierens hervorzurufen. Zugleich bot diese Rahmenform die Möglichkeit, die zwischen Kreis und Quadrat entstehenden Zwickel mit Reliefs zu schmücken. Diese Zwickelfüllung mußte formal dem umbrischen *horror vacui* besonders entgegenkommen. Von größter Bedeutung für die ikonographische Sinngebung des Rosenfensters aber ist es, daß hier die Evangelistensymbole angebracht wurden²⁹. In dieser Form hat sich das Rosenfenster über ganz Umbrien und in einigen Fällen (wie auch in Tuscania) über die Grenzen der Landschaft ausgebreitet³⁰.

Das unmittelbare Vorbild für die Rose von S. Pietro in Tuscania (Abb. 12) war zweifellos das mittlere Rundfenster der Domfassade von Spoleto (Abb. 11, 47). Das wird vor allem bei einem Vergleich der Evangelistensymbole deutlich, die in ihrer allgemeinen Anordnung fast wörtlich den Tuscanensern entsprechen. Doch erweist sich in einigen Differenzen der Komposition — etwa der geschickteren Ausnutzung der schwierig zu bewältigenden Zwickelfelder durch die Flügel — das Vorbild als künstlerisch überlegen. Auch in der plastischen Durchbildung der Körperdetails zeigen die Spoletaner Evangelistensymbole ein merklich höheres Niveau; die Einzelformen sind in großzügiger Weise blockhaft zusammengefaßt; zugleich aber sind die Leiber von organischem Leben erfüllt. In Tuscania dagegen ist die plastische Form kleinteiliger, weicher und übergängiger gebildet; es fehlen — bei aller äußeren Ähnlichkeit mit den Spoletaner Figuren — deren Straffheit der Kom-

²⁴ Vgl. die Rekonstruktion bei Tarchi, T. CXXXV. In einem Abstand seitlich und oberhalb des Portals verändern sich die Steinschichten. Doch müssen darum die übrigen Teile der Fassade nicht wesentlich später als das Portal entstanden sein, da der Reliefstil der Radnabe und der Charakter ihrer Inschrift mit denen der Archivolte des Portals vollkommen übereinstimmen. — Der Typus des Rosenfensters, bei dem die Rose in eine auf Kolonetten ruhende Arkade eingeschrieben ist, ist in Umbrien sonst nicht mehr anzutreffen. Hingegen findet er sich später in Apulien an den Kathedralen von Bitonto und Troia.

²⁵ Die Inschrift lautet: ANN. DNI. ML. CT. LXIII. JOHS. F.

²⁶ Zur Baugeschichte von S. Rufino vgl. Anm. 17.

²⁷ Abb. Tarchi, T. XXXII.

²⁸ Dazu Krönig, cit. Anm. 23, S. 14–18. Abb. Tarchi, T. LXXIV. Die Fassade von S. Silvestro ist 1195 inschriftlich datiert; bei ihr ist nicht ganz sicher, ob eine Rose geplant gewesen ist. — Die Fassade von S. Michele ist nahezu gleichzeitig entstanden.

²⁹ Vgl. dazu weiter unten S. 59 ff.

³⁰ Beispiele: S. Pietro und S. Ponzano in Spoleto, S. Felice di Narco bei Spoleto, S. Maria di Ponte bei Cerreto di Spoleto, S. Maria di Lugnano in Teverina, S. Eutizio in Piedivalle. Unter umbrischem Einfluß auch an S. Giovanni in Zoccoli in Viterbo. An S. Rufino und später an S. Francesco in Assisi fehlt die quadratische Rahmung; doch geben auch hier die diagonal angeordneten Evangelistensymbole einen festigenden Halt. An S. Maria Maggiore in Tuscania ist die — tektonisierende — Funktion dieser Anordnung der Evangelistensymbole nicht mehr verstanden oder nicht gewollt; sie sind in den Achsen angebracht. Hier entsteht der Eindruck kreisender Bewegung wie bei einem Fortuna-Rad (Querhausfassaden von S. Etienne in Beauvais und am Basler Münster).

position und der Eindruck lebendigen Zusammenwirkens der Glieder. Der Steinmetz von S. Pietro erweist sich damit durchaus als schülerhafter Kopist.

Auch in der Gestaltung der Binnenform des Rundfensters hat man sich in Tuscania weitgehend an der Spoletaner Rose inspiriert. An beiden sind die Marmorteile mit cosmatesken Sternmustern geschmückt. Beide weisen im Zentrum ein zwölfspeichiges Arkadenrad auf, um das sich eine Reihe von Ringen legt, die freilich in Spoleto als große und kleine Kreisschlingen miteinander verbunden sind, während sie sich in Tuscania parataktisch nebeneinander ordnen. Aber wie bei den Evangelistensymbolen macht sich auch im Aufbau des Fensters eine Tendenz zu kleinteiligerer Form geltend. Den zwei Kreisen in Spoleto wird noch ein dritter hinzugefügt, der mit speichenförmig angeordneten Blüten gefüllt ist. Auch in der Gestaltung des äußeren Profils treten an die Stelle strafferer Formen vielfältige Motive: in Spoleto wird es aus Zahnschnitt und Pfeifenmotiv gebildet, in Tuscania aus einem breiten Mosaikband und einem Kranz weit überfallender Blätter. Der größere Reichtum der Komposition bringt zugleich eine Verschiebung der Proportionen der Formen untereinander mit sich. Im ganzen tritt an S. Pietro der Filigrancharakter der Rose stärker hervor.

Auf Spoleto und seine weitere Umgebung weist auch das Motiv der seitlich neben der Rose angebrachten Biforienfenster. In der umbrischen Fassadenarchitektur traten Biforien zunächst in den Fronten der Seitenschiffe auf, wie etwa an S. Pietro in Bovara und S. Silvestro in Bevagna. Erst mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts wurden sie wie in Tuscania neben der Rose im Obergeschoß der Mittelschifffronten angeordnet, so an S. Felice di Narco bei Spoleto, S. Ponziano in Spoleto und S. Maria Assunta in Lugnano in Teverina³¹.

Wie eng aber die Beziehungen der Bauhütte von Tuscania zur Kunst Spoletos gewesen sind, geben vor allem die merkwürdigen Darstellungen der Rahmenornamentik des rechten Biforiums zu erkennen (Abb. 16). Dort erscheint unterhalb des Fensters die nackte Halbfigur eines Teufels mit einer Schlange in den Händen. Der Kopf ist dreigesichtig, das heißt er besteht aus einem Konglomerat eines en-face-Gesichtes mit zwei Profilen³². Die beiden Augen gehören allen drei Gesichtern an. Die wie Flammen gebildeten Haare, ein dreifacher Ziegenbart und die aus dem vorderen Mund herausgestreckte Zunge betonen den diabolischen Charakter der Darstellung. Den Mündern der Profilgesichter entspringen Rankenstränge, die in Spiralwindungen den breiten Rahmen des Biforiums füllend seitlich aufsteigen, um dann oberhalb des Fensters von einem gehörnten Vultus trifrons wieder verschluckt zu werden. Die Spiralabzweigungen der Ranke tragen entweder Blüten oder sie endigen in den Mäulern von kleinen Monstrewesen.

Diese seltsame Dekoration hat ihr Gegenstück in der Rahmenornamentik des Mittelportals am Dom von Spoleto. Auch dort entspringt einer dreigesichtigen Maske eine Doppelranke, deren Blütenformen denjenigen von S. Pietro entsprechen (Abb. 17). Auch dort wird das obere Ende derselben wieder von einem Vultus trifrons verschlungen (Abb. 18). Der elastische Schwung der Rankenstränge, die organische Bildung von Blättern und Blüten, die freie, lebendige Bewegtheit der kleinen nackten Figuren, der Tiere und Fabelwesen, die sich in den Verschlingungen tummeln, verraten auf den ersten Blick eine intensive Schulung an antiker Reliefskulptur.

Für den Rankentyp und die Blütenformen lassen sich die benutzten Vorlagen sogar einwandfrei nachweisen: die Bauskulptur der Salvatorkirche vor den Toren der Stadt und der Giebelschmuck des sogenannten Clitumnustempels bei Trevi nördlich von Spoleto³³. Wie ernst dieser Meister des

³¹ Abb. bei Tarchi, T. CXLIII, CXLII, CXL.

³² Zur Frage der mutmaßlichen Ursprünge und der Bedeutung des Vultus trifrons vgl. S. 68 ff.

³³ Die heftig umstrittene Frage der Datierung des Clitumnustempels und der Salvatorkirche kann hier leider nicht ausführlich diskutiert



16. Tuscania, S. Pietro. Rechtes Biforium der Fassade

Domportals das Studium der hervorragenden Ornamentik dieser spätantik-frühchristlichen Bauten nahm, geht daraus hervor, daß er in seinem Architrav wortgetreu die Dekoration der Türstürze von S. Salvatore wiederholte (Abb. 19, 20), deren Imitation ihm in so hohem Grade gelang, daß sein Werk lange für eine antike Spolie gehalten werden konnte³⁴. Auch bei einer unmittelbaren

werden. Die These von Fr. W. Deichmann (in: Mitt. d. deutschen Arch. Inst., Röm. Abt. 58, 1943, S. 106–148), beide Bauten gehörten der karolingischen Renaissance an, ist m. E. durch die umfassende Studie von Mario Salmi (*La Basilica di San Salvatore di Spoleto*, Firenze 1951) in ihren entscheidenden Punkten widerlegt. Salmis Datierung in das Ende des 4. oder an den Anfang des 5. Jhs. wurde auch von C. Cecchelli (Rezension zu Salmi in: *Palladio*, N. S. 1, 1951, S. 140) akzeptiert und durch weitere Argumente unterstützt. — Von einer karolingischen Renaissance kann im Italien der „bassi tempi“ auch im langobardischen Herzogtum Spoleto kaum die Rede sein. Die hochwertige Ornamentkunst der beiden Bauten ist nur im Bereich des spätantik-frühchristlichen Klassizismus denkbar. (Dazu allgemein: E. Garger in: *Jb. der kunsthist. Samml. Wien*, N. F. 8, 1934, S. 1–28). Allenfalls wäre beim Clitumnustempel eine Restaurierung in späterer Zeit in Betracht zu ziehen, worauf das Nebeneinander von klassizistischer Dekoration an den Fronten und groben Klotzkonsolen an den Seiten schließen ließe. — Für die frühe Entstehung von S. Salvatore spricht — von allen stilistischen Merkmalen abgesehen — auch der Salvatortitel, der für die frühchristlichen Großbauten gern gewählt wurde (so ursprünglich auch für S. Giovanni in Laterano), der später aber äußerst selten auftritt, meist sogar durch einen neuen Titel ersetzt wurde.

³⁴ Dazu ausführlich Salmi, op. cit. Anm. 32, S. 62, wo auch zur Frage des angeblichen Schöpfers des Portales „Gregorio Melioranzio“ kritisch Stellung genommen wird. (Vgl. besonders nota 20.)



17. Spoleto, Dom, Detail vom Türrahmen des Hauptportals

18. Spoleto, Dom, Detail vom Türrahmen des Hauptportals

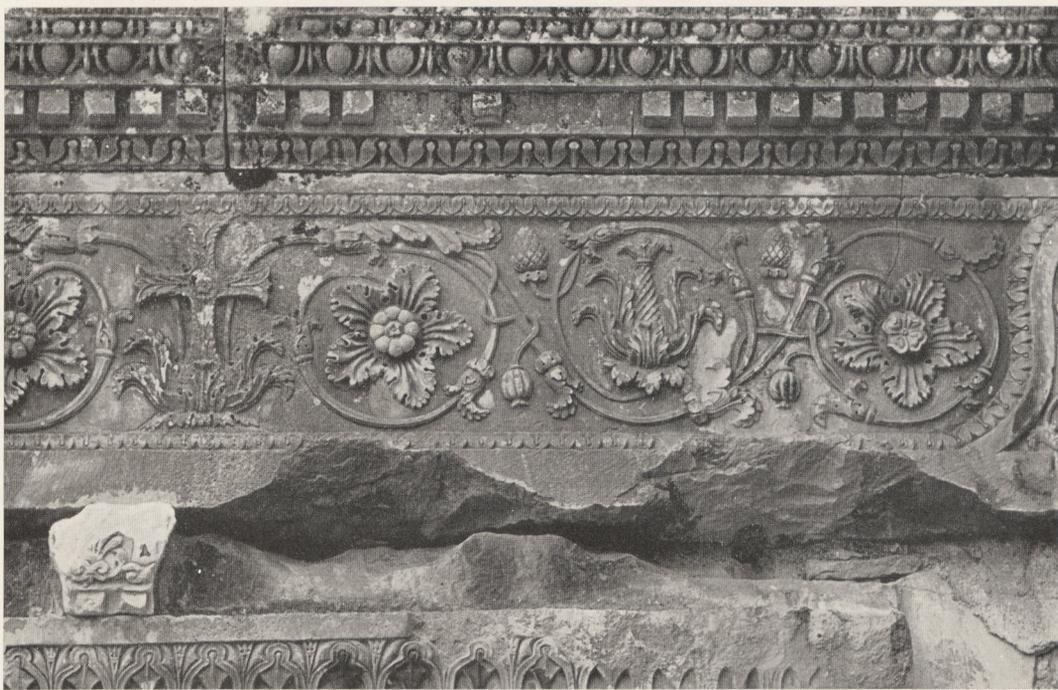
Gegenüberstellung fällt die Unterscheidung von antikem Original und mittelalterlicher Kopie nicht leicht. Der geschulte Blick wird freilich dort mehr organisches Leben, Elastizität, räumlich dreidimensionale Bewegung jedes einzelnen Blattes erkennen, hier dagegen eine gewisse metallische Verhärtung und geometrisierende Verfestigung der Form feststellen.

Ein solches Studium der Antike, das bis zur präzisen Nachahmung der Vorlage reicht³⁵, war im 12. und 13. Jahrhundert in Mittelitalien kein Einzelfall. In Umbrien begeisterte sich nicht allein der Spoletaner Domportalmeister an der Bauornamentik der Salvatorkirche und des Clitumnustempels. Mehrere Generationen von Bildhauern haben sich an ihrem Vorbild geschult und ihren Formenschatz in mannigfacher Weise genutzt. Vor allem waren es die Rankenmotive der beiden frühchristlichen Bauten, die mit geringen Varianten immer wieder nachgeahmt wurden. Die mittelalterlichen Wiederholungen derselben sind durch folgende Merkmale charakterisiert und durch diese

³⁵ Ein ähnliches Beispiel mittelalterlicher Imitation eines antiken Rankenfrieses findet sich an der Porta di S. Ranieri am Dom zu Pisa, wo fehlende Teile einer antiken Spolie ergänzt wurden. Vgl. Mario Salmi, *La scultura romanica in Toscana*, Firenze 1928, S. 68, Fig. 148.



19. Spoleto, Dom, Architrav des Hauptportals (Detail)



20. Spoleto, S. Salvatore, Architrav des rechten Nebenportals (Detail)

von jeder anderen Rankenform deutlich unterschieden: In ihrer Mitte wächst ein Akanthusbüschel auf, über dem sich gewöhnlich eine *crux palmata* erhebt. In einzelnen Fällen ist dieses Motiv durch eine *Vultus-trifrons*-Maske ersetzt. Von dort entwickelt sich nach zwei Seiten eine Spiralaranke mit Akanthusblättern an den Abzweigungen. Die Spiralen umschreiben (meist zweimal) alternierend Blütenrosetten und aufrecht stehende Blumen, deren Blütenblätter nach außen oder nach innen weit überfallen und in der Mitte einen kräftigen Blütenstengel gerade emporsproßen lassen. Gelegentlich ersetzen diese Blüten Monstrewesen oder Tierdarstellungen. In den Zwickeln der Hauptranke win-



21. Clitumnustempel bei Trevi, Front

den sich Nebenranken mit Mohnkapseln oder kleinen Blüten. Neben der *crux palmata* können — entsprechend der Tympanondekoration des Clitumnustempels (Abb. 21) — Weintrauben dargestellt sein.

Das älteste und bekannteste Beispiel dieser Rankenform weist der Giebel der Fassade von S. Pietro in Bovara auf³⁶. Der Bau befindet sich in unmittelbarer Nähe des Clitumnustempels. Das Vorbild ist hier bereits über das nur Motivische hinaus auch in der plastischen Struktur relativ getreu nachgeahmt³⁷. Größere Wiederholungen unseres Motives finden sich unter anderem an den Portalen

³⁶ Abb. Tarchi, T. XXXII.

³⁷ Ein noch früherer Rückgriff auf die Ornamentmotive des Clitumnustempels ist an einem Türsturz des 8. oder 9. Jhs. an S. Gregorio



22. Spoleto, Museo Civico, Tympanon unbekannter Herkunft

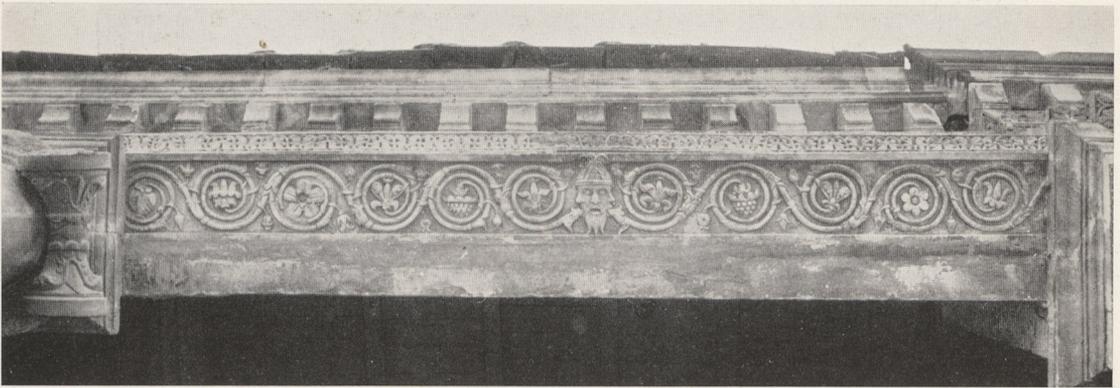
von S. Maria in Pensole in Narni, S. Rufino in Assisi, S. Pietro in Spoleto und der Eingangswand der Krypta in Lugnano in Teverina. In einem Portaltympanon im Museo Civico in Spoleto (Abb. 22) entwickelt sich die Ranke in einem äußeren Bogenfeld in der üblichen Weise aus einem Akanthusbüschel mit der *crux palmata* darüber. Im inneren Teil der Lünette entspringt sie jedoch wie auf dem Türrahmen in Spoleto und in S. Pietro in Tuscania einem *Vultus trifrons*.

Sieht man von dem „Exportexemplar“ Tuscania ab, so liegen alle diese Beispiele in Umbrien, genauer: im Einflußbereich der Dombauhütte von Spoleto. Um so mehr muß es überraschen, diese umbrische Rankenform an einem Bauwerk in Latium anzutreffen, das von einer römischen Cosmatenwerkstatt errichtet wurde: an der Domvorhalle in Civit  Castellana. Die Ranke befindet sich an einer Stelle, wo sie nur der aufmerksam suchende Beobachter entdeckt, nämlich auf der Unterseite eines Architravs (Abb. 23, 24)³⁸. Das Motiv weist wiederum den engsten Zusammenhang mit dem Spoletaner Domportal auf. Von einem *Vultus trifrons* entwickelt sich nach beiden Seiten eine Spiralaranke mit akanthisierenden Blättern und Mohnkapseln beziehungsweise kleinen Blüten in den Zwickeln. Die Doppelspiralen umkreisen Bl tenrosetten oder aufrecht stehende Blumenkelche, deren Blütenblätter nach innen oder außen überfallen. Die dreigesichtige Maske trägt wie in Spoleto eine zweigeteilte Blatthaube; der geöffnete vordere Mund streckt ebenfalls die Zunge heraus.

Die Rankenform mit all ihren speziellen Merkmalen ist mir außerhalb Umbriens und den genannten Exportbeispielen nirgends begegnet. Das Motiv des *Vultus trifrons* hingegen findet sich gelegentlich auch im Formenschatz der Cosmaten, jedoch erst an Arbeiten der Vassalletti-Werkstatt, die jünger als die Vorhalle von Civit  Castellana sind. Es wäre demnach denkbar, daß das in Spoleto so beliebte Motiv den Römern erst durch einen an der Vorhalle tätigen Umbrer vermittelt wurde. Jedoch unterscheiden sich die römischen Beispiele sowohl in der Verwendungsweise wie auch im

in Spoleto festzustellen, in dem eine *crux palmata* von Wirbelranken umgeben ist. Doch handelt es sich dabei lediglich um eine Motiv bernahme, nicht um eine stilistische Rezeption. Die Ornamentik weist den Charakter der langobardischen Schmuckkunst auf, ohne die geringste Annäherung an die klassizistische Formgebung der Vorbilder.

³⁸ Dies ist wohl auch der Grund, weshalb sie weder in der speziellen Literatur über Civit  Castellana noch in der allgemeinen über die Cosmaten bisher Beachtung gefunden hat.



23. Civitella Castellana, Dom, Unterseite eines Architravs der Vorhalle



Links 24. Civitella Castellana, Dom, Detail von Abb. 23

Typus von den umbrischen. In den Kreuzgängen von S. Giovanni in Laterano (Abb. 25) und S. Paolo fuori le mura (Abb. 26) ist das Motiv je einmal als Zwickelfüllung zwischen den Arkaden benutzt. In S. Giovanni trägt nur das en face erscheinende Gesicht einen Bart; dagegen ist der Vultus trifrons von S. Paolo wie auch ein weiterer in der Sima des Kreuzganges von S. Giovanni unbärtig gebildet. Das gleiche ist der Fall bei einem winzigen Dreigesicht in einem Kymation der Chorschranken von S. Lorenzo fuori le mura. Bei keiner der römischen Masken streckt der vordere Mund die Zunge heraus oder entwächst den seitlichen Mündern eine Ranke. Mit dem Spoletaner Typus des Vultus trifrons besteht also kein direkter Zusammenhang.

Nach alledem kann also kein Zweifel darüber bestehen, daß in Civitella Castellana wie in Tuscania ein in Spoleto geschulter Meister tätig war. Man wird sich aber fragen, warum eine so hervorragende Arbeit, die sich der üblichen Bauskulptur der Cosmaten — wenn man von den späteren Erzeugnissen der Vassalletti-Werkstatt absieht — weit überlegen zeigt, an so versteckter Stelle angebracht ist. Die Erklärung hierfür dürfte in der Arbeitsweise der Cosmaten zu suchen sein, die ihre Werkstücke nach der Art von „Marmorschreibern“ nach Möglichkeit im römischen Atelier ausführten. Der Charakter ihrer Arbeiten (meist Kircheninventar) und das reiche Material, das ihnen der große „Steinbruch“ des antiken Rom bot, legten eine solche Werkstattfabrikation nahe. So wurden gewöhnlich auch die Zierstücke (Säulen, Kapitelle, Architrave usw.) für auswärtige Architekturaufträge in Rom angefertigt und am Bestimmungsort wohl unter Zuhilfenahme örtlicher Arbeitskräfte zusammengesetzt³⁹. Diese Praxis erklärt den schreinerhaften Charakter und den Mangel an echter Architekturstruktur ihrer Bauten.

³⁹ Über diese Arbeitsweise gibt das Quellenmaterial über die Errichtung des Kreuzganges in Sassovivo (Umbrien) besonders interessanten Aufschluß. Die bearbeiteten Marmorteile wurden von Rom aus über den Tiber aufwärts und dann über Land in die umbrische Abtei transportiert. Vgl. M. Faloci-Pulignani, *I marmorari romani a Sassovivo*, Perugia 1915. — Eine Ausnahme machen die jüngeren Teile des Kreuzganges von Sta. Scolastica bei Subiaco. Während die akkurat ausgeführten Glieder der älteren Südseite wie üblich in Rom hergestellt worden waren, wurden die drei übrigen Flügel mit geringerer Sorgfalt an Ort und Stelle gefertigt, da durch die inzwischen (1228) durch Erdbeben



25. Rom, S. Giovanni in Laterano, Kreuzgang, Zwickelfüllung



26. Rom, S. Paolo f. l. m., Kreuzgang, Zwickelfüllung

Offenbar wurden auch in Civit  Castellana die aus Rom gelieferten fertigen Werkstücke von zum Teil fremden Hilfskräften zusammengesetzt, unter denen sich jener in Spoleto geschulte Steinmetz befunden haben muß, der, vielleicht um eine Probe seines Könnens zu liefern, einen der Architrave mit seiner Ranke schmückte. Das Unplanm ige seines Tuns verrät sich darin, daß seine zusätzliche Dekoration beim Versetzen links und rechts von den Deckplatten der Kapitelle beschnitten wurde und nicht die ganze Breite des Architraves ausmachte, der erst durch einen zweiten Steinbalken auf das notwendige Maß gebracht werden mußte (Abb. 23).

Überdies bezeugen noch weitere Motive an der Domvorhalle die Mitwirkung des Spoletaner Bildhauers. Ein zweiter Architrav hat durch ihn einen zusätzlichen Schmuck auf seiner Unterseite erhalten; dort sind pfauenartige Vögel dargestellt, die im Charakter denen der Ranken des Domportals von Spoleto ähneln (Abb. 27)⁴⁰. Vor allem aber können die beiden Adler, die oberhalb des Triumphbogens senkrecht aus der Wand hervorstehen (Abb. 28), ihre Abkunft von umbrischen Vorbildern nicht verleugnen. Es ist derselbe Adlertyp, der an den Fassaden des Domes (Abb. 11) und an S. Pietro in Spoleto und an der Front des Querschiffes am Dom von Foligno (Abb. 10) auftritt.

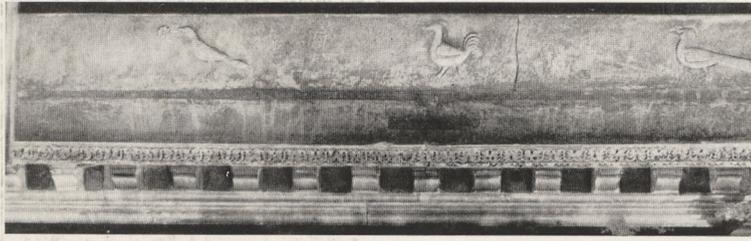
Die enge Verwandtschaft der Rankenformen und der dreigesichtigen Masken wirft die Frage nach der Identität der Meister auf. Sollte nicht etwa der Steinmetz des Spoletaner Domportals auch in Civit  Castellana und schließlich in Tuscania gearbeitet haben? Zeitlich wäre das denkbar. Der Dom von Spoleto war 1155 bei der Verwüstung der Stadt durch die Truppen Barbarossas zerstört worden⁴¹. Sein Neubau konnte erst 1198 durch Innocenz III. geweiht werden⁴². Im Jahr 1207

erfolgte Zerstörung des Nachbarklosters S. Clemente reichlich bester Carrarischer Marmor zur Verfügung stand, den einst Nero für seine Villa hatte herbeischaffen lassen und der dann in S. Clemente wiederverwandt worden war. Dazu vgl. P. Egidio, G. Giovannoni, F. Hermanin, *I Monasteri di Subiaco*, Roma 1904, S. 313ff. (Giovannoni).

⁴⁰ In diesen Vogeldarstellungen, besonders den Pfauen, äußert sich wieder das Interesse der Bildhauerschule in Spoleto für frühchristliche Motive. Pfauen und — bezeichnenderweise — der Hirsch, der die Schlange vertilgt, sind an der Fassade von S. Pietro in Spoleto dargestellt. (Abb. Tarchi, T. XXXIV u. XXXV).

⁴¹ C. Bandini, *Spoleto*, Bergamo o. J., S. 52ff.

⁴² G. Angelini Rota, *Spoleto e il suo territorio*, Spoleto 1920, S. 81.



27. Civit  Castellana, Dom, Unterseite eines Architravs der Vorhalle



28. Civit  Castellana, Dom, Adler an der Fassade

müssen auch die oberen Teile der Fassade vollendet gewesen sein, als Meister Solsternus sein großes Deesismosaik inschriftlich datierte⁴³. Das Portal dürfte demnach etwa um die Jahrhundertwende entstanden sein. Die Vorhalle des Domes von Civit  Castellana ist wenige Jahre jünger; laut Inschrift wurde sie im Jahre 1210 vollendet⁴⁴. Die Front des Mittelschiffes in Tuscania mag bald danach entstanden sein, wofür eine Reihe von Indizien spricht, die noch näher zu erörtern sein werden.

Doch bei aller Ähnlichkeit des Formenschatzes gibt es stilistische Differenzen, gibt es Unterschiede der Qualität. Die Ranke in Civit  Castellana läßt die antikennahe Organik des Spoletaner Ornaments vermissen. Während sie sich dort frei vor dem Reliefgrund zu entfalten scheint, liegt sie hier in einer gleichmäßigen Reliefschicht fest in starrer Bewegungslosigkeit auf dem Grunde auf. Der lockere, elastische Schwung der Windungen in Spoleto wird in Civit  Castellana zum gleichmäßig kreisenden Ornament, verfestigt sich zur dekorativen Form, die in Gestalt der Doppelspirale dominiert. In diese erst sind die erlernten Einzelmotive eingefügt.

Aber was wir an dem Architrav der Domvorhalle vermissen, glauben wir dagegen in der Biforiumsdekoration von S. Pietro weitgehend wiederzufinden (Abb. 16). Freilich bringen die größeren Dimensionen und das Tuffgestein gegenüber dem Marmorportal eine Vergrößerung der Formen mit sich. Doch windet sich die Ranke frei und organisch vor dem Reliefgrund. Die überfallenden Blätter der Blüten sind nicht wie in Civit  Castellana herbarienartig gepreßt, sondern wie in Spoleto

⁴³ Ebendort, S. 83 — Zur Frage des ikonographischen Zusammenhanges der Darstellung mit dem Salvatorbild von Sancta Sanctorum in Rom vgl. F. Volbach, *Il Cristo di Sutri*, in: *Rendiconti, Atti della Pont. Acc. di Archeologia crist.* VII, 1940/41, S. 106.

⁴⁴ Die Inschrift bei Edward Hutton, *The Cosmati*, London 1950, S. 53. — Crowe & Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, Ed. Jordan, Leipzig 1869, I, S. 83, vermuteten, daß die Jahreszahl verstümmelt sei. Doch Augenschein wie stilistische Gründe sprechen für die Richtigkeit des Datums.



Links 29. Lugnano in Teverina,
S. Maria Assunta, Chorschranken-
relief



Rechts 30. Spoleto, Dom, Detail
vom Türrahmen des Hauptportals

räumlich entfaltet. Auch macht sich in der Variation der Motive ein individueller Erfindergeist geltend. Während die Maske in Cività Castellana eine getreue Wiederholung des Vorbildes ist, sind die beiden Dreigesichter an S. Pietro um neue Züge bereichert. Offenbar war beim Aufbau der Domvorhalle von Cività Castellana ein in der Dombauhütte von Spoleto geschulter Steinmetz von dekorativer, aber geringerer schöpferischer Begabung beteiligt. In Tuscania dagegen scheint der geniale Meister des Spoletaner Portals selbst am Werk gewesen zu sein.

Eine weitere Arbeit seiner Hand möchte ich in einigen Schrankenplatten in Lugnano in Teverina sehen⁴⁵, einem Ort der auf halbem Wege zwischen Spoleto und Tuscania liegt! Unter diesen Platten, die wir später noch ausführlicher besprechen werden, befindet sich eine, die mit der uns bekannten Spoletaner Rankenform geschmückt ist (Abb. 29). Eine Gegenüberstellung mit einem Detail vom Portal des Domes in Spoleto (Abb. 30) läßt über den engen stilistischen Zusammenhang der Arbeiten keinen Zweifel.

Dieser Meister war möglicherweise auch der Schöpfer des Gesamtentwurfs der Fassade von S. Pietro, denn gerade ihm wäre die phantasievolle Variation so zahlreicher Formenelemente der umbrischen und speziell Spoletaner Fassadenbaukunst zuzutrauen⁴⁶. Mit ihm mögen noch andere Mitglieder der Dombauhütte von Spoleto an die neue Arbeitsstätte gezogen sein, wie etwa der Steinmetz der Evangelistensymbole.

⁴⁵ Die schönen Fragmente sind zusammen mit alten und modernen cosmatesken Mosaikplatten im Jahre 1937 in einer frei erfundenen Presbyteriumsausstattung wiederverwandt worden. Vgl. dazu Guglielmo Matthiae, in: *Atti del 5° Convegno nazionale di storia dell'Architettura*, Perugia 1948 (ed. Firenze 1957), S. 501–503, der auf die Mischung nordlatialer, römischer und umbrischer Elemente in der Architektur und der Ausstattung der Kirche allgemein hinweist, ohne die Beziehungen im einzelnen genauer zu bestimmen. Tarchi T. CXLIV gibt den Zustand der Platten vor der Neuverwendung.

⁴⁶ Auf weitere umbrische Elemente an der Mittelschifffront von S. Pietro kommen wir später noch zu sprechen.



31. Tuscania, S. Pietro, Mittelportal

Eine Reihe von Spezialarbeiten dürften jedoch bei einer der römischen Cosmatenwerkstätten in Auftrag gegeben worden sein, wie es auch bei anderen Bauten in der näheren und weiteren Umgebung von Tuscania geschah. So erhielt S. Maria di Castello in Tarquinia ein Portal und Biforienfenster aus einem römischen Atelier. Dieselbe Werkstatt, welche die Vorhalle des Domes in Civit  Castellana schuf, lieferte auch ein Marmorportal für die benachbarte Zisterzienserkirche S. Maria di Falleri⁴⁷. An S. Pietro sind zweifellos alle mosaizierten Teile von Portal, Biforien und Rose Cosmatenarbeit. Aber auch die Arkatur der Loggetta scheint von den Römern hergestellt zu sein. Dafür spricht die Verwendung der klassischen Form des antiken jonischen Kapitells, die sich bei den Cosmaten gr o ter Beliebtheit erfreute, sonst aber im Mittelalter äußerst selten wiederbenutzt worden ist⁴⁸. Es hat also das an sich umbrische Motiv der Loggetta durch die an seiner Ausführung beteiligten Cosmaten eine römische Note erhalten.

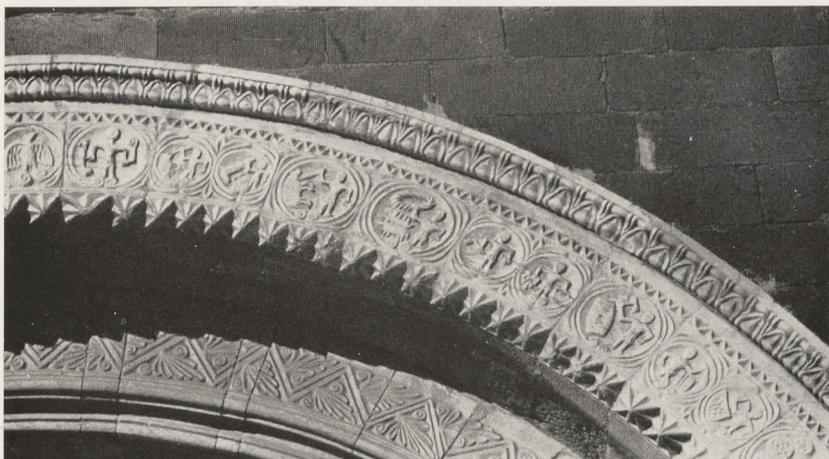
Am Mittelportal (Abb. 31) ist es nicht leicht zu entscheiden, ob sich der Anteil der Cosmaten auf die farbigen Mosaikplatten des Türrahmens, des Tympanons und der Anfänge der Archivolte beschränkt oder ob auch die Säulen und Kapitelle sowie die flachen Marmorreliefs der Archivolte von ihnen ausgeführt wurden. Die einzelnen Teile des Portals stimmen jedenfalls nicht recht zuein-

⁴⁷ Die beste zusammenfassende Übersicht über die Cosmatenarbeiten bei Federico Hermanin, *L'arte in Roma dal sec. VII al XIV*, Bologna 1948. — Die Inschriften bei Hutton (zit. Anm. 44) nicht immer zuverlässig.

⁴⁸ Auch Abarten der klassischen Form des jonischen Kapitells, wie diejenigen der Fassade von Castel Ritaldi, treten nur sporadisch auf.



32. Tuscania, S. Pietro, Kapitelle des Mittelportals



33. Tuscania, S. Pietro, Detail von der äußeren Archivolte des Mittelportals

ander. Die Mosaikplatten fügen sich nicht organisch in das Tympanon und die Archivolten. Säulen und Säulenbasen sind von ungleicher Höhe. Es wäre denkbar, daß von dem zusammen mit den Fronten der Seitenschiffe geplanten Mittelportal, das nur in seinen unteren Teilen zur Ausführung kam, bereits angefertigte Werkstücke wiederbenutzt und mit cosmatesken Schmuckgliedern zusammengefügt wurden⁴⁹. Die Kapitelle (Abb. 32) gehören mit ihren zwei Reihen fleischiger Zungenblätter, die mit den Spitzen leicht überfallen, einem Typus an, der um 1200 auch sonst in Südetrurien anzutreffen ist⁵⁰. Der äußerst primitive Charakter der figürlichen Skulptur spricht nicht notwendig für hohes Alter. Ähnlich unbeholfene Darstellungen weisen oft genug auch Cosmatenarbeiten

⁴⁹ Emilio Lavagnino in: *L'Arte* XXIV, 1921, S. 215ff. datierte die Kapitelle in das 8. Jh. und stellte sie einigen in der Kirche wiederverwandten karolingischen Stücken zur Seite, deren einfache blockhafte Form, die nirgends durch das Blattwerk durchbrochen wird, und deren flächiger, zeichnerischer Reliefstil jedoch im größten Gegensatz zu den Portalkapitellen stehen. — Auch seine Zuschreibung des heutigen Portals an Deodatus (Cosmatenmeister vom Ende des 13. Jhs.) entbehrt jeder Grundlage.

⁵⁰ Eng verwandt ist z. B. ein Kapitell von der ehemaligen Kuppel von S. Maria di Castello in Tarquinia. Die Kuppel wurde nach dem Erdbeben von 1190 erneuert; die Hauptweihe erfolgte im Jahre 1208. Vgl. Campanari, Vol. II, S. 33.



34. Spoleto, S. Salvatore, Rekonstruktion der Fassade nach Fidenzoni

vom Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts auf⁵¹. Einen ebenso altertümlichen Eindruck machen die kleinen Reliefs der äußeren Archivolte (Abb. 33). In flachmüldigen Tondi, die durch ein vereinfachtes Lotosblütenmotiv voneinander getrennt werden, sind Tiere, Tierkreiszeichen und Monatsarbeiten dargestellt. Die flachen Reliefs geben wenig mehr als den äußeren Umriß der Figuren in höchst infantiler Zeichnung. Eine gewisse Verwandtschaft einzelner Motive und der flachmüldigen Relieftchnik mit den Dekorationen der Seitenportale von S. Rufino in Assisi⁵² braucht nicht unbedingt auf direkte Beziehungen zwischen den beiden Bauhütten zu deuten. Eher noch sind einige primitive Cosmatenreliefs den Archivoltendarstellungen von S. Pietro vergleichbar⁵³. Wahrscheinlich waren schon bei der ersten Planung des Portals römische Marmorspezialisten herangezogen worden.

In der Gesamtgestaltung der Front des Mittelschiffes (Abb. 2) fiel den Cosmaten jedoch nur eine untergeordnete Rolle zu. Alle entscheidenden Elemente der Komposition sind dem Formenschatz der umbrischen Fassadenbaukunst entlehnt. Der entwerfende Meister muß aber nicht nur die Kirchenbaukunst des 12. und 13. Jahrhunderts im Raum von Spoleto studiert haben, sondern auch die frühchristlichen Architekturen der Salvatorikirche (Abb. 34)⁵⁴ und des Clitumnustempels (Abbildung 21). Bei einem Künstler, der als Steinmetz deren Ornamentik kopierte, erhebt sich von selbst

⁵¹ Man vgl. Details vom Ambo des Meisters Giovanni in S. Maria di Castello in Tarquinia aus dem Jahre 1209.

⁵² Vgl. Tarchi, T. LII. — Die Tondoform ist für die Tierkreiszeichen außerdem primär durch die ikonographischen Vorbilder bedingt; dazu vgl. Anm. 119 und 120.

⁵³ Die Adler in den mittleren Tondi sind denen in den Kapitellvoluten der Vorhalle von Civitá Castellana eng verwandt. Die handwerkliche Qualität ist allerdings in Tuscania geringer.

⁵⁴ Die stark zerstörte Fassade ist in der Modell-Rekonstruktion von Fidenzoni wiedergegeben; vgl. dazu Anm. 57.

die Frage, ob und wie weit er sich auch als Architekt von diesen anregen ließ. Und in der Tat sind einige Elemente des Fassadenaufbaues unmittelbar von den beiden frühchristlichen Kirchen übernommen. So ist die Eckgliederung des Obergeschosses mit der Koppelung je eines Pilasters mit einer Dreiviertelsäule zweifellos der Front des Clitumnustempels nachgebildet. Die Palmblattemusterung der Dreiviertelsäule hat ihr Vorbild in den mittleren Freisäulen des Tempels⁵⁵. Auch die klare Absetzung des Giebelfeldes ist sicherlich nicht ohne die spätantiken Vorbilder zu denken⁵⁶. Schließlich mag man auch in der allgemeinen Feldereinteilung des Obergeschosses mit dem Giebel darüber Anklänge an die Fassade der Salvatorkirche erkennen. Auf diese Beziehungen machte bereits Philippe Verdier aufmerksam⁵⁷. Doch stärker, als es der französische Forscher tat, wird man die Wandlung des Formencharakters der übernommenen Motive betonen müssen; schwerlich kann man mit Verdier sagen „l'esprit est le même“⁵⁸. Im Gegenteil sind die Formelemente in einem durchaus unantiken Geiste verwendet. Pilaster und Palmblattsäulen stehen nicht als selbständige, körperhafte Glieder nebeneinander, vielmehr sind sie untereinander und zugleich mit der Wand dahinter fest verbunden. Sie treten aus der Wand wie ein Bestandteil dieser selbst als ein flächiges, nur wenig artikuliertes Gebilde hervor. Der mangelnde Sinn für die plastisch-architektonische Form macht sich noch entschiedener an den Grenzen der mittleren Feldereinteilung des Obergeschosses geltend. Dort, wo an der Salvatorkirche kräftige Pilaster eine klare Gliederung schaffen, stehen an S. Pietro vertikal angeordnete Tierskulpturen. Das an S. Salvatore voll ausgebildete Gebälk verkümmert an dem mittelalterlichen Bau bis auf das Konsolgesims. Im ganzen also sind die körperhaft empfundenen architektonischen Formen der Vorbilder in eine Flächenstruktur umgesetzt, die für den bildhaft angeordneten Reliefschmuck Feldereinteilungen zu schaffen hat⁵⁹. An Stelle der aufstrebenden Vertikalbewegung der Pilaster von S. Salvatore ist eine stärkere Betonung der Horizontalen getreten. Die Proportionen sind wesentlich gedrückter. Man kann demnach Philippe Verdier nicht gut zustimmen, wenn er meint, daß die Fassade den Eindruck einer in die Fläche übertragenen Tempelfront oder gar eines Tempels „in antis“ hervorrufe. Dennoch kann die Patenschaft der beiden spätantiken Bauten nicht bestritten werden.

⁵⁵ Die Palmblattsäule gehört in der romanischen Architektur zu den Motiven, die auf unmittelbaren Einfluß antiker Vorbilder schließen lassen. Halbsäulen mit Palmblattschaft treten bereits an der ottonischen Brunneneinfassung in S. Bartolomeo in Isola (Rom) auf, später an den älteren Teilen der Außengliederung des Chores vom Dom in Todi (Umbrien!). — In der Antike scheint das Motiv starke Verbreitung gefunden zu haben. Vgl. die Kolossalsäule im Hof des Konservatorenpalastes und die Reste einer Palmblattsäule, die als Spolie im Kreuzgang von S. Lorenzo f. l. m. verarbeitet ist, besonders aber die beiden Schuppenblattsäulen, die im Kreuzgang von S. Giovanni in Laterano aufbewahrt werden (Foto Anderson 20957). Der herrliche Mäнадenfries, der jeden der beiden Säulenschäfte in der Mitte umgibt, erweist sie einwandfrei als antike Arbeiten (im Gegensatz zu Wenzel, Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jhs. in Italien, in: Ztschr. f. Kstw. IX, 1955, S. 65). Einige antike und langobardische Schuppensäulen und -pilaster werden in der Abbazia di S. Pietro in Ferentillo (Umbrien) aufbewahrt. Bezeichnenderweise nimmt auch die romanische Architektur Südfrankreichs das Motiv der Palmblattsäule wieder auf, so in St. Bernard in Romans (vgl. Hamann, St. Gilles, Berlin 1955, Textbd. Abb. 296) und als Palmblattpilaster am Tombeau de St. Lazare in Autun (vgl. R. Hamann, Das Lazarusgrab in Autun, in: *Marb. Jb.* 8/9, 1936, S. 218 u. 252). — An der Fassade von S. Pietro in Tuscania sind geschuppte Säulen auch in der Rose verwandt.

⁵⁶ Die Giebelschrägen werden ursprünglich auch durch ein Konsolgesims betont gewesen sein, und das Tympanon füllte möglicherweise, wie das an S. Pietro in Bovara der Fall ist, Rankenwerk. Eine ähnlich entschiedene Ausgliederung des Giebelfeldes und eine entsprechende Einfassung des oberen Fassadenstockwerkes durch Pilaster findet sich noch an S. Ponziano in Spoleto und S. Felice di Narco bei Spoleto. Auch bei diesen mit S. Pietro in Tuscania nahezu gleichzeitigen Fassaden besteht ein ähnliches Abhängigkeitsverhältnis zu den frühchristlichen Architekturen der Stadt. Das Tympanon von S. Pietro in Spoleto ist jedoch eine moderne Ergänzung (vgl. dazu die Zeichnung im Cod. Barb. Lat. 4429, fol. 34 r und 35 v in der Bibl. Vat.).

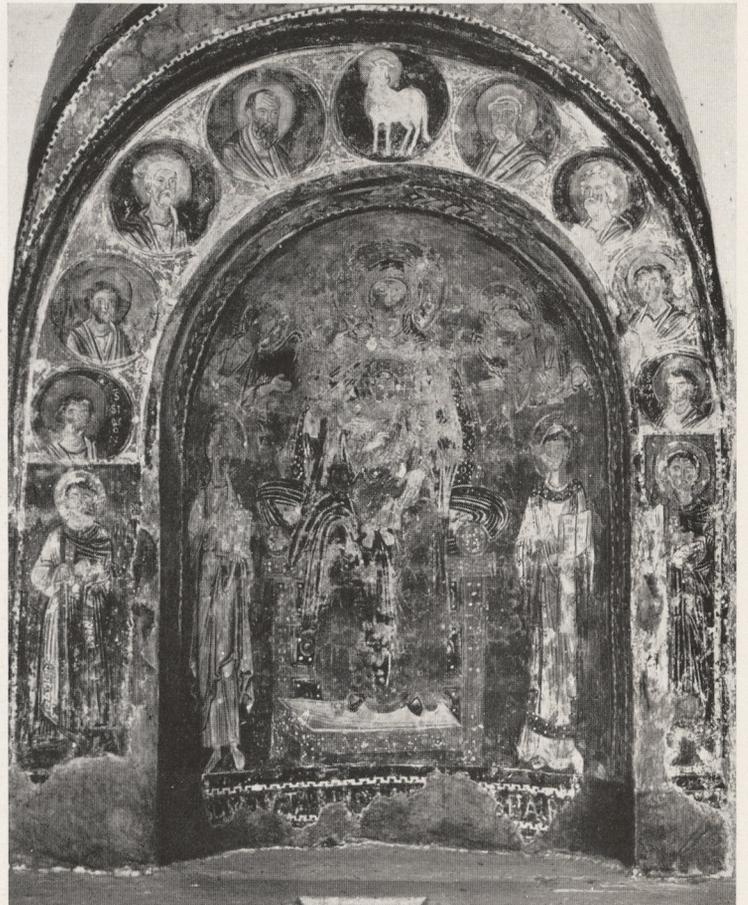
⁵⁷ Verdier, S. 178—189. Die von ihm abgebildete Rekonstruktion der Schauwand der Salvatorkirche von Tarchi (bei diesem T. XV) kann als weitgehend zuverlässig gelten (auch nach Ansicht von M. Salmi). Wenn hier das nur geringfügig abweichende Modell von Fidenzoni abgedruckt wird (Abb. 34), so geschieht das, weil es die Plastizität der Gliederungen deutlicher wiedergibt als die Zeichnung von Tarchi.

⁵⁸ Vgl. Verdier, S. 185.

⁵⁹ Das ausgeprägteste Beispiel dieser Art der Aufteilung der Kirchenfassade in Reliefbildfelder stellt S. Pietro in Spoleto dar. Abb. Tarchi, T. XXXIII.



35. Tuscania, S. Pietro. Linkes Biforium der Fassade



36. Tuscania, S. Pietro, Fresken der Krypta

Aber damit ist die Einwirkung antiker oder auch frühchristlicher Vorbilder auf die Gestaltung der Fassade noch bei weitem nicht erschöpft. In dieser Hinsicht bietet das Rahmenornament des linken Biforiums noch reiches Material (Abb. 35). Hier entspringt die Ranke einem Akanthusbüschel. Blatt- und Blütenformen gehören wiederum dem Repertoire der Salvatorikirche an. Jedoch besteht der Rankenstrang aus einem doppelten Perlband, das durch Verschlingung abwechselnd größere und kleinere Tondi bildet. In den größeren erscheinen in flachem Relief die Halbfiguren der vier großen Propheten, die beiden Erzengel Michael und Gabriel sowie das Agnus Dei. Die kleineren Tondi enthalten Masken. Akanthusblattwerk füllt die seitlichen freien Zwischenräume.

Die Bildung von Clipeen durch Verschlingung eines Doppelbandes war bereits in altrömischen Fußbodenmosaiken sehr beliebt. Dann trat das Motiv in der frühchristlichen Dekorationskunst Roms auf⁶⁰, schließlich auf langobardischen Schmuckplatten und in der frühmittelalterlichen Malerei⁶¹. Danach scheint bis zu den Fußbodenmosaiken der Cosmaten eine kontinuierliche Tradition dieser Dekorationsform in Rom zu bestehen. Auch das Umschreiben von Brustbildern durch die Schlingen zweier Bänder ist altes römisches Erbgut.

⁶⁰ Etwa in den Wölbungsmosaiken von S. Costanza.

⁶¹ Z. B. in S. Maria Egiziaca (Tempio della Fortuna Virilis), Abb. 2 a bei R. Oertel, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart 1953. Die Fresken haben einen durchaus lokalrömischen Charakter.



37. Narni, S. Domenico, Portal

Dennoch sind die Quellen für die Gestaltung der Clipeenranke des Biforiums von S. Pietro wohl nicht in der römischen, sondern in der byzantinischen Tradition zu suchen. Das parataktische Neben- beziehungsweise Übereinander von *imagines clipeatae* hat — das braucht kaum weiter ausgeführt zu werden — in der östlichen Bilderwelt die größte Verbreitung gefunden. Die gelegentlich im Westen auftretenden Beispiele, wie etwa die Stirnwandmosaiken der Zenokapelle in S. Prassede in Rom, sind ohne byzantinischen Einfluß nicht denkbar. Eine derartige durch östliche Vorbilder bestimmte Abfolge von Clipeen mit dem Agnus Dei und den Büsten der Apostel im Dreiviertelprofil hatte unser Meister in der Apsisdekoration der Krypta von S. Pietro in Tuscania unmittelbar vor Augen (Abb. 36)⁶².

Stärker aber als diese Fresken, in denen die Clipeen unverbunden aufgereiht sind, werden zweifellos Vorbilder im Bereich der Plastik auf die Gestaltung der Biforiendekoration eingewirkt haben. Als nächstverwandtes Beispiel sei das Portal von S. Domenico in Narni (Umbrien) genannt (Abbildung 37), das dem Ende des 12. Jahrhunderts angehört. Ähnlich wie das Biforium ist das Portal

⁶² Auch in der Sockelzone der Hauptapsis der Kirche sind Clipeenbüsten gemalt. — Ihr Verhältnis zu den Malereien in der Apsis des Clitumnustempels (nicht aus der Bauzeit) bedürfte einer genaueren Untersuchung. Es ist in unserem Zusammenhang von einigem Interesse, daß offenbar schon am Ende des 11. Jhs. der Clitumnustempel für S. Pietro in Tuscania anregend gewesen ist, wie Thümmeler (S. 277 und Abb. 239 u. 240) dies auch für die baldachinartige Verkleidung der rechten Nebenapsis wahrscheinlich gemacht hat.

mit einer breiten Ranke umgeben, die zwölf Clipeen mit den Brustbildern der Apostel umschlingt. Der stilistische Charakter der Figuren wie auch die verschiedenen Motive der in die Ranken eingestreuten Darstellungen weisen auf östliche Vorbilder; so vor allem das Bild der Luftfahrt Alexanders⁶³.

Ähnliche byzantinisierende Rahmendekorationen mit *imagines clipeatae* in Ranken sind in Mittelitalien selten. Bezeichnenderweise gehört die Porta Ravegnana von Alt-St. Peter, die den Ravenaten vorbehalten war und offenbar auch von Künstlern aus dem Exarchat geschaffen wurde, diesem Typus an⁶⁴. Ein weiteres Exemplar in Rom stellte das Portal von S. Pudenziana dar, das in stark überarbeiteten Resten im heutigen Türsturz des Eingangs der Kirche erhalten ist (Abbildung 38)⁶⁵. Ursprünglich waren sowohl die Türpfosten, von denen Teile im heutigen Gebälk wiederbenutzt sind, wie der Architrav mit Clipeenranken geschmückt. Mit der Biforiumsdekoration von Tuscania verbindet dieses Portal die Darstellung des Agnus Dei in der Mitte sowie die Art, in der die kostbaren byzantinischen Gewänder der Figuren charakterisiert sind. Auch zu der Türrahmung in Narni und schließlich bezeichnenderweise zum Domportal in Spoleto finden sich deutliche Parallelen, vor allem in der Anordnung der verschiedensten Vogeldarstellungen in den Ranken. Vielleicht weist auch das Vorkommen der sonst sehr selten auftretenden Eule auf gemeinsame östliche Quellen, sowohl für Rom (Porta Ravegnana) wie auch für den Spoletaner Meister (Domportal in Spoleto)⁶⁶. Zweifellos aber gehören alle diese Werke — die Fensterdekoration in Tuscania ebenso wie die Portale von S. Domenico in Narni, von S. Pudenziana und St. Peter — einer mittelbyzantinischen Strömung in der Kunst Mittelitaliens um 1200 an, über die wir im einzelnen noch sehr unzureichend informiert sind⁶⁷.

⁶³ Die Darstellung der Luftfahrt Alexanders d. Gr. scheint aus der sassanidischen Kunst in die byzantinische eingedrungen zu sein und hat vor allem durch Stoffe eine größere Verbreitung gefunden (vgl. RDK I, Alexander d. Gr., 2.). In Narni sind alle ikonographisch wichtigen Bestandteile des gebräuchlichsten Typs der Darstellung gegeben: Alexander, mit Herrscherbinde um die Stirn, sitzt in einem Behältnis, dessen Material als Metall charakterisiert ist. An dieses sind links und rechts die beiden Greifen angekettet, denen Alexander die Köderstangen vorhält, damit sie ihn in den Himmel tragen sollen.

⁶⁴ Die Reste des Portals wurden 1935–38 bei Restaurierungsarbeiten in St. Peter entdeckt und fanden in den Grotten Aufstellung. Vgl. G. B. De Thoth, *Grotte Vaticane*, Città del Vaticano 1955, T. 86. Später hieß die Tür Porta di S. Bonifacio (Bibl. Vat., Cod. Barb. lat. 2733, fol. 64). — Zur Frage der Benutzung durch die Ravenaten vgl. Tiberii Alphanus, *De Basilicae Vaticanae*, Ed. Cerrati, Roma 1914, S. 116 und G. M. Pugno, *Storia della Basilica Vaticana*, Torino 1952, S. 19.

⁶⁵ Vgl. dazu Anm. 67.

⁶⁶ Die Eule scheint in dieser Zeit vorwiegend dort aufzutreten, wo sich byzantinischer Einfluß geltend macht: So in den Apsismosaiken von Monreale sowie in S. Clemente und S. Maria Maggiore in Rom, am Ambo von Sessa Aurunca und in den inneren Zwickeln der Kreuzgänge von S. Giovanni in Laterano und S. Paolo f. l. m., obschon in S. Paolo eine der Eulen eine Schlange vertilgt — ein Motiv, das auf römischen Grabsteinen vorkommt (z. B. zusammen mit einem Adler, der ebenfalls eine Schlange schlägt, auf einem Grabcippus im Hof des Konservatorenpalastes, Nr. 780), — dürfte auch hier die Quelle, wie bei so vielen anderen Darstellungen der Vassalletti, byzantinischen Ursprungs sein. — Die Eule kommt gelegentlich auch in Frankreich vor, wie an einem korinthisierenden Kapitell (anstatt Abakusblüte) im mittleren Schiff der Kathedrale von Saulieu, oder an der Petruspforte von St.-Michel-de-Cuxa (R. Hamann, St. Gilles, op. cit., Anm. 55, Abb. 261).

⁶⁷ Die Datierung der beiden Portale in Rom ist bisher nicht ernsthaft erörtert worden. Den Architrav von S. Pudenziana glaubt G. Anichini (in: *Illustrazione Vaticana* VII, 1936, S. 561–563) im Jahre 772 entstanden (Restaurierung der Kirche unter Hadrian I.). F. Hermanin (op. cit. Anm. 47, S. 140), der „strane influenze nordiche . . . ispirate da qualche miniatura renana“ vermutet, datiert sie in die Zeit Gregors VII. (1073–85). Hutton (op. cit. Anm. 44, S. 49) spricht von einer Cosmatenarbeit, offenbar irreführend durch die Notiz bei Venturi, *Storia dell'Arte Italiana* III, Milano 1904, S. 789, Anm. 4, daß man einst am Portal von S. Pudenziana gelesen habe: „Magister Vassalettus fecit hoc opus“; worauf sich diese Behauptung gründet, war nicht festzustellen. Ein stilistischer Zusammenhang mit den Cosmaten besteht zweifellos nicht. Allein Toesca, *Storia dell'Arte Italiana* I, Torino 1927, S. 903, Anm. 57, datiert meiner Meinung nach richtig: E. 12. Jh. — Die Porta Ravegnana wurde m. E. wahrscheinlich im Jahre 1200 erneuert, als die Viterbesen die im Jahre 1167 als Trophäen entführten Bronzeturzen von St. Peter an Innozenz III. zurückerstatten mußten (Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, 3. Aufl., Bd. V, 1878, S. 36). Dieser Papst unterzog damals die Basilika einer gründlichen Restaurierung. Bezeichnenderweise besteht eine enge Verwandtschaft zwischen den Ornamentformen von S. Pudenziana und dem Rankenstreifen der durch Innozenz III. und Honorius III. von Venezianern(!) mosaizierten Apsis von S. Paolo f. l. m. — In die gleiche Zeit gehört das Portal mit Spiralranke und Clipeus mit Agnus Dei von Sto. Stefano degli Abessini hinter der Apsis der Peterskirche (Abb. in: *Illustrazione Vaticana* I, 1930, S. 54). — Wenn auch stilistisch stärker differierend, so doch in der Anordnung sehr ähnlich sind die Erzengel des Elfenbeinreliquiars in S. Francesco in Cortona (Abb. 38a), das durch seine Inschrift auf die Zeit zwischen 964 und 969 datiert ist (vgl. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana* II, Milano 1904, 579).



38. Rom, S. Pudenziana, Architrav des Portals



38a. Cortona, S. Francesco, Elfenbeinreliquiar

Auf östliche Vorbilder weist in S. Pietro auch die ikonographische Anordnung des Agnus Dei zwischen den Erzengeln Gabriel und Michael, die Lilienzepter und Apfel tragen. Ebenso gehören der byzantinischen Tradition die kostbaren höfischen, mit Edelsteinen reich besetzten Gewänder an⁶⁸. Die Vermittlung dieser Darstellungstypen ist aller Wahrscheinlichkeit nach durch Elfenbeine erfolgt⁶⁹. Dafür spricht auch der Reliefstil der Biforiendekoration, der trotz aller Größenunterschiede der schnitzenden und ritzenen Technik solcher Vorlagen verwandt ist. Die feierlich repräsentative Haltung der Halbfiguren erinnert insbesondere an Konsulardiptychen, in denen die Halbfiguren der Konsuln und der Stadtgöttin in ganz ähnlicher Weise von einem gepelzten Doppelband umschlungen werden wie die Clipeenfiguren der Fensterrahmung⁷⁰. Auch die Füllung der seitlichen freien Zwickel zwischen den Kreisfeldern mit akantisierendem Blattwerk ist bei Konsulardiptychen gelegentlich ganz ähnlich anzutreffen.

Die Maskendarstellungen in den kleineren Kreisschlingen der Dekoration des Biforiums stehen in einem auffallenden Kontrast zu den hieratisch strengen Bildern der größeren Clipeen (Abb. 35).

⁶⁸ Man vgl. besonders die Engel in der obersten Zone der Mosaiken der Eingangswand des Domes von Monreale, die gleichfalls in den großen Kreisen eines doppelten Schlingbandes dargestellt sind.

⁶⁹ Im Typus eng verwandt ist das Relief eines Erzengels im Clipeus von einem Ciborium im Antikenmuseum zu Istanbul (Inv. Nr. 4268), Abb. im *Jahrb. d. deutsch. Arch. Inst.* 46, 1931, S. 198, Abb. 14, und ein ähnliches Elfenbein im Museum von Ravenna. Abb. Clemen, *die romanischen Monumentalmalereien in den Rheinlanden*, Düsseldorf 1916, Fig. 228 (S. 311). — Man vgl. auch die Erzengel in den Kryptomalereien des Domes von Aquileia.

⁷⁰ Man vgl. etwa das des Philoxenos, Paris, Louvre, Cab. des médailles, Inv. Nr. 45. Dazu R. Delbrück, *Die Konsulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin-Leipzig 1929, Text S. 144ff.



39. Tuscania, S. Pietro, Detail vom linken Biforium der Fassade



40. Tarquinia, Museo Nazionale, Achellooschild

Das Faunisch-Ungebärdige ihres Ausdrucks läßt sogleich auf ihre Abhängigkeit von antiken Vorbildern schließen. Man fühlt sich an apotropäische Masken erinnert, wie sie an Stirnziegeln etruskischer Tempel, aber auch sonst in der antiken Bauornamentik und an Vasen (insbesondere in der Buccherokeramik) Verwendung fanden. Mehrfach glaubt man hier das Schreckbild der Gorgo zu erkennen, wie etwa bei der Maske unter dem rechten Erzengel mit dem weit und breit geöffneten Mund (Abb. 35)⁷¹. Auf etruskische Akrotere als Vorbilder weisen auch der Fächerkranz der mittleren Maske rechts, der Augenschnitt und das Wellenhaar derjenigen darunter sowie die Strahlenfrisur und der Silenschnurrbart des Gesichtes auf der linken Seite unten⁷². Besonders deutlich verrät sich die Abkunft von einem bestimmten antiken Darstellungstyp bei dem Kopf zwischen dem linken Erzengel und dem Agnus Dei (Abb. 39); er gibt mit seiner kappenhaften Haartracht, den kurzen Hörnern, den kleinen Silensohren und dem struppigen Bart ein getreues Bild des Flußgottes Acheloo, das gerade in Maskenform zu den beliebtesten Motiven der etruskischen Kunst gehörte (Abb. 40)⁷³.

Man könnte einwenden, daß solche antikisierende Bildungen nicht notwendig eine direkte Kenntnis etruskischer Vorbilder voraussetzen und daß sich Darstellungen dieser Art über verschiedenste Zwischenstufen überliefert haben können. Jedoch fällt es schwer, in der mittelalterlichen Plastik Umbriens oder Latiums ältere Beispiele ähnlich antikennaher Masken zu finden⁷⁴. Die Anregung zu den Darstellungen in den kleinen Kreisschlingen des Biforiums kann immerhin von der Fassade der Pieve di Castel Ritaldi (nördlich von Spoleto) ausgegangen sein, an der neben der Rose zwei Fratzen aus Marmor vor dunklen Nischen erscheinen, die zweifellos antike Theatermasken imitieren (Abb. 14)⁷⁵. Doch sind sie zu Teufelsfratzen umgedeutet und durch Beischriften als solche gekenn-

⁷¹ Vgl. die zahlreichen Beispiele von Gorgomasken bei Giglioli, besonders T. 87, T. 177, T. 181; zur Bucchero-Keramik T. 53 und 54.

⁷² Vgl. weitere Maskenakrotere bei Giglioli, Tavv. 172, 176–183.

⁷³ Als Terrakottamasken bei Giglioli, Tavv. 127 und 180. In Bronzebecken, ebendort, T. 97. An Halsketten: vgl. Katalog „Kunst und Leben der Etrusker“, Köln 1956, Abb. Nr. 25. — Eine mit der tuscanenser Dekoration besonders gut vergleichbare Acheloo-Maske im Clipeus in der Kopenhagener Ny-Carlsberg-Sammlung, Saal 23, Nr. H 34.

⁷⁴ Auch in Rom treten Maskenformen, die direkt auf antike Vorbilder zurückgreifen erst im vorgeschrittenen 13. Jh. auf, wie an dem Lavabo des Drusus de Trivio (jetzt im Palazzo Venezia, Museo) Abb. bei Hermanip, op. cit. Anm. 47, T. 67, 1.

⁷⁵ In dieser deutlichen Ausprägung tritt die antike Theatermaske in der mittelalterlichen Dekoration selten auf; ähnlich eindeutig jedoch: an dem Pilasterkapitell des mit antikisierenden Dekorationsformen reich ausgestatteten Tombeau de S. Lazare in Autun (bei Hamann in: Marb. Jb. 8/9, 1936, nicht abgeb., da wohl erst später gefunden); an einem Kapitell einer Wandvorlage in der Krypta der Abteikirche von

zeichnet. Wie in Tuscania treten sie in Verbindung mit Prophetendarstellungen auf⁷⁶. Die eigentlichen Vorbilder für die Biforiumsdekorationen von S. Pietro waren sie jedoch nicht, wie Verdier annahm⁷⁷, da sie der Form nach — wie schon gesagt — antiken Theatermasken nachgebildet sind, während die Darstellungen in Tuscania direkt auf etruskische Akrotere zurückgehen⁷⁸.

Einem Künstler, bei dem das Antikeninteresse erst einmal geweckt war, mag gerade der Boden von Tuscania reiches Studienmaterial geliefert haben, da der Domberg selbst etruskische Akropolis und später römische Arx gewesen sein muß⁷⁹. Auch wenn damals keine systematischen Grabungen vorgenommen wurden, ist es einigermaßen wahrscheinlich, daß man bei Ausschachtungsarbeiten, etwa bei dem Fassadenausbau der Kirche, mancherlei Spolienmaterial zutage förderte. Dieses muß sich bei den Erbauern der Fassade hoher Wertschätzung erfreut haben, da sie es — soweit es für ihre Zwecke verwertbar war — kostbaren Schmuckstücken gleich ihrem Neubau einverlebten. Seitlich über den Nebenportalen vermauerten sie zwei Löwenköpfe, die Bruchstücke eines Sarkophages vom Ende des 2. oder Anfang des 3. Jahrhunderts (Abb. 41)⁸⁰. Daß es sich dabei um Reste mittelalterlicher Portallöwen handeln könne, wie in der älteren Literatur gelegentlich vermutet wurde⁸¹, ist sowohl von der Marmortechnik her als auch nach der stilistischen Auffassung ohne weiteres auszuschließen. Eine Gegenüberstellung mit einigen mittelalterlichen Löwendarstellungen, denen eine äußerste Annäherung an ihre antiken Vorbilder gelungen ist — vgl. etwa das schöne Exemplar des Museums in Viterbo oder die Konsollöwen von S. Giusto in Lucca⁸² —, macht die Unterschiede sogleich deutlich. Obschon diese bis hinein in Einzelheiten der Bohrtechnik, die insbesondere die Löwenmähen in durch Stege unterbrochene Furchen auflockert, die Antike nachzuahmen suchen, bleibt bei ihnen doch die Einzelform stärker ornamental gebunden; nirgends schließt sie sich zu jenem lebendigen Gesamtorganismus zusammen wie bei den antiken Löwenköpfen von S. Pietro.

Wann die beiden Sarkophagfragmente ihren Platz in der Fassade erhalten haben, ist nicht mit Sicherheit nachzuweisen. Doch zweifle ich nicht daran, daß sie bereits zur Erbauungszeit hier vermauert wurden⁸³. Die in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts einsetzende Antikenbegeisterung hat auch sonst vielerorts dazu geführt, in ähnlicher Weise Spolienmaterial als Schmuck von Kirchenfassaden zu verwenden⁸⁴. Auch die Wiederverwendung eines korinthischen Kapitells⁸⁵ mit einem

St. Denis(!) und einem Kapitell des Baptisteriums in Pisa (vgl. Toesca I, op. cit. Anm. 67, fig. 426 II); im Scheitel der äußeren Archivolte des Mittelportals vom Baptisterium in Siena. Die Architrave mit Theatermasken an der Kathedrale von Sessa Aurunca sind antike Spolien, wahrscheinlich vom römischen Theater. Ihre Verwendung am Ende d. 12. Jhs. beweist aber das Interesse der Zeit für derartige Schmuckformen.

⁷⁶ Über die Beischriften und den Bedeutungszusammenhang vgl. weiter unten S. 68 und Anm. 164.

⁷⁷ Verdier, S. 186.

⁷⁸ Etruskische Gorgoantefixe in Kreisschlingen bewahrt das Museo Etrusco des Vatikans.

⁷⁹ Zur Literatur über das antike Tuscania, vgl. Anm. 5.

⁸⁰ Wahrscheinlich gehörte er dem weitverbreiteten Typ des Riefelsarkophags an, der je einen Löwenkopf am Beginn der abgerundeten Seitenwände aufweist. Zur Datierung einiger eng verwandter Exemplare vgl. G. Rodenwaldt, in: *La Critica d'Arte* I, 1935, S. 225–228.

⁸¹ So von Clausse, *Les églises de Toscanella* (S. Pietro) in: *Revue de l'art Chrétienne* 1896, S. 268.

⁸² Der Löwe in Viterbo abgebildet bei Wenzel, op. cit. Anm. 55, S. 40, Abb. 10. Einer der beiden Löwen in Lucca bei Salmi, op. cit. Anm. 10, T. 219.

⁸³ Schon die Fassadenzeichnung von Campanari (T. 25) aus dem Jahre 1856 gibt sie am heutigen Platz. Die moderne Art der Vermauerung antiker Fundstücke, um sie zu konservieren, kommt also nicht in Betracht.

⁸⁴ Vgl. dazu M. Wegner, *Spolienmiszellen aus Italien*, Festschrift Wackernagel, Köln-Graz 1958, S. 1–16. Aus der Fülle des Materials hier nur einige weitere Beispiele: Relief eines Zeus(?)-kopfes über dem Portal von S. Maria Nuova in Viterbo; Medaillonbüste über dem rechten Seitenportal der Kathedrale von Ferrara; neuattisches Relief mit Hermesdarstellung über dem mittleren Bogen der Vorhalle des Domes von Sessa Aurunca (früher wegen barocker Überstückung nicht sichtbar); römische Grabsteine und Relief eines Schweines am Campanile des Domes von Benevent. — Von der Benutzung antiker Gebälke als Türstürze war schon oben die Rede.

⁸⁵ Das Kapitell gehört der frühen Kaiserzeit an und stammt möglicherweise von einem jener Bauten, deren Retikulatmauerwerk den älteren Teilen der Kirche als Fundament dient. — Ähnliche Adlerkapitelle weist der Portikus der Octavia auf.

41. Tuscania, S. Pietro. In der Fassade vermauerter Löwenkopf von
römischem Sarkophag

42. Tuscania, S. Pietro, Kapitell des Langhauses

43. Tuscania, S. Pietro. Römischer Adler am Abakus eines Kapitells
des Langhauses (Detail von Abb. 42)



römischen Adler am Abakus (Abb. 42, 43) auf einer der vier Säulen im Inneren des Fassaden-
ausbaues erfolgte sicher nicht primär aus Gründen der Arbeitersparnis, sondern vor allem aus
Wertschätzung der hervorragenden antiken Skulptur.

Das Relief des Atlanten unter dem linken Biforium der Fassade (Abb. 44) ist ebenfalls für eine
antike Spolie gehalten worden⁸⁶. In der Tat läßt die im Knielaufschema dargestellte Figur auf den
ersten Blick an etruskische Werke archaischer Zeit denken. Man fühlt sich an Mänaden verfolgende
Silensgestalten erinnert, ein Eindruck, der durch die Überbetonung der Geschlechtsteile und die
hochgeworfenen Arme noch unterstrichen wird⁸⁷. Der locker über die Schulter des sonst ganz
nackten Mannes geworfene wehende Mantel ist ein beliebtes Motiv der antiken Kunst, das heftige
Vorwärtsbewegung verdeutlichen soll⁸⁸. Der Zufall hat uns sogar einen tuskanenser Sarkophag
erhalten, auf dem mehrere Figuren mit dem wehenden Mäntelchen bekleidet sind⁸⁹. Auch die etwas
stereotype Fältelung des Tuches mit der parataktischen Abfolge der Ringelungen des Saumes hat
in der älteren etruskischen Plastik ihre Parallelen, ebenso die archaische Buckelfrisur, der mandel-
förmige Augenschnitt und die leicht aufgeworfenen Lippen. Aber haben wir wirklich ein etruski-
sches Relief vor uns, wie bisher stets angenommen wurde? Schon von der Relieftchnik her ist das
sehr unwahrscheinlich, denn die muldenförmige Herausarbeitung des Reliefgrundes ist in der etruski-
schen Plastik äußerst selten⁹⁰. Dagegen findet sie sich bei den großen Clipeen des linken Biforiums

⁸⁶ Allgemein in der Literatur über S. Pietro; zuletzt noch von Verdier, S. 188: „... emploi d'une sculpture étrusque de basse époque.“

⁸⁷ In der römischen Antike sind aber auch Telamonen häufig in Silensgestalt dargestellt worden. Mehrere Beispiele im Museum von Aquileia (Abb. 45); zwei davon abgebildet bei Giovanni Brusin, *Aquileia e Grado*, Padova 1956, Abb. 105 u. 106.

⁸⁸ Vgl. Gisela Schneider, *Der wehende Mantel*, in: *Bulletin van de Vereeniging Art bevoordering der Kennis van de antike bescharing* 10, 1935, I, S. 13–27; II, S. 4–14; 1936, I, S. 16–19.

⁸⁹ R. Vighi-F. Minissi, *Il Museo di Villa Giulia*, Roma 1955, T. 11, S. 650; ohne die Angabe der Herkunft aus Tuscania auch bei Giglioli, T. 353. Stilistisch ist dieses erst dem 3. vorchristlichen Jh. angehörende Exemplar freilich nicht vergleichbar.

⁹⁰ In der Technik ähnlich sind allerdings einige etruskische Sarkophagplatten mit Tierdarstellungen der Sammlungen des Kapitols, Sala Castellani; Lit.: Settimo Bocconi, *Collezioni Capitoline*, Roma 1950, S. 244.



und den Evangelistensymbolen in den Zwickeln neben der Rose. Die scharfe, rhythmische Akzentuierung der Figur, die streng geometrische Anordnung der Glieder, die mehr durch ornamentales Komponieren als durch das Verständnis des organisch bewegten Körpers bestimmt ist, sind mittelalterlich. In dieser tektonischen Strenge verraten sich die besten Eigenschaften der Bauplastik der Zeit um 1200. Die in symmetrischer Gleichmäßigkeit hochgehobenen Arme (die Finger verschwinden im Reliefgrund) erklären sich aus der Umdeutung einer laufenden Figur in einen Atlanten. Bei einem ruhig stehenden, Lasten tragenden Mann muß der wehende Mantel seinen Sinn verlieren. Es ist also offenbar, daß ein antikes Vorbild aus einem völlig anderen Zusammenhang heraus kopiert ist und hier ohne Rücksicht auf Unstimmigkeiten in neuer Funktion verwandt wurde⁹¹.

Eine Reihe stilistischer Eigentümlichkeiten verbindet überdies das Atlantenrelief mit den Figuren der Propheten des Biforienrahmens. Dazu gehören das scharfkantige Umbrechen der Figurenoberfläche zum Reliefgrund hin, die mandelförmige Augenbildung und die aufgeworfenen Lippen, Stilmerkmale also, welche dem Einfluß etruskischer Bildnerie zu danken sind, und die sich auch bei den im übrigen der byzantinischen Tradition verpflichteten Clipeenfiguren geltend machen.

Über diese Beziehung hinaus steht das Relief auch sonst in engem Zusammenhang mit den Arbeiten der Werkstatt unseres Meisters. Schon an der Domfassade von Spoleto treten zwei Atlantenfiguren auf, die in der Blendgalerie je eine der Säulen ersetzen und mit diesen zusammen die Funktion haben, das darüber befindliche quadratische Feld mit dem Rosenfenster zu tragen (Abb. 47)⁹².

⁹¹ Eine ähnliche Umdeutung antiker Läuferfiguren zu Atlanten hat an der Porta della Pescheria am Dom zu Modena (Abb. 46) und an dem sogenannten Knieläufersockel am Südportal der Westfassade von St. Gilles (vgl. Hamann, op. cit. Anm. 53, Textband Abb. 140) stattgefunden. Auch in diesen Beispielen ist die Abkunft von in Laufbewegung befindlichen Figuren durch das abgewehrte Gewand ganz deutlich. Das Mißverständnis der Knieläufergestalt als Atlant hat offenbar seine Ursache in der Ähnlichkeit mit der antiken Figur des auf einem Bein knienden Telamonen (schönes Beispiel in einem Relief in Rom, das als Spolie an der Hausecke Largo Arenula und Via Florida vermauert ist). Der letztgenannte Typus hat insbesondere in der oberitalienischen Plastik des 12. Jhs. weite Verbreitung gefunden (u. a. am Mittelportal in Modena und an den Domen von Verona und Fidenza).

⁹² Zur ikonographischen Bedeutung und zum Ursprung dieses Atlasmotivs siehe unten S. 62ff. Vgl. die Atlanten in entsprechender Anord-

Zwar stehen hier die Figuren aufrecht und frontal⁹³, doch ist die stilistische Auffassung grundsätzlich dieselbe. Die blockhaft stereometrische Körperbildung, das orthogonale Abwinkeln der Arme erst nach vorn und dann senkrecht nach oben verraten denselben Sinn für tektonisch strengen Aufbau wie die Relieffigur von S. Pietro, an die auch die Buckelfrisur des rechten der beiden Atlanten erinnert. Der Lendenschurz ist hier überdies in ähnlich gleichförmige Faltenbahnen gelegt und endet mit demselben Ringelsaum wie das Mäntelchen der Tuskanenser Atlasfigur.

Schließlich sei noch ein Werk, das wir unserem Meister oder doch seiner Werkstatt zuschreiben können, zum Vergleich mit dem Atlantenrelief herangezogen: die bereits erwähnten Ambopfragmente der Kirche S. Maria Assunta in Lugnano in Teverina⁹⁴. Zwei der erhaltenen Ambopplatten tragen figurliche Reliefs: eine Heimsuchungsgruppe und einen hl. Michael (Abb. 48, 49). Sie zeichnen sich durch einfache Klarheit des Konturs und ausdrucksvolle Schlichtheit der Gebärden aus. Der ruhige, monumentale Aufbau verbindet sie ebenso wie der Charakter der handwerklichen Ausführung mit den Atlantenfiguren sowohl in Spoleto als auch in Tuscania. Die Verwandtschaft wird besonders deutlich in den Drappierungen mit ihren gleichförmigen Faltenwürfen und Ringel- beziehungsweise Zickzacksäumen. Freilich bewegt sich die Atlasfigur von S. Pietro ein wenig freier, die Glieder runden sich etwas organischer. Stärker noch als bei den Schrankenplatten von Lugnano und den Atlanten von Spoleto wirkt in ihr das antike Vorbild weiter. Doch auch in jenen ist ein fernes Echo etruskischer Plastik zu vernehmen. Der merkwürdig dumpfe, verhaltene Ausdruck erinnert ebenso wie einzelne Bildungen der Gewandung an etruskische Toreutik. Die abgetreppten Faltenbahnen, die ornamentale Anordnung der Säume und das schwere Überfallen des Rockes über der Gürtung bei den Frauen der Heimsuchungsgruppe haben dort ihre Entsprechungen⁹⁵. Auch die formale Bildung des Drachens erinnert an etruskische Tierplastiken, wenn auch seine allgemeine Gestalt für die mittelalterliche Kunst nichts Ungewöhnliches hat. Er gehört jenem Typus an, der seinen Ursprung im orientalischen Schlangendrachen hat⁹⁶.

Deutlicher aber — auch in typologischer Hinsicht — greifen die Drachendarstellungen an S. Pietro auf etruskische Vorbilder zurück. Links und rechts neben der Rose erscheint je ein solches Monstrum ein Reh verfolgend in senkrechter Anordnung. Die Tierkörper sind aus einem Stück mit einem der Wandquader gearbeitet, heben sich aber vollplastisch von der Fläche ab (Abb. 50). Die beiden Schlangendrachen unterscheiden sich auf bezeichnende Weise von dem üblichen Typus: ihr Leib ist wesentlich dünner und geht in gleichmäßiger Verjüngung in den doppelt geringelten Schwanz über. Die Flügel sind kleiner als gewöhnlich und stehen aufrecht. Die Füße sind bis zur Unscheinbarkeit verkümmert. Im ganzen ist also der Schlangencharakter stärker betont. Für die Bestimmung des typologischen Ursprungs der Darstellung ist vor allem der vom Kopf über den Nacken herunterlaufende doppelte Zackenkamm und der Ziegenbart, der von dem geöffneten schmalen und langen Maul herabhängt, von besonderem Interesse. Denn in dieser Gestalt schmückt der Seedrache in zahllosen Exemplaren die Breitseiten etruskischer Sarkophage. Gewöhnlich sind zwei dieser Monstren einer in der Mitte befindlichen Omphalosschale zugewandt. Häufig bildet ihr Schwanz nur

nung unter den Rosenfenstern von S. Rufino in Assisi und Cerreto di Spoleto (Abb. 60 und 13). Als Träger von Akanthusbüscheln, aus denen sich Ranken des spoletaner Typs entwickeln, treten sitzende Atlanten an den Portalen von S. Maria in Pensole in Narni auf. Ähnliche Atlasgestalten scheinen die Ranken an den beiden Türpfosten der benachbarten Kirche S. Domenico in Narni gestützt zu haben; doch sind sie infolge starker Zerstörung kaum noch erkennbar.

⁹³ In dieser Haltung sind sie den in Anm. 87 genannten antiken Telamonen verwandt, vgl. Abb. 45.

⁹⁴ Vgl. S. 35 und Anm. 45 sowie Abb. 29.

⁹⁵ Vgl. etwa Giglioli, T. 162 und 164, sowie das Fragment einer schreitenden Figur aus Veji, im Museo Naz. di Villa Giulia, Sala 6, Vitrina 2.

⁹⁶ Barbara Clara Renz, *Der orientalische Schlangendrache*, Augsburg 1930.



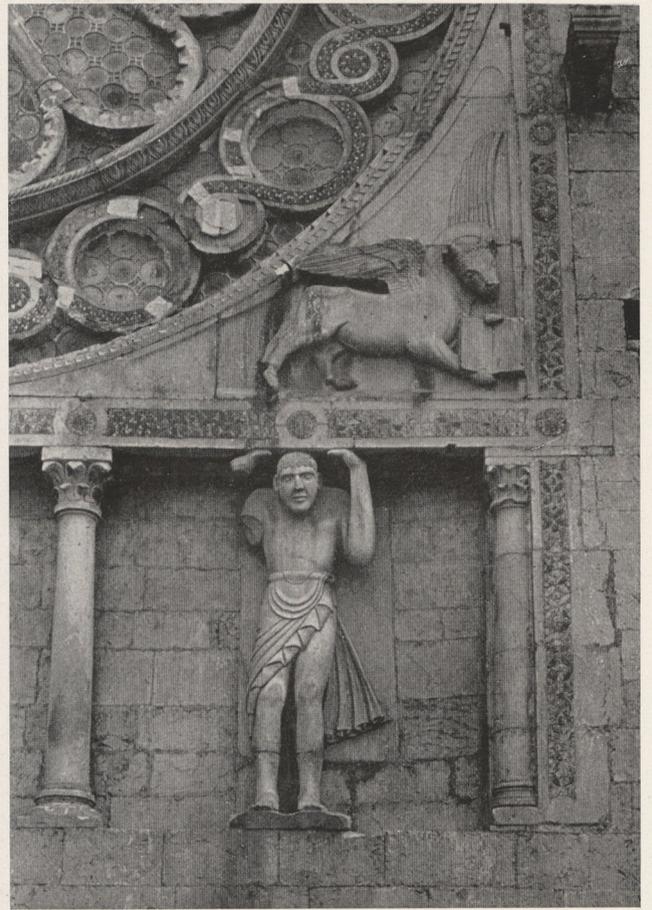
44. Tuscania, S. Pietro, Fassade, Atlant unter linkem Biforium



Links 45. Aquileia, Museo, Telamon



Rechts 46. Modena, Dom, Porta della
Pescheria, Atlant



47. Spoleto, Domfassade, Atlanten unter dem Rosenfenster

eine große Schlangenwindung wie auf einem Sarkophagfragment, das in der Kirche S. Pietro zusammen mit langobardischen Schmuckplatten in den Chorschranken wiederverwandt ist (Abbildung 51)⁹⁷. Ebenso häufig begegnen uns an den Sarkophagwänden auch Seedrachen mit einfacher oder doppelter Schwanzringelung, wie wir sie bei denen der Fassade wiederfinden. Die lange, vom Seepferdchen entlehnte Schnauze, der Zackenkamm, die kurze flügelartige Flosse auf dem Rücken und der Ziegenbart finden sich durchgehend als wichtigste Merkmale dieses chthonischen Tieres der Etrusker⁹⁸. Es ist sicher kein Zufall, daß sich die Drachen der Fassade in ihren äußeren Umrissen weitgehend im Rahmen eines Rechtecks halten. Sie folgen also nicht allein im Typus, sondern auch in der Komposition ihren Vorbildern an den Sarkophagen.

Schwieriger entscheidbar ist die Frage, ob das Thema der Verfolgung der Rehe durch die Schlangendrachen gleichfalls auf antike Anregungen zurückzuführen ist. Tierverfolgungsszenen sind

⁹⁷ Die Platte dürfte also schon während der Bauzeit der Fassade in der Kirche vorhanden gewesen sein. Nichts spricht gegen eine Zusammenfügung der langobardischen Teile mit dem Sarkophagfragment schon zur Bauzeit der Kirche am Ende des 11. Jhs., als das Ciborium mit der Jahreszahl 1098 aufgestellt wurde. Damals wurden auch einige langobardische Kapitelle wiederverwandt.

⁹⁸ Vgl. die Beispiele bei Reinhard Herbig, *Die jüngeren etruskischen Steinsarkophage*, Berlin 1952. — Der etruskische Drachentyp kehrt wieder in den Jonasszenen der frühchristlichen Kunst, insbesondere an den Sarkophagen konstantinischer Zeit (zahlreiche Beispiele bei G. Wilpert, *I sarcofagi cristiani antichi*, Roma 1929 ff.), auch an der Lipsanothek in Brescia (Abb. bei Pericle Ducati, *L'Arte Classica*, 2. ed., Torino 1927, Fig. 902) und an der Holztür von S. Ambrogio (Goldschmidt, *Die Holztür des hl. Ambrosius in Mailand, Straßburg 1902*, T. 1). — Die Tuscanenser Fassadendrachen stehen jedoch den etruskischen Seeschlangen näher als den frühchristlichen Darstellungen.



48. Lugnano in Teverina, S. Maria Assunta, Chorschrankenplatte mit Heimsuchungsdarstellung



49. Lugnano in Teverina, S. Maria Assunta, Chorschrankenplatte mit hl. Michael

zwar der mittelalterlichen Skulptur nicht fremd, doch werden sie zweifellos überall dort besonders bevorzugt, wo sich in stärkerem Maße der Einfluß antiker Kunst geltend macht. In einem mehr oder weniger zufälligen Nebeneinander und nicht eigentlich einander jagend treten zum Beispiel Schlangendracen und andere Tiere an dem Hauptgesims der 1201 datierten Querschiffassade des Domes von Foligno auf⁹⁹. Doch finden sich in der mittelalterlichen Plastik nicht allzu häufig Darstellungen, in denen nahezu lebensgroße vollplastische Tiere einander in gleich lebendiger, ja beängstigender Weise verfolgen, wie sie in Tuscania wiedergegeben sind. Allenfalls vergleichbar sind die großen Tierreliefs der Fassade von S. Pietro in Spoleto und dort vor allem das Feld unten rechts, in dem ein Löwe einen Greifen verfolgt. Aber mit diesem Beispiel sind wir ja gerade wieder im engsten Umkreis der Werkstatt unseres Meisters. Hier wird in denselben Jahren wie in Tuscania in ganz ähnlicher Weise auf antike und frühchristliche Vorbilder zurückgegriffen¹⁰⁰. Aus all diesen Gründen wird man geneigt, auch für Tuscania eine direkte Einwirkung antiker Tierverfolgungsszenen anzunehmen. Als Vorbilder kommen auch hier etruskische Sarkophage in Betracht, wie etwa die schönen Exemplare des Museums in Tarquinia, auf denen Hirsche beziehungsweise Rehe von Löwen, Löwinnen oder Greifen angegriffen werden¹⁰¹. Tiere, darunter auch Schlangen, die einander in vertikaler Richtung nachjagen, sind uns aus der etruskischen Kleinkunst sogar in Beispielen aus Tuscania selbst überliefert¹⁰².

⁹⁹ Ebenso an der gleichzeitig mit Foligno entstandenen Fassade von S. Silvestro in Bevagna. Der einzelne Drache neben der Rose von S. Rufino in Assisi (sein Pendant ist verloren) scheint kein anderes Tier verfolgt zu haben; hingegen sind am Mittelportal sich bekämpfende Drachen in senkrechter Abfolge dargestellt. Keines dieser Beispiele ist dem Typ des etruskischen Seedrachens nachgebildet.

¹⁰⁰ Der Fassade von S. Pietro in Spoleto hoffe ich eine gesonderte Studie widmen zu können.

¹⁰¹ Giglioli, Tavv. 349 u. 350.

¹⁰² Giglioli, Tav. 311, und Campanari I, Tav. II a.



51. Tuscania, S. Pietro, Seedrache von etruskischem Sarkophag als Schrankenplatte wiederverwandt

Links 50. Tuscania, S. Pietro, Schlangendrache an der Fassade

Wie die Seeschlange, gehört auch der Greif zu jenen Fabeltieren, die nach der Vorstellung der Etrusker den Weg des Toten in ein ungewisses Jenseits begleiten. Am häufigsten erscheint er in sitzender Haltung an den Schmalseiten, gelegentlich aber auch stehend, paarweise symmetrisch angeordnet an den Längsseiten der Sarkophage¹⁰³. Daß er auch als Überwinder anderer Tiere auftritt, wurde bereits erwähnt¹⁰⁴. An der Fassade von S. Pietro beherrschen zwei Greifen die Außenkanten der Loggienzone (Abb. 16). Wie ihre etruskischen Vorbilder stehen sie in stolzer, sieggewohnter Haltung. Ohnmächtig, keiner Regung fähig liegt unter ihren Pranken ein Hirsch beziehungsweise ein Ochse. Aus einem nahezu quadratischen muldenförmigen Relieffgrund wölben sich die Tierkörper in kräftiger, voller Rundung. Die Oberkörper treten jedoch freiplastisch und mit leichter Wendung der Köpfe über die Kanten des Mittelrisalites der Fassade hinaus; so daß die Greifen drohend in den Freiraum vorzudringen scheinen. Innerhalb des Relieffeldes aber fügen sie sich mit heraldischer Strenge der Komposition in das gegebene Quadrat. Wiederum wird sich die Frage aufdrängen: müssen für derartige Greifendarstellungen notwendig direkte Anregungen antiker Vorbilder angenommen werden? Und auch hier müssen wir feststellen: der Greif — nicht anders als der Schlangendrache — gehört zum festen Bestand der mittelalterlichen Ikonographie¹⁰⁵; dennoch

¹⁰³ Vgl. die zahlreichen Beispiele bei Herbig, *op. cit.* Anm. 98, und für stehende Greifen Tav. 396 bei Giglioli (Beispiel aus Tuscania!).

¹⁰⁴ Vgl. Beispiele aus Anm. 101.

¹⁰⁵ Ingeborg Wegner, *Studien zur Ikonographie des Greifen im Mittelalter*, Diss., Freiburg 1928.



51 a. Nîmes, Amphitheater, Giebel mit Stierkonsolen



Rechts 52. Velletri, Municipio, Römischer Sarkophag

ist unter den großplastischen Vergleichsstücken des voraufgehenden Mittelalters schwerlich ein Exemplar zu finden, das eher als unmittelbares Vorbild in Betracht käme, als gerade die Greifenreliefs etruskischer Sarkophage.

Wie aber steht es nun mit den mächtigen Stierkonsolen oberhalb der Greifen (Abb. 4, 16)? Hier gelang es bisher nicht, etruskische Gegenstücke nachzuweisen. Doch könnte ihre besondere Beliebtheit im umbrischen Raum in den Jahrzehnten um 1200 auf eine Anregung aus etruskischer Quelle schließen lassen¹⁰⁶. Die antike Wurzel des Motivs steht jedoch außer Frage. In der römischen Provinzialkunst begegnet uns der Stier in ganz ähnlicher Funktion wie in Tuscania. Unter den Giebeln des Amphitheaters in Nîmes (Abb. 51a) kragen Stiere aus der Wand vor; sie stützen als Konsolen das auf ihren Rücken lagernde Gebälk. Aber auch auf italischem Boden ist das Motiv der Stierkonsole anzutreffen. An einem kürzlich bei Velletri gefundenen Sarkophag (wohl aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts) treten an den Ecken Stiere vor, die sich wie in Tuscania über einem dreiblättrigen Akanthusbüschel erheben¹⁰⁷ (Abb. 52).

¹⁰⁶ Stierkonsolen oder doch mit halbem Körper aus der Fassadenwand vorkragende Stiere finden sich u. a. an den Fassaden der Dome von Spoleto, S. Pietro in Bovara, S. Domenico in Narni, S. Rufino und S. Maria Maggiore in Assisi. An S. Pietro in Spoleto erscheinen zwei fast lebensgroße Stiere im Relief von der Seite gesehen, nur die Köpfe sind vollplastisch nach vorn gewandt.

¹⁰⁷ Der äußerst interessante Sarkophag, jetzt im Municipio von Velletri, ist publiziert durch Renato Bartocchini, *Il Sarcophago di Velletri*, Rivista dell'Istituto naz. d'Archeologia e Storia dell'Arte, N. S. VII, 1958, S. 5–90.

Zum Schluß seien noch die beiden Wandkapitelle von der Innenseite der Fassade vorgeführt, auf denen ein ungewöhnlich breites, friesartiges Kämpferstück aufsitzt (Abb. 53). Dieses schmückt eine Reihe von Rosetten, in flacher Tellerform mit nabelartiger Buckelung in der Mitte. Die strahlenförmigen Musterungen sind teils in Kerbschnittmuster, teils mit dem laufenden Bohrer gearbeitet. Es handelt sich dabei um eine Rosettenform, die das Motiv der Omphalosschale zum Ausgangspunkt zahlreicher Variationen hat. Die Opferschale des antiken Totenkultes, welche den etruskischen Sarkophagfiguren in die Hand gegeben ist, damit sich der Verstorbene beim Totenmahle ihrer bediene, tritt in Verbindung mit den von ihr abgeleiteten Rosettenformen auch als dekoratives Element an den Wänden der Sarkophage auf, wie etwa an dem der Larthia Seianti aus Chiusi (Abbildung 54)¹⁰⁸. Doch kann die Anregung zur Verwendung dieses Motivs auch von römischen Sepulkralmonumenten ausgegangen sein, an denen es wie an den etruskischen Sarkophagen als Metopenschmuck diente. Ein schönes Beispiel aus der frühen Kaiserzeit bewahrt das Museum in Aquileia (Abb. 55)¹⁰⁹. Außer den tellerförmigen Kämpferornamenten von S. Pietro sind mir bisher keine weiteren mittelalterlichen Blütendekorationen bekannt geworden, die in gleicher Weise als unmittelbare Nachahmungen der antiken „Omphalosblüten“ anzusprechen wären. Doch finden sich bezeichnenderweise gerade in Städten mit altetruskischer Tradition einige annähernd verwandte Schmuckformen, so an den Nebenportalen von S. Rufino in Assisi und an der Fassade der Annunziata in Tarquinia (schon Ende des 13. Jahrhunderts)¹¹⁰.

Ob die flachschaligen Ornamente von S. Pietro sich ursprünglich wie ihre antiken Vorbilder in bunter Farbenpracht vom graubraunen Tuffsteingrund abgehoben haben, ist nicht mit Sicherheit nachweisbar, da keine Farbspuren erhalten sind. Der Umstand, daß sie sich so wenig als plastische Gebilde vom Grund lösen, ließe vermuten, daß sie durch Bemalung betont waren. Man könnte sich sehr gut eine ähnliche Farbgebung vorstellen wie an dem Sarkophag der Seianti: in hellem Ocker (gleich Gold), Rot und Blau¹¹¹.

Damit erhebt sich die Frage nach einer ursprünglichen Bemalung auch der Fassadenfront. Für ihren plastischen Schmuck gilt dasselbe wie für die „Omphalosblüten“ an den Kapitellen im Innern der Kirche: die flachen Reliefs, insbesondere in dem Rahmenwerk der Biforien, treten selbst bei günstiger Seitenbeleuchtung nicht allzu deutlich hervor. Das liegt vor allem an dem lichtaufsaugenden Charakter des porösen Tuffsteines. Dessen stumpfe graubraune Tönung steht in einem allzu starken Kontrast zu den farbig hell aufleuchtenden mosaizierten Marmorteilen der Fassade. Eine derartige Wirkung kann nicht gut beabsichtigt gewesen sein. Sicherlich sind die Tuffsteinreliefs und gewisse Gliederungsmotive durch eine farbige Fassung hervorgehoben gewesen. Auch hier dürften Ocker, Rot und Blau sowie Grün die vorherrschenden Farben gewesen sein. Ein glücklicher Fund von Farbspuren an den Atlanten und Evangelistensymbolen der Kathedrale von Spoleto scheint mir diese Annahme zu bestätigen; an den Gewändern findet sich dort blauer beziehungsweise roter

¹⁰⁸ Heute im Museo Archeologico in Florenz; farbige Abb. bei Giglioli, T. 394. Weitere Sarkophage mit „Omphalosblüten“ ebendort: Tavv. 402, 406 u. 408.

¹⁰⁹ Ein entsprechender Fries von einem republikanischen Grabmal in der Sala Republicana des Museo Nuovo der kapitolinischen Sammlungen und weitere an römischen Grabsteinen in Pästum.

¹¹⁰ Ähnliche Rosettentypen treten gelegentlich in den Abruzzen auf: etwa in Capestrano, Bominaco oder Assergi (Abb. bei I. C. Garvini, *Storia dell'Architettura in Abruzzo I*, Milano-Roma, s. a. Fig. 68, 87–91 und 189). Doch zieht die abruzzesische Dekoration mehr die aufgelockerten Blütenformen vor; der Rosettenrand bewahrt selten die geschlossene Teilergestalt. Vor allem aber löst sie sich stärker vom Reliefgrund. Vgl. besonders den Blütenschmuck an den Kanzeln; dazu Otto Lehmann-Brockhaus, *Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jh.*, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte VI*, 1942/44. — Auch in Südfrankreich finden sich verwandte Rosetten, die offenbar durch römische Omphalosdekorationen angeregt sind; so z. B. in ähnlicher Reihung wie in Tuscania am Gebälk der Südvorhalle von Moissac.

¹¹¹ Vgl. Farbtafel des Seianti-Sarkophages bei Giglioli, Tav. 394.



53. Tuscania, S. Pietro, Kapitell an Innenseite der Fassade



54. Florenz, Museo Archeologico, Sarkophag der Larthia Scianti



55. Aquileia, Museo Naz., Gebälkstück eines römischen Grabmonumentes

Farbauftrag. Die Augen haben blauschwarze Pupillen¹¹². Wenn die Farbigeit der gleichzeitigen Cosmatenarchitekturen, etwa der Domvorhalle von Civit  Castellana, dem allgemeinen Zeitgeschmack entsprochen hat, dann kann man sich die Fassade von S. Pietro kaum bunt genug vorstellen. Eine stärkere Zuhilfenahme der Farbe als Gestaltungsmittel entspräche auch durchaus dem bildhaften Charakter umbrischer Fassadenbaukunst, die, wie wir oben ausführlich dargelegt haben, weniger mit plastisch-architektonischen Gliedern, als mit Elementen der Fl chenorganisation arbeitet. Die bemalten Tuffsteinreliefs werden natürlich nicht die Farbintensität der bunten Marmorinkrustationen der Cosmaten erreicht haben. Das konnte auch nicht gut die Absicht sein; denn das zentrale ikonographische Motiv der Fassade, das Sonnenfenster, sollte durch seinen Marmorschmuck vor allem in farbigem Glanz erstrahlen.

¹¹² Eine chemische Untersuchung der erhaltenen Farbpartikel könnte vielleicht Gewißheit über den Zeitpunkt der Bemalung bringen. Doch schon der Augenschein spricht für mittelalterlichen Farbauftrag. — Die grundsätzlichen Feststellungen Hans Sedlmayrs zur „ursprünglichen Farbigeit“ der Kathedrale (op. cit. Anm. 19) gelten zweifellos auch für die italienische Domkirche dieser Zeit.

Da die Fassade von S. Pietro in zwei Bauphasen von Künstlern ganz verschiedener Herkunft geschaffen wurde, kann man einen ikonographischen Zusammenhang der Darstellungen beider Bauabschnitte nicht erwarten. Ein zusammenhängendes Programm ist nur an der künstlerisch bedeutenderen Front des Mittelschiffes abzulesen.

An den Fassaden der Seitenschiffe wird die Deutung durch den Mangel an Darstellungsvermögen der ausführenden Kräfte erheblich erschwert. So vermag ich das Relief im Tympanon des rechten Seitenportals (Abb. 8a) wegen Unklarheit des Motivs nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Eine Schlange, löwenähnliche Tiere und Vögel sind um einen schwer deutbaren Gegenstand gruppiert, der vielleicht ein Gefäß sein soll. Möglicherweise sollte eine jener symmetrisch angeordneten Tiergruppen wiedergegeben werden, die sich einem Krater mit der eucharistischen Traube nähern, ein Motiv, das von der frühchristlichen Kunst an bis in die romanische Skulptur hinein anzutreffen ist.

Die Lünette des linken Seitenportals (Abb. 56) schmückt das Flachrelief eines Adlers mit gespreizten Fängen und rundlich ausgebreiteten Flügeln. Der heraldische Charakter der Darstellung erinnert an die Wappenadler des staufischen Kaiserhauses. Diese kamen jedoch erst unter Friedrich II. in stärkerem Maße in Gebrauch¹¹³. Allerdings hat schon Heinrich VI. den Adler zu seinem Hoheitszeichen gemacht¹¹⁴. Sollte unsere Darstellung also einen Hinweis auf den deutschen Kaiser enthalten? Heinrichs Name erscheint im benachbarten Umbrien in einer Inschrift von 1195 an der Fassade von S. Silvestro in Bevagna. Eine gekrönte Büste an der gleichzeitig entstandenen Nachbarkirche S. Michele und das schöne Kaiserrelief an der Laibung des Querschiffportals am Dom von Foligno stellen offenbar den kaiserlichen Protektor dieser Kirchen dar¹¹⁵. Vielleicht stand auch Tuscania und seine Kathedrale unter dem Einfluß der ghibellinischen Aldobrandeschi unter kaiserlichem Schutz¹¹⁶.

Auch am Mittelportal (Abb. 31), an dem, wie wir vermuteten, Werkstücke aus der ersten Bauperiode Verwendung fanden, erscheinen im Scheitel der äußeren Archivolte vier heraldische Adler. Verschiedene Darstellungen von Tieren, Tierkreiszeichen und Monatsarbeiten füllen die übrigen Tondi der Archivolte. Ein vollständiger Zodiakus ergibt sich jedoch nicht; vielleicht waren einige Keilsteine mit den fehlenden Tierkreiszeichen verlorengegangen, und die Lücken wurden durch Mosaikplatten an den Anfängen der Archivolte ergänzt. Die Monatsarbeiten werden stets nur von einer Person ausgeführt. Die primitiv in kindlicher Einfachheit dargestellten Figuren halten ihr Handwerkszeug eher attributiv in den Händen, als daß sie damit wirklich tätig wären (Abb. 33). Die Art ihrer Arbeit ist nicht immer mit Sicherheit zu bestimmen; es scheint auch, daß die ursprünglich vorgesehene Reihenfolge beim Versetzen der Keilsteine nicht eingehalten wurde¹¹⁷.

¹¹³ V. J. Déer, Adler aus der Zeit Friedrichs II., *Victrix Aquila*, in: P. E. Schramm, *Kaiser Friedrich II. Herrschaftszeichen*, Göttingen 1955.

¹¹⁴ P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, Bd. III, Stuttgart 1956, S. 898.

¹¹⁵ Vgl. W. Krönig, cit. Anm. 23, S. 15 und die dort angegebene Literatur. Die Fassade in Foligno trägt das Vollendungsdatum 1201. Sicher aber ist das Portal mit der Gestalt des Kaisers noch vor dem Niedergang der ghibellinischen Herrschaft in diesem Gebiet, also vor 1198, geschaffen. — Der schöne Adler auf dem Giebel der Fassade von S. Maria Assunta in Lugnano in Teverina (Abb. Tarchi, T. CXL) könnte ebenfalls sehr gut staufisches Hoheitszeichen sein.

¹¹⁶ Daß man in der Zeit Innozenz III. bei Vollendung der Fassade den alten Plan sehr bewußt negierte und nach völlig neuen Entwürfen arbeitete, könnte diese Vermutung bestärken. — Historisches Quellenmaterial, das diese Meinung erhärten könnte, ist mir bisher nicht bekannt geworden. Zu den Aldobrandeschi vgl. *Enc. Ital.*, Treccani, Tom. I.

¹¹⁷ Von links nach rechts: Rebenschneiden(?), Saujagd(?), Mähen(?), Schweineschlachten, Schweinefüttern, Holzhacken, Weinlese, Faßrichten, Kornschneiden, Dreschen, Blumenpflücken(?), Säen, Holztragen. Es sind also dreizehn Bilder. Es bleibt unklar, ob etwa zwei davon gemeinsam auf einen Monat zu beziehen sind, oder ob eines als Jahreszeitdarstellung aufzufassen ist. Die Mehrzahl der Bilder — soweit sie die



56. Tuscania, S. Pietro, Detail des linken Seitenportals

Die innere Kante der mit den Tierkreiszeichen und Monatsbildern geschmückten Archivolte ist mit einer Reihe von diamantförmigen Sternen besetzt. Vielleicht kommt diesem Sternmuster mehr als nur ornamentale Bedeutung zu. Es wäre denkbar, daß es ikonologisch mit den Darstellungen der Archivolte zusammen gesehen werden muß, so wie sich auf der Archivolte des Querschiffportals am Dom von Foligno (Abb. 57) eine Sternenreihe (komplettiert durch Sonne und Mond) mit dem Zodiakus zu einer umfangreichen Himmelsdarstellung zusammenfügt. Zu diesem Himmelsbild gehören in Foligno außerdem die Evangelistensymbole. Diese treten als vollplastische Figuren aus der inneren Bogenlaibung hervor. Offenbar haben sie ursprünglich eine *Majestas Domini* (beziehungsweise ein sie vertretendes Symbol) umgeben¹¹⁸. Möglicherweise sollte auch in der ersten Portalplanung von S. Pietro der apokalyptische Christus mit den Evangelistensymbolen erscheinen. In der endgültigen Ausführung des Portals aber begnügte man sich mit einer einfachen ornamentalen Füllung des Tympanons durch ein Mosaik mit Sternenmustern. Der Gedanke, eine *Majestas Domini* im Tympanon mit Zodiakus und Monatsbildern auf der Archivolte miteinander zu verbinden, hätte durchaus dem ikonographischen Denken der Zeit entsprochen, wenn auch kein italienisches Beispiel alle diese Elemente miteinander vereinigt. In Frankreich hingegen ist diese Kombination mehrfach anzutreffen¹¹⁹.

Die Anordnung der Tierkreiszeichen auf der Portalarchivolte, die hauptsächlich in Frankreich, aber — von Foligno und Tuscania abgesehen — auch sonst in Italien vereinzelt auftritt, ist sehr

jeweilige Monatsarbeit einigermaßen deutlich wiedergeben — entspricht den auch sonst in Italien verbreiteten Darstellungstypen. Vgl. dazu R. Rasetti, *Il Calendario dell'arte italiana e il calendario abruzzese*, Pescara 1941, und allgemein: J. C. Webster, *The labors of the months in antique and medieval art*, Princeton 1938.

¹¹⁸ Das Bogenfeld muß sich ähnlich wie bei einer Reihe umbrischer Portale desselben Typs (Pieve di Castel Ritaldi, S. Felice di Narco, Cerreto di Spoleto, S. Eutizio di Piedivalle u. a.) an die hintere Kante der inneren Bogenlaibung angeschlossen haben. Die Stelle des ursprünglichen Tympanons nimmt heute eine barocke Holzfüllung ein.

¹¹⁹ Dazu: Curt Gravenkamp, *Monatsbilder und Tierkreiszeichen an den Kathedralen Frankreichs*, Heidelberg 1949. — Wie in Tuscania sind die Monatsbilder und der Zodiakus an den Westportalen von Vézelay und Autun in flachmüldigen Tondi dargestellt.



57. Foligno, Dom, Detail des Seitenschiffportals

wahrscheinlich durch antike Zodiakusdarstellungen angeregt worden¹²⁰. Phila Calder Nye hat auf die formalen Beziehungen der romanischen Portale zu einer Reihe von Mithrasreliefs hingewiesen¹²¹, auf denen, wie etwa auf den bekannten Beispielen aus Heddernheim oder Osterburken¹²², der den Stier tötende Gott unter einer Art Triumphbogen erscheint. Die Archivolte schmücken die Zeichen des Zodiakus in rechteckigen Feldern, wodurch der Bogen zum Sinnbild des Himmelsgewölbes wird, auf dem Helios mit dem Sonnenwagen seine Bahn zieht. Man wird die Verwandtschaft der romanischen Portalbögen mit dieser mithräischen Darstellung nicht allein vom Formalen her sehen dürfen. Der Rückgriff auf diesen Typus eines antiken Sakralreliefs dürfte kaum ohne ein — wenn auch begrenztes — Wissen um seine Bedeutung erfolgt sein. Man hat doch offenbar sehr bewußt das Bild des schöpferischen Sonnen- und Erlösergottes Mithras, des Herrn über den Ablauf des Jahres, durch den Salvator der Christenheit, durch Christus-Sol, ersetzt¹²³, der als Christus-Logos

¹²⁰ In Verbindung mit Sonne und Mond, sowie der Personifikation der Winde am Mittelportal der Fassade von Piacenza, wo die Tierkreiszeichen wie in Tuscania in kreisförmigen Feldern wiedergegeben sind. — Entsprechend dem Portal von Foligno waren die Zeichen an einem Portal in Benevent von trapezförmigen Rahmen umgeben; vgl. Hildegard Gieß, *Un caratteristico frammento scultoreo beneventano*, in: *Samnium XXX*, 1957, S. 1—4.

¹²¹ Phila Calder Nye, *The Romanesque Signs of the Zodiac*, in: *The Art Bulletin V*, 1922—1923, S. 55—57.

¹²² Abgebildet bei Fritz Saxl, *Mithras, Typengeschichtliche Untersuchungen*, Berlin 1931, T. 83.

¹²³ Zur Christus-Sol-Symbolik vgl. weiter unten S. 63f.

zugleich auch der Schöpfer und der Beweger des Weltalls ist. Durch die Verbindung der Tierkreiszeichen mit den Bildern der Monatsarbeiten wird aber der Christengott auch als der Herr und Beschirmer des Menschen und seiner Tätigkeit in der im Rhythmus des Jahres sich wandelnden Natur versinnbildlicht¹²⁴.

Als eine weitere Quelle der Anregung zur Ausbildung des mittelalterlichen Zodiakus-Archivoltenportals kommt außerdem ein provinzialrömischer Tortypus in Betracht, der durch einen heute zerstörten Triumphbogen in Mainz¹²⁵ am besten repräsentiert wird. Auch dort erschienen auf der Archivolte die Tierkreiszeichen in rechteckigen Feldern. Man wird für ein Portal wie das des Domes von Foligno um so mehr eine Kenntnis eines antiken Triumphbogens dieses Typs annehmen müssen, als über die formale Verwandtschaft in der Anordnung des Zodiakus hinaus noch weitere Gemeinsamkeiten festzustellen sind: an beiden Bögen wird die Abfolge der Tierkreiszeichen in der Mitte durch ein Feld mit zwei Figuren unterbrochen¹²⁶. Verwandt ist auch die Verteilung des Rankenschmuckes an den Pfosten der Portale¹²⁷. Für den Triumphbogen Christi werden offenbar ganz bewußt Formen eines antiken Triumphbogentyps übernommen.

Wir werden im folgenden noch sehen, daß solche Übernahmen und Umdeutungen antiker Darstellungstypen von der Art der Mithrassteine oder auch des Mainzer Tores keineswegs Einzelerscheinungen in der Kunst um 1200 sind. Sie haben ihre Wurzel in der Auseinandersetzung der Frühscholastik mit dem Weltbild der Antike¹²⁸. Die kosmologischen Vorstellungen und astrologischen Erkenntnisse der Antike, die weitgehend verlorengegangen waren, erlebten — zum Teil auf dem Umweg über die arabische Astrologie¹²⁹ — gewissermaßen eine Renaissance und wurden dem christlichen Weltbild anverwandelt und zu den christlichen Ideen von der Schöpfungs- und Erlösungsgeschichte in Beziehung gesetzt¹³⁰.

Demselben kosmologischen Vorstellungsbereich wie das Portal gehört auch das Rosenfenster von S. Pietro an (Abb. 12)¹³¹. Das verrät schon deutlich sein formaler Aufbau. Ein zwölfzackiger Stern bildet die Mitte einer Komposition von drei konzentrischen Kreisen. Im inneren und äußeren strahlen Radspeichen beziehungsweise Blütenformen radial aus. Im mittleren Kreis reihen sich Ringe aneinander und lassen den Eindruck zirkulierender Bewegung entstehen. Leuchtend heben sich die hellen Marmorglieder mit ihren farbigen Sternmustern von dem dunklen Raum dahinter ab. Dieses gestirnhafte Gebilde umgeben die vier Evangelistensymbole, wodurch unmittelbar evident wird,

¹²⁴ Diese Deutung findet sich bereits bei Abbé Aubert, *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le christianisme*, Paris 1884, III, S. 453. — Vgl. auch G. de Francovich, *Benedetto Antelami*, Milano-Firenze 1952, S. 240.

¹²⁵ Vgl. Saxl, *op. cit.* Anm. 122, S. 40f. und T. 127.

¹²⁶ In Foligno ist der Sinn dieser Gruppe nicht recht zu erklären. Sollte es sich um eine Heimsuchungsdarstellung handeln? Dieses ikonographische Rätsel scheint mir die formale Abhängigkeit von einem Vorbild von der Art des Mainzer Triumphbogens noch besonders zu unterstreichen.

¹²⁷ Einen Einfluß der kassettenförmigen Gestalt der Tierkreisdarstellungen sowohl dieses antiken Triumphbogentyps als auch der oben besprochenen Mithrassteine auf die formale Ausbildung oberitalienischer Portale sah bereits G. de Francovich, *La corrente comasca nella scultura romanica europea II*, in: *Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, VI, 1937, S. 75. — Für die mittelalterlichen Zodiakusportale bezweifelt Francovich (*op. cit.* Anm. 124, S. 240) jedoch einen direkten Rückgriff auf antike Vorbilder und glaubt eher, daß die frühmittelalterlichen Fußbodenmosaiken Oberitaliens von Einfluß gewesen seien. Dem muß aber entgegengehalten werden, daß keines der in Frage kommenden Mosaiken eine so enge formale Relation zu den Portalen aufweist, wie sie etwa zwischen dem Mainzer Bogen und dem Portal von Foligno besteht.

¹²⁸ Dazu: Hans Liebeschütz, *Kosmologische Motive in der Bildungswelt der Frühscholastik*, Vorträge der Bibliothek Warburg 1923/24. Leipzig-Berlin 1926.

¹²⁹ Vgl. Boll-Bezold, *Sternglaube und Sterndeutung*, III. Aufl., Leipzig 1926, bes. S. 35.

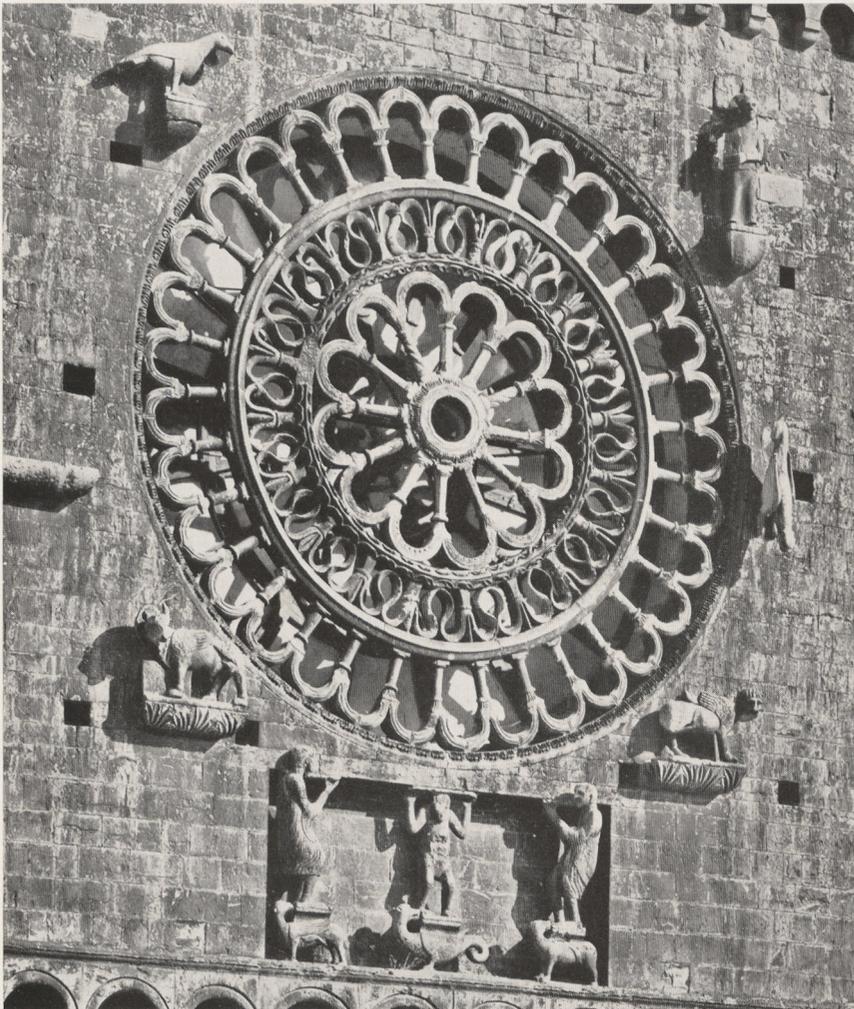
¹³⁰ Zur Entwicklungsgeschichte des mittelalterlichen Weltbildes eine knappe Zusammenfassung bei P. E. Schramm, *Sphaira—Globus—Reichsapfel*, Stuttgart 1958, und die dort zitierte ältere Literatur.

¹³¹ Der Begriff „Rosen-Fenster“ wird hier beibehalten, da er zum terminus technicus geworden ist. Für die Mehrzahl der hier zu besprechenden Rundfenster wäre nach Form und Bedeutung die Bezeichnung Rad- oder Sonnenfenster eher zutreffend.



58. Rom, Villa Albani, Clipeus mit Zodiacus von Atlas getragen

59. Modena, Domfassade, Relief mit der Darstellung Christi, über die Opfer Kains und Abels richtend



60. Assisi, S. Rufino, Rosenfenster



60a. Capranica di Sutri, S. Francesco, Rosenfenster



61. Città di Castello, Kathedrale, Silberpalio

daß es sich hier um mehr als ein nur ästhetisches Formenspiel handelt. Die vier Wesen, die so nicht allein stehen können, sagen aus, daß das Fenster an die Stelle der apokalyptischen Erscheinung Christi getreten ist, daß es Christus bedeutet.

Die Christusbedeutung des Rosen- oder Sonnenfensters hängt, wie wir seit längerem wissen¹³², auf das engste mit der Christus-Sol-Symbolik zusammen, die in ihren Ursprüngen auf das starke Einwirken von Ideen spätantiker Sternreligionen auf das frühe Christentum zurückzuführen ist¹³³. Wie groß deren Einfluß war, belegt besonders eindringlich die Tatsache der Festsetzung des Weihnachtsfestes auf den Geburtstag von Sol¹³⁴. Christus wurde — wohl unter Hinweis auf Malachias 4, 2 — als die neue „Sonne der Gerechtigkeit“ deklariert. So konnte denn auch in den bildlichen Darstellungen des Himmelsgewölbes Christus an die Stelle des heidnischen Sonnengottes treten¹³⁵.

Das Bild des gestirnten Himmels, das in hellenistischer Zeit in Gestalt eines Globus vorgestellt wurde (etwa beim Atlas Farnese in Neapel), nahm in der Spätantike die Form einer Scheibe an.

¹³² Zusammenfassend: H. Sedlmayr, *op. cit.* Anm. 19, bes. S. 144ff., dort die ältere Literatur.

¹³³ Dazu vor allem die Schriften von Fr. J. Dölger, *Die Sonne der Gerechtigkeit und der Schwarze*, Liturgiegeschichtliche Forschungen 2, Münster 1918 und ders.: *Sol Salutis*, Liturgiegeschichtliche Forschungen 4–5, Münster 1920.

¹³⁴ Vgl. Boll-Bezold, *op. cit.* Anm. 129, S. 31, und Dölger, *Sol Salutis*, *op. cit.* Anm. 133, S. 5.

¹³⁵ Die Denkmäler, in denen Christus in der Gestalt von Helios auf dem Sonnenwagen dargestellt ist, sind jedoch sehr selten. Ein besonders schönes Beispiel kam bei den Ausgrabungen unter S. Pietro in Vaticano in dem sog. Mausoleum M als Kuppelmosaik zutage; dazu und zu weiteren Beispielen: Engelbert Kirschbaum S. J., *Die Gräber der Apostelfürsten*, Frankfurt 1957, S. 33ff., Taf. III und S. 226, Anm. 45.

Die vielfältige Gestalt der Himmelsbilder wurde dabei zunehmend vereinfacht und beschränkte sich gewöhnlich auf den am Scheibenrand dargestellten Zodiakus und die Figur von Zeus oder Sol auf dem Sonnenwagen in der Kreismitte¹³⁶. Diese Himmelsscheiben wurden häufig von einer Atlasfigur getragen, wie etwa auf dem schönen Exemplar der Villa Albani in Rom (Abb. 58)¹³⁷. Ein von Atlas oder Genien unterstützter Clipeus hat dann aber auch den vergöttlichten Kaiser und später jedweden Verstorbenen aufnehmen können¹³⁸. Stets ist damit die Vorstellung vom Herausgehoben-sein des Dargestellten aus der kommunen Welt in einen jenseitigen kosmischen Bereich verbunden geblieben. So mußte die *imago clipeata* zum bevorzugten Darstellungsmittel insbesondere für Christus, aber auch für seine Heiligen werden¹³⁹.

Mit der christlichen *imago clipeata* verschwand aber zunächst Atlas, der ursprüngliche Träger dieser Himmelsscheibe, während das Motiv der Genien in Gestalt von Engeln sich durch alle Jahrhunderte tradierte. Soweit wir sehen, tritt — mindestens in der Skulptur — der Himmelsträger in nachantiker Zeit zum erstenmal wieder in einem Relief von Wiligelmo an der Fassade des Domes von Modena auf (Abb. 59), also in einem Kunstkreis, in dem der direkte Rückgriff auf antike Bildvorstellungen auf Schritt und Tritt zu verfolgen ist¹⁴⁰. Der Atlant, vom Typ des knienden antiken Telamonen, trägt über einem Gebälkstück den Clipeus mit dem richtenden Christus, der das Urteil über die dargebrachten Opfer Kains und Abels fällt, die links und rechts mit ihren Gaben herantreten¹⁴¹. Es ist in unserem Zusammenhang wichtig zu betonen, daß es Christus, der gerechte Richter, die Sonne der Gerechtigkeit ist, der von dem Telamonen im Clipeus getragen wird¹⁴².

Von hier führt der Weg direkt zu jenen Atlanten, die an umbrischen Fassaden den großen „Clipeus“ des Rosenfensters stützen¹⁴³. Unsere Deutung der umbrischen Rosenfenster als Himmels-scheibe, in der Christus-Sol, der gerechte Richter, vorgestellt ist, könnte meines Erachtens keine stärkere Stütze finden. Unter der Rose von S. Rufino in Assisi steht ein Atlant frontal mit leicht durchgedrückten Knien, seine Last wie viele seiner antiken Vorbilder auf einem Gebälkstück tragend (Abb. 60). Zwei weitere Telamonen links und rechts unterstützen ihn in seitlicher Stellung. Diese Träger des christlichen Himmels stehen über dem Reich des Bösen in der Gestalt von Drachen beziehungsweise monströsen Tieren. An der Fassade von S. Maria di Ponte bei Cerreto di Spoleto

¹³⁶ Georg Thiele, *Antike Himmelsbilder*, Berlin 1898, und E. Beer, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters* (Berner Schriften z. Kunstgesch. VI), Bern 1952.

¹³⁷ Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, III. Aufl., 1912/13, S. 458, Nr. 1929. Die Stelle der vom Restaurator eingesetzten Zeusfigur kann ursprünglich auch Helios eingenommen haben.

¹³⁸ H. P. L'Orange, *The iconography of cosmic kingship in the ancient world*, Oslo 1953, Chapter 11: *The cosmic clipeus and the solar imago clipeata*. Beispiel eines von Atlas getragenen clipeus an einem spätantiken Sarkophag im Museo Naz. von Neapel, abgebildet bei L'Orange, Fig. 72. Ein weiteres Exemplar in der Villa Albani in Rom.

¹³⁹ Dazu allgemein: J. Bolten, *Die Imago Clipeata* (Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums 21), Paderborn 1937.

¹⁴⁰ Dieser Rückgriff erfolgte sicherlich nicht ohne Anregungen durch verwandte Motive im Bereich illustrierter Handschriften insbesondere kosmologischer Art (vgl. Atlas und Nimrod in Cod. Vat. Lat. 1417, fol. 1) oder die Atlanten-Evangelisten des Cod. Vat. Barb. Lat. 711, oder auch die im Atlas-Typ wiedergegebene Terra-Figur unter dem Herrscherthron im Evangeliar Otto II. (zu diesen Beispielen vgl. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1939, p. 20, und die dort zitierte Literatur). Doch mit allen diesen motivischen Parallelen, auch wenn sie eine verwandte Bedeutungsrichtung haben, ist das Spezielle unseres Bildes noch nicht gegeben, nämlich Atlas als Träger der Himmelsscheibe in Form des Christus-Clipeus.

¹⁴¹ Die ikonographiegeschichtliche Bedeutung des Reliefs ist bisher noch nicht erkannt. Daß die kniende Figur ein Telamon sei, hat erst Roberto Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano 1956, S. 84–85 und S. 110, Anm. 17, gesehen, während sie bisher verschiedene unhaltbare allegorische Deutungen im Zusammenhang mit den Opfern Kains und Abels erfahren hatte. Die der Figur beigelegte Inschrift: „Hic premit, hic plorat, gemit hic, nimis iste laborat“ ist von Salvini richtig auf das Verhältnis des Atlanten zu der Gestalt des Richters über ihm bezogen worden, wobei er nicht ausschließt, daß sich hinter der Gestalt des Telamonen noch eine allegorische Bedeutung verbirgt.

¹⁴² Der Typus dieses knienden Atlanten ist an den Portalen des Domes von Modena und in der Folgezeit an zahlreichen Kirchenportalen insbesondere der Emilia, der Lombardei und im Veneto wiederholt worden (vgl. auch Anm. 91). Der Zusammenhang der Portal- und Rosenikonologie wird dadurch noch besonders unterstrichen.

¹⁴³ Die Bedeutung dieser Atlanten ist merkwürdigerweise bisher nicht erkannt.

ruht das Rosenfenster auf den erhobenen Händen eines einzelnen Atlanten. Die nach Art antiker Hirten gekleidete Figur wendet dem Beschauer den Rücken zu (Abb. 13). Zwei Atlanten, wiederum wie ihre antiken Vorbilder in frontaler Haltung, tragen das Feld der Rose des Domes von Spoleto (Abb. 47)¹⁴⁴.

Die enge Beziehung zwischen den bereits zitierten scheibenförmigen Kosmosdarstellungen und der Himmelsikonologie des Rosenfensters mag noch ein Beispiel aus Südetrurien belegen. Das Rundfenster in der Fassade von S. Francesco in Capranica di Sutri (Abb. 60a), südlich von Tuscania gelegen, wird zwar nicht von Atlas gestützt, aber auf seinem Scheibenrand sind in unregelmäßiger Folge verschiedene Tierkreiszeichen, antike Fabelwesen (unter anderen ein Kentaur) und dämonische Fratzen eingemeißelt. In der kassettenförmigen Rahmung der Bilder wird der antike Typus mithräischer Zodiakusdarstellungen oder werden Himmelsscheiben vom Typ des Exemplars der Villa Albani (Abb. 58) wiederholt. Von Capranica her werden auch die ikonographischen Beziehungen zwischen Rosenfenster und Kirchenportal vom Typ Foligno (Abb. 57) noch einmal deutlich. In Capranica sind (wie in Foligno) in die Welt der kosmischen Zeichen die Evangelistensymbole aufgenommen. Sie erscheinen hier in den oberen Kassetten und (soweit erkennbar) steht im Scheitel des Kreises das Agnus Dei. Diesem gegenüber (also in der untersten Kasette) ist eine menschenverschlingende Teufelsmaske angeordnet. Stilistisch gehört der äußerst primitiv gearbeitete Fries wohl erst dem Ende des 12. oder gar dem Beginn des 13. Jahrhunderts an; die Rose ist vor einigen Jahrzehnten erneuert worden. Die völlig konfuse Abfolge von Tierkreiszeichen und zum Teil nicht genauer bestimmbareren Fabelwesen sowie die Unterbrechung der Reihe der Evangelistensymbole durch eine Greifendarstellung lassen vermuten, daß hier ein entsprechendes Vorbild willkürlich und unverstanden kopiert worden ist. Das berechtigt zu der Annahme, daß uns ähnliche mit kosmologischen Darstellungen umgebene Rosenfenster im mittellitalienischen Raum verlorengegangen sind. Fraglos stellt der auf uns gekommene Denkmälerbestand nur einen Bruchteil der im 12. und 13. Jahrhundert geschaffenen Rosenfenster dar.

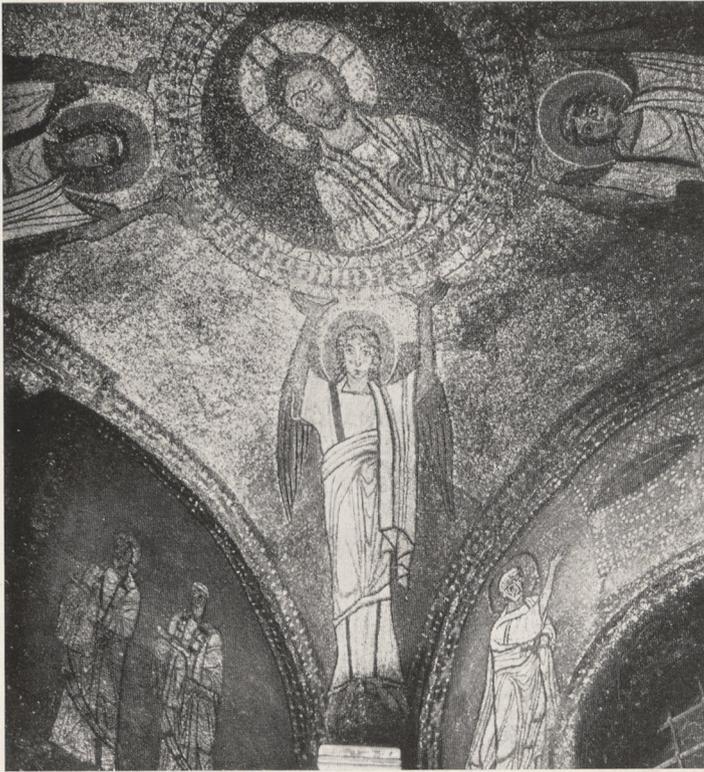
Zu welchem Zeitpunkt das Rosenfenster im umbrischen Raum Christusbedeutung angenommen hat, ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Sicherlich war schon für die frühen Rundfenster, die noch nicht von Evangelienymbolen umgeben sind, eine derartige Vorstellung maßgebend. Denn bereits das früheste datierte Radfenster, das der Pieve di Castel Ritaldi von 1141 (Abb. 14, 15), wies in der Nabe des Rades die Darstellung des apokalyptischen Lammes auf. Damit befinden wir uns chronologisch in unmittelbarer Nähe der ältesten Rad- beziehungsweise Rosenfenster überhaupt, wie schon näher ausgeführt wurde¹⁴⁵. Wahrscheinlich traten sogleich mit der formalen Ausbildung dieses Fenstertyps Ideen zu seiner Sinnggebung auf, die ihrerseits wieder auf die Entwicklung und rasche Verbreitung des Motivs Einfluß gehabt haben. Dieser Prozeß ist beim gegenwärtigen Stand der Forschung noch nicht klar zu übersehen¹⁴⁶. Unter den verschiedenen Möglichkeiten, der neuen Fensterform einen bestimmten Sinn zu geben¹⁴⁷, mußte sich die Deutung als Sonnenrad oder als

¹⁴⁴ Die Einfügung der Stützfiguren in Assisi, Cerreto und Spoleto in eine Loggia, in der sie an die Stelle von Säulen treten, entspricht in der Idee vollkommen der antiken Vorstellung von den Telamonen, die zusammen mit Säulen sich stützend zwischen Himmel und Erde stellen. Man vgl. die in Anm. 87 genannten Beispiele und vor allem den bereits erwähnten Sarkophag in Velletri (Abb. 52), dessen Darstellungen in zwei Zonen aufgeteilt sind. Die obere ist der Welt der Götter und Heroen, die untere der menschlichen Sphäre vorbehalten. In der unteren Zone wechseln Pilaster und Telamonen, welche die obere stützen (vgl. R. Bartoccini, op. cit. Anm. 107).

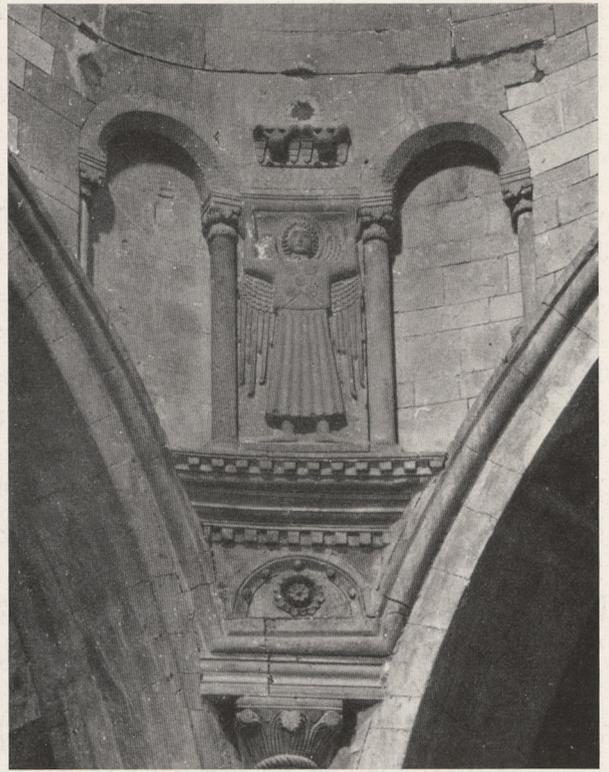
¹⁴⁵ Vgl. oben S. 23 ff.

¹⁴⁶ Vgl. die Arbeiten von H. G. Franz, cit. Anm. 21, und H. J. Dow, cit. Anm. 22. Eine genauere Bestimmung des Zusammenwirkens der Komponenten (immanente Formentwicklung einerseits und symbolische Deutung andererseits) hat wohl ohnehin recht wenig Aussicht auf Erfolg.

¹⁴⁷ Zu den verschiedenen anderen noch möglichen Bedeutungen der Rose vgl. ebenfalls H. J. Dow, cit. Anm. 22.



62. Rom, S. Prassede, Mosaik der Cappella di S. Zenone



63. Ancona, Dom, Engelatlant der Vierung

Himmelszelt mit Christus als Sonne der Gerechtigkeit in besonderem Maße anbieten, zumal wenn dieses Fenster als Hauptlichtquelle für das Kirchenschiff in der Fassadenwand angebracht wurde. Die für ein Rundfenster aus statischen Gründen naheliegende Füllung durch ein radial angeordnetes Speichensystem mußte fast zwangsläufig zu einer Übertragung der uralten Vorstellung von der Sonne als Rad¹⁴⁸ auf das Rosenfenster führen. Daß diese Vorstellung in Umbrien während des 12. Jahrhunderts geläufig gewesen ist, erweist etwa die radförmige, den Rosenfenstern durchaus vergleichbare Gestalt der Sonne neben dem thronenden Christus auf dem Silberpaliotto, den Coelestin II. (1143/44) dem Dom von Città di Castello geschenkt haben soll (Abb. 61).

Im Verlaufe des 12. Jahrhunderts scheint die frühchristliche Christus-Sol-Symbolik in Umbrien in verstärktem Maße neu belebt worden zu sein. In keiner anderen Landschaft Italiens ist eine so große Zahl reich ausgebildeter Rosenfenster entstanden; nirgends sonst ist ihre Bedeutung durch die sie umgebenden Evangelistensymbole und durch die das Rund stützenden Atlantenfiguren entschiedener zum Ausdruck gebracht worden als im Lande des heiligen Franz, der gerade in jenen Jahren, als die bedeutendsten Rosenfenster Umbriens entstanden, die Sonne als ein Gleichnis des Allerhöchsten besungen hat¹⁴⁹. Beide Erscheinungen — die Sinngebung unserer Radfenster wie der franziskanische Sonnenhymnus — wurzeln in der Renaissancebewegung der Jahrzehnte um 1200, die antikes wie frühchristliches Formen- und Gedankengut miteinander zu neuem Leben erweckte¹⁵⁰.

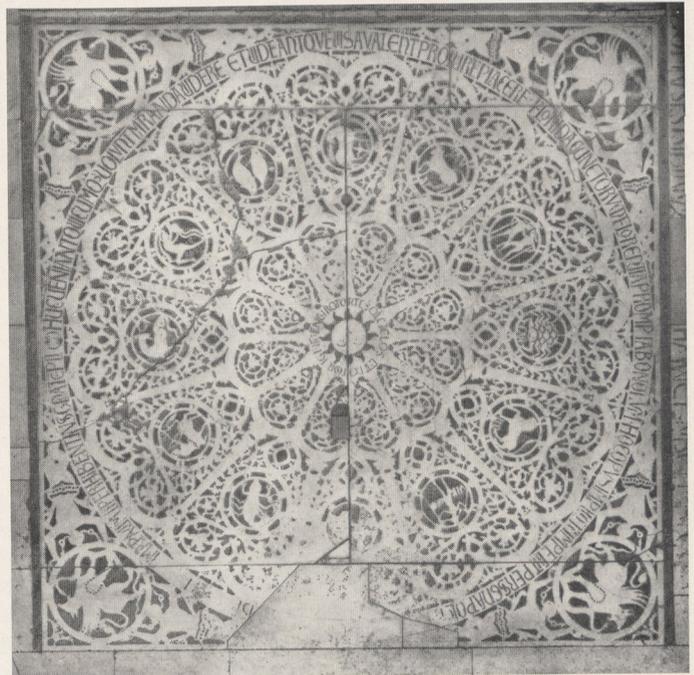
¹⁴⁸ Vgl. J. Baltrusaitis, Quelques survivances de symboles solaires dans l'art du moyen-âge, in: *Gaz. des Beaux-Arts* 79, VI, 17, 1937, S. 75 bis 82.

¹⁴⁹ J. F. H. Schlosser, *Die Lieder des heiligen Franz von Assisi*, Mainz 1854. — Josef Bernhart, *Franz von Assisi, Leben und Wort*, München 1956.

¹⁵⁰ Franz Josef Dölger, *Sol Salutis*, op. cit. Anm. 133, S. 316, bezeichnet den Sonnengesang als „ganz aus dem urchristlichen Geiste erwachsen“.



64. Florenz, Baptisterium, Mosaik des Chorgewölbes



65. Florenz, Baptisterium, Fußbodenintarsie

Offenbar sind in Umbrien theologische Vorstellungen und formale Neigungen (die oben erwähnte Vorliebe für Flächenfigurationen) bei der Entwicklung des Rosenfensters zueinander in besonders glückliche Wechselbeziehung getreten.

Zur Verdeutlichung der hier skizzierten Zusammenhänge zwischen Himmelscheibe, Clipeus und Radfenster mag ein kurzer Blick auf verwandte Formen der Himmelsymbolik im Bereich der Kuppeldekoration von Nutzen sein. Auch dort wird das antike Himmelsbild christlich umgedeutet oder abgewandelt¹⁵¹. Die antiken Stützfiguren in Gestalt von Genien, die das Himmelsgewölbe oder Himmelszelt tragen, werden zu Engeln, die von vier Seiten her das Rund der Gewölbedekoration stützen, die zumeist Christus als Kosmokrator oder apokalyptische Christussymbole enthält, wie etwa in der Zenokapelle in S. Prassede in Rom (Abb. 62)¹⁵². Daß die Kuppel auch dort, wo sie der bildlichen Vergegenwärtigung des christlichen Kosmos entbehrt, das Himmelsgewölbe bedeuten kann, mag das Beispiel des Domes von Ancona demonstrieren (Abb. 63). Die dort in den Zwickeln stehenden plastischen Engelatlanten haben nur Sinn, wenn die Kuppel über ihnen als Symbol des Himmels aufgefaßt wird. Zwei Adlerpaare, die über den Engeln am Kuppelfuß angebracht sind, scheinen dies zu bestätigen¹⁵³.

Atlas, der antike Himmelsträger, hat jedoch in den „luftigen“ Bereich der Gewölbedekoration kaum Eingang gefunden¹⁵⁴. Seine physische Kräfte repräsentierende Gestalt tritt dagegen dort auf, wo der Himmelsglobus oder die Himmelscheibe wie beim Atlas-Farnese, beim Zodiakus der Villa Albani (Abb. 58), beim Clipeus der Kain-und-Abel-Szene in Modena (Abb. 59) oder bei den Rosenfenstern auf seinen Schultern ruht. In der Kuppel begegnen uns fast ausschließlich die antiken Genien beziehungsweise christlichen Engel als Träger, die jedoch ikonologisch dieselbe Stellung einnehmen wie Atlanten oder Telamonen.

Eine Ausnahme aber muß uns hier beschäftigen: das Scarsellagewölbe des Florentiner Baptisteriums, in dem Atlanten als Träger eines Himmelsbildes dargestellt sind (Abb. 64). Auf vier Kapitellen, die den Zusammenhang mit der gebauten, auf dem Erdboden aufstehenden Architektur illustrieren sollen, kniet je ein Telamon¹⁵⁵. Diese tragen über sich das radförmige Himmelsbild mit dem Agnus Dei in der Radnabe sowie Patriarchen und Propheten des Alten Testaments zwischen den Speichen.

Bevor wir aber auf die Beziehungen des Scarsellagewölbes zu unseren Rosenfenstern und speziell zu S. Pietro in Tuscania eingehen, sei noch ein Blick auf eine andere kreisförmige Himmelsdarstellung im Florentiner Baptisterium geworfen: auf die Fußbodenintarsie mit dem Zodiakus, die das Feld vor dem Oktogon des ursprünglichen Taufbeckens einnimmt (Abb. 65). Die Kreiskomposition ist in ein Quadrat eingeschrieben, dessen Zwickel durch Greifen in Tondi, gestützt von Mischwesen, ornamental gefüllt sind. Im Innern des Kreisfeldes ordnen sich zwei konzentrische Speichenräder um eine Radnabe mit flammenartigen Sternzacken. Eine Inschrift bezeichnet diesen Stern als die den Zyklus bewegende Sonne¹⁵⁶. Die Speichen der beiden Räder sind als Kolonetten mit Basen

¹⁵¹ Dazu die grundlegenden Arbeiten von Karl Lehmann, *The dome of heaven*, in: *The Art Bull.* XXVII, 1954, S. 1–27, und Louis Haute-
coeur, *Mystique et Architecture — Symbolisme du circle et de la coupole*, Paris 1945.

¹⁵² Weitere Beispiele: in der Erzbischöflichen Kapelle und im Presbyterium von S. Vitale in Ravenna, im rechten Nebenchor des Domes
von Torcello, in der Kapelle von Sancta Sanctorum in Rom.

¹⁵³ Adler als Träger des Himmelsgewölbes in den Zwickeln angebracht kennt schon die Antike, vgl. Lehmann, *op. cit.* Anm. 151, S. 18f.

¹⁵⁴ Lehmann, *op. cit.* Anm. 151, S. 16.

¹⁵⁵ Lehmann, *op. cit.* Anm. 151, S. 16, Fig. 43, macht auf die Verwandtschaft des Motivs mit einem Fußbodenmosaik aus dem 3. Jh. in Ostia
aufmerksam, das ganz offenbar eine Gewölbedekoration widerspiegelt.

¹⁵⁶ „En giro torte sol ciclos et rotor igne!“ Die Inschrift am äußeren Rand des Kreisfeldes ist unvollständig; vgl. dazu K. M. Swoboda, *Das
Florentiner Baptisterium*, Berlin-Wien 1918, S. 16f.

und Kapitellen ausgebildet und durch Bögen untereinander verbunden. Orientalisierende Muster füllen die Zwischenräume und umranken in der äußeren Arkatur die Rundfelder mit den Tierkreiszeichen.

Auf die Verwandtschaft dieser Komposition mit unseren Rosenfenstern braucht kaum aufmerksam gemacht zu werden. Hier wie dort finden wir die gleichen Elemente: den Stern in der Radnabe (Tuscania), die konzentrischen Arkaturen, Kreisfelder, ornamental gefüllte Zwickel¹⁵⁷. Aber damit wäre vielleicht nur ein gleiches Formschema gegeben, wenn nicht der Symbolismus der Zeit auch eine gleiche Sinndeutung gestattete.

In jenen Jahren, als der Tierkreis des Baptisteriums entstand — er ist durch die fast identische Darstellung in dem auf das Jahr 1207 inschriftlich datierten Paviment von S. Miniato al Monte in Florenz zeitlich ungefähr fixiert¹⁵⁸ —, gab Sicardus, Bischof von Cremona, in seinem *Mitralis* dem Jahresablauf eine christlich-symbolische Deutung¹⁵⁹. Aus dem Charakter seiner Formulierung glaubt man entnehmen zu dürfen, daß ihm bei Abfassung seines Textes bildliche Darstellungen vor Augen gestanden haben: Annusbilder, wie sie sich seit der Antike in gewissen Varianten bis auf die Tage des Sicardus tradiert hatten, mit dem personifizierten Annus im Zentrum, radial umgeben von den Tierkreiszeichen und in den vier Ecken von den Jahreszeiten¹⁶⁰. Das Bild des Jahres wird von Sicardus gedeutet als: *Annus est generalis Christus, cuius membra sunt quattuor tempora, scilicet quattuor Evangelistae. Duodecim menses hi sunt Apostoli . . .*¹⁶¹. Annus-Christus kann in dieser symbolischen Vorstellungsweise natürlich ebenso sinnvoll durch Sol-Christus (im Paviment des Baptisteriums und in der Rose von S. Pietro in Tuscania) oder durch das mystische Lamm (im Scarsellagewölbe) ersetzt werden. Die Monate in Form der Tierkreiszeichen als Symbole der Apostel lassen sich (Scarsellagewölbe) gegen die alttestamentlichen Patriarchen und Propheten vertauschen. Die vier Jahreszeiten, die gewöhnlich in den Zwickeln der Annusbilder erscheinen, werden zu den Evangelistensymbolen unserer Rosenfenster. Gerade in dem Nebeneinander der radförmigen Darstellungen im Baptisterium von Florenz wird die Vertauschbarkeit der Inhalte, die in einem tieferen theologischen Sinne eine Identität ist, besonders deutlich.

Das Mosaik des Scarsellagewölbes entstand nur wenig später als der Tierkreis der Fußbodenintarsie, wohl bald nach 1225. Sein inschriftlich genannter Schöpfer war Jakobus, ein Mönch des heiligen Franz¹⁶²!

Angesichts der knienden Stützfiguren in den Zwickeln wird man sich sogleich des im Knielaufschema dargestellten Atlanten unter dem linken Biforium von S. Pietro erinnern (Abb. 44). Zwar trägt er kein radförmiges, sondern ein rechteckiges Bildfeld. Aber es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Darstellungen in dem Biforiumrahmen die gleiche Bedeutung haben wie das florentinische Gewölbemosaik. Wie dort ist auch hier Altes und Neues Testament miteinander verknüpft: in einem niedrigeren Bereich sind die vier großen Propheten, die Weissager der Erlösung, und darüber das von den Erzengeln begleitete Erlöserlamm wiedergegeben¹⁶³. In beiden Darstellungen

¹⁵⁷ Die Ähnlichkeit mit den Rosenfenstern betonte schon Pietro Toesca, op. cit. Anm. 67, S. 1085: „ . . . una raggiera di tralci sottili quasi vetrata di rosone gotico“.

¹⁵⁸ Swoboda, op. cit. Anm. 156, S. 16f.

¹⁵⁹ Zu Sicardus und seiner Bedeutung für die mittelalterliche Ikonographie: Paul Gerhard Ficker, *Der Mitralis des Sicardus*, Leipzig 1889. Zur Datierung des *Mitralis*: ebendort, S. 10.

¹⁶⁰ Wie etwa in der Miniatur der *Bibl. Naz.* Paris, Ms. lat. 7028, fol. 154r. Abb. bei Ellen Beer, op. cit. Anm. 136, Abb. 51.

¹⁶¹ Migne, *Patrologia*, Paris 1855, col. 232, caput VII, de octava domini (die Stelle zitiert bei Palm, in: *The Art Bulletin* XXXII, 1950, S. 224).

¹⁶² Zur Datierung und zur Inschrift: W. und E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Frankfurt 1941, Bd. II, S. 204 u. S. 258, Anm. 162.

¹⁶³ Eine ähnliche ikonogr. Kombination findet sich bereits in der karol. Buchmalerei: *Das Agnus Dei*, umgeben von den Evangelistensymbolen, flankiert von Cherubim und den vier großen Propheten; W. Köhler, *Die karol. Miniaturen*, Berlin 1930, I, T. 35c und T. 56b.



66. Ravello, Palazzo Rufolo, Kapitell



67. Rom, S. Paolo f. l. m., Kreuzgang, Zwickelfüllung

gen werden die heiligen Figuren durch apotropäische Masken geschützt: in Tuscania erscheinen diese in den kleinen Kreisschlingen, in Florenz in den Kandelaberdekorationen auf den Radspeichen. Das rechteckige Bildfeld des Biforiums gibt also auch eine christliche Himmelsdarstellung. Jedoch erscheint hier nicht Christus-Sol, der gerechte Richter, sondern, der prophezeite Erlöser als Bedeutungszentrum. Die Tuscanenser Atlasfigur, bisher als willkürlich vermauerte Spolie angesprochen, ist demnach, wie die Träger der umbrischen Rosenfenster, wohl überlegt und sinnvoll für diesen Platz geschaffen worden.

Dieser Vergegenwärtigung des christlichen Himmels, deren einzelne Darstellungen durch ruhige Kreisschlingen untereinander verbunden sind, steht auf der anderen Seite des Rosenfensters das Bild der Welt des Bösen gegenüber (Abb. 16). Hier bildet das formal verbindende Element jene schlangenhaft sich windende Ranke, hervorgebracht und wieder verschlungen von dreigesichtigen Teufelsköpfen¹⁶⁴. Vier der abzweigenden Spiralen endigen in den Mäulern sirenenartiger Monstrewesen, den Abkömmlingen antiker Todesdämonen¹⁶⁵.

Der Ursprung der halbfigurigen Teufelsgestalt unter dem Biforium könnte zunächst auch in antiken Todesdämonen gesucht werden, wie wir sie aus den etruskischen Grabmalereien von Tarquinia kennen¹⁶⁶. Mit ihnen hat sie die flammenartig gesträubten Haare und die in den Händen gehaltene Schlange gemein. Doch eine Reihe von Beziehungen scheint unsere Teufelsfigur eher noch

¹⁶⁴ Eine Gegenüberstellung von Propheten und Teufelsmasken weist auch die Fassade der Pieve di Castel Ritaldi (1141) auf (Abb. 14). Die beiden Prophetenfiguren sind Fragmente frühchristlicher Sarkophage; erst durch die ihnen beigelegten Inschriften „Geremias“ und „Gesechiel“ ist ihnen eine bestimmte Bedeutung gegeben. Der Sinn der beiden Teufelsfratzen, die, wie bereits erwähnt, antike Theatermasken nachahmen, ist gleichfalls durch Inschriften näher bezeichnet. Allerdings ist nur die eine vollständig erhalten und lautet: „Genofalus inferus“; von der zweiten sind nur die Buchstaben „... pamea“ erhalten.

¹⁶⁵ Vgl. W. Roscher, Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig. 1884–1937, Seirene.

¹⁶⁶ Vgl. Massimo Pallottino, Etruscologia, III. ed., Milano 1955, T. 33.

mit den Darstellungen des mithräischen Zeitgottes Zurvan zu verbinden. Die Mehrzahl der uns überlieferten Bilder dieses Gottes weist einen menschlichen Leib mit Löwenkopf auf, doch gelegentlich ist auch der Kopf menschlich gebildet¹⁶⁷. Stets ist die Figur von einer Schlange, dem Symbol der Zeit, umringelt. Der Kopf der Schlange liegt auf der Brust des Gottes. Daß diese antike Göttergestalt als Sinnbild des Bösen in die christliche Ikonographie Eingang fand, kann nicht sehr verwundern, hält sie doch das Werkzeug des Verführers im Paradies, die Schlange, in ihren Händen¹⁶⁸. In deutlicher Anlehnung an das Bild des antiken Zeitgottes haben campanische Bildhauer mehrfach die von der Schlange umwundene Figur an ihren Kanzeln dargestellt, offenbar sollte damit ein Sinnbild des vom Bösen umstrickten Ungläubigen gegeben werden — eine christliche Version des uralten Laokoonmotivs¹⁶⁹. Eine weitere Darstellung eines Schlangenumwundenen — gleichfalls nicht ohne Einwirkung antiker Zurvanbilder entstanden — weist ein antikisierendes Kapitell im Garten des Palazzo Rufolo in Ravello auf (Abb. 66).

Wie aber erklärt sich die Dreigesichtigkeit der Teufelsgestalt von S. Pietro? Sollte hier eine Verbindung des Zurvanbildes mit Vorstellungen antiker Triciput- oder Trifronsgottheiten, die zumeist solären Charakter hatten, stattgefunden haben? Bekanntlich hat die Teufelsikonographie vielfach auf derartige Götterdarstellungen zurückgegriffen, da der Gegenspieler der göttlichen Dreifaltigkeit gern als diabolische Trinität gesehen wurde¹⁷⁰. Aber gerade der vultus trifrons ist es, der die Darstellung des Biforiums mit dem mithräischen Zeitgott verbindet. Dreigesichtigkeit oder Dreiköpfigkeit gehört ja von alters her zur Chronosikonographie¹⁷¹. Zwar ist uns keine Zurvan-Darstellung mit drei Gesichtern oder drei Köpfen erhalten, doch muß es solche gegeben haben, da Firmicus Maternus (Mitte 4. Jahrhundert) dem Zeitgott des Mithraskultus ausdrücklich einen „vultus triformis“ zuschreibt¹⁷². Im Mittelalter mögen derartige Bilder des Gottes noch bekannt gewesen sein. Mit den uns erhaltenen Zurvan-Darstellungen hat unser Teufelsbild überdies noch den Ziegenbart und die herausgestreckte Zunge gemein¹⁷³.

Es ist vermutet worden, daß dem mithräischen Zeitgott Qualitäten von Ariman, dem Geist des Bösen, beigemessen worden sind¹⁷⁴. Doch auch wenn dies nicht der Fall gewesen ist und der Er-

¹⁶⁷ R. Pettazzoni, *La figura mostruosa del tempo nella religione mitraica*, in: *L'Antiquité classique* XVIII, 1949, S. 265–277 (in englischer Sprache: ders., *Essays on the history of religious*, Leiden 1954, S. 180ff.).

¹⁶⁸ Die menschenköpfigen Zurvanbilder tragen auf dem Leib eine Löwenmaske. Dieses Motiv ist (insbesondere im 14. und 15. Jh.) in die Teufelsikonographie mit mannigfachen Abwandlungen der Maske eingegangen.

¹⁶⁹ F. Volbach, *Ein antikes Bruchstück von einer campanischen Kanzel in Berlin*, in: *Jb. der Preuß. Kunstsamml.* 53, 1932, S. 193–197, und ders., *Scultura della Campania*, in: *Atti della Ponteficia Acc. di Archeologia, Rendiconti*, XI, 1936, S. 81–104. Ein weiteres Exemplar in Gaeta, Museo del Duomo (Abb. bei A. M. Bessone *Aurelij, I marmorari romani*, Milano 1935, T. 33); zu einem Stück aus Cava de' Tirreni vgl. auch Cocchetti in: *Commentari* 7, 1956, Fig. 16. Eine Kritik von Fritz Saxl zu Volbach in: *A Bibliography of the Survival of the classics*, II. Vol., Warburg Inst., London 1938, S. 104/05. Saxl glaubt nicht an eine unmittelbare Kenntnis antiker Vorbilder, sondern nimmt Vermittlung durch Buchmalerei an. Dagegen spricht jedoch nicht allein die völlig antikische Haltung und Kleidung der Figuren (insbesondere an der Kanzel in Salerno), sondern auch die antike Bildwerke nachahmende Technik (laufender Bohrer).

¹⁷⁰ Vgl. G. J. Hoogewerff, *Vultus trifrons, Emblema diabolico, Immagine improba della Santissima Trinità*, *Saggio iconologico*, in: *Rendiconti (Atti 3) della Ponteficia Acc. rom. di archeologia* 19, 1942/43, S. 205–445. Spätere Beispiele bei Adrien Blanchet, *La Trinité du Mal*, in: *Bulletin Archéologique*, 1951/52, S. 407–410. Allgemein: Willibald Kirfel, *die dreiköpfige Gottheit, Archäologisch-ethnologischer Streifzug durch die Ikonographie der Religionen*, Bonn 1948; knapp zusammenfassend: Troescher, Artikel „Dreikopfgottheit“ im RDK. Religionsgeschichtlich: R. Pettazzoni, *The pagan origins of the three-headed representation of the christian Trinity*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* IX, 1946, S. 135–159. — Zahlreiche dreiköpfige Figuren, die durch Beischrift als Antichrist bezeichnet sind, in der *Bible moralisée* (Edition Laborde, Tome Ier, Paris 1911). — Ein Vultus trifrons als Trinitätsdarstellung am Osterleuchter im Dom von Gaeta.

¹⁷¹ Freilich meistens als Wolfs-, Löwen- und Hundskopf, so auch auf mithräischen Denkmälern, siehe: Pettazzoni, cit. Anm. 167 (*La figura mostruosa . . .*) S. 273, und Erwin Panofsky, *Herkules am Scheidewege*, Leipzig-Berlin 1930, „*Signum tricuput*“, S. 6.

¹⁷² Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt*, München 1910, S. 428 u. 414, Anm. 7.

¹⁷³ Pettazzoni, cit. Anm. 167 (*La figura mostruosa . . .*), Fig. 1, 5 u. 13.

¹⁷⁴ R. C. Zaehner, *Zurvan or Zoroastrian Dilemma*, Oxford 1955, S. VIII–IX.

zeuger von Wind, Wasser und Feuer, der Zurvan zugleich war, als guter Geist verehrt wurde, konnte er im Mittelalter nur zum bösen Dämon werden, denn „alle Heidengötter sind Dämonen“ (Ps. 95, 5). Nach antikem Glauben brachte Zurvan die Elemente aus seinem Rachen hervor. An manchen Bildern konnte man durch den geöffneten Mund mittels eines Bohrloches von der Rückseite her Feuer, Rauch und Wasser leiten und so das beständige Hervorbringen der Elemente durch den Gott demonstrieren¹⁷⁵. Wenn man im Mittelalter davon noch Kenntnis gehabt hat, so konnte in solchen dem Rachen eines Dämonen entweichenden Elementarstoffen nur der Unheil bringende Hauch des Bösen gesehen werden¹⁷⁶. Daher ist vielleicht die Frage berechtigt, ob die aus den seitlichen Mündern unseres Vultus trifrons hervorquellende Ranke nicht ein solches diabolisches Element repräsentiert. Diese schlangenhaft sich windende Ranke scheint beständig neu aus dem Teufelskopf zu entweichen, kleinere dämonische Wesen auf ihrem Wege mit dem Element des Bösen zu speisen, um dann wieder von einem Dämonskopf verschlungen zu werden, der gleichsam nur eine neue Erscheinung des gleichen teuflischen Wesens ist, das die Ranke hervorbringt. Vielleicht hat also der mittelalterliche Betrachter in dieser Ranke ein Sinnbild der beständig wirkenden Kräfte des Bösen gesehen¹⁷⁷.

Ob freilich die Bildersprache einer Fassade wie der von S. Pietro von jedermann in all ihren Details verstanden worden ist, mag dahingestellt bleiben. Manchen Darstellungen mag aber auch von Anfang an keine festumrissene Bedeutung zugekommen sein. So werden die Rehe verfolgenden Seeschlangen und die Greifen, welche einen Ochsen beziehungsweise einen Hirsch zu Boden geschlagen haben, nur in einem allgemeinen Sinne als Vergegenwärtigung böser Mächte gedacht sein, während man in den Stieren, die geduldig die Eckpilaster tragen, vielleicht Sinnbilder frommer Dienst- und Opferbereitschaft gesehen haben wird.

Die entscheidenden Bilder der Fassade werden jedoch dem Zeitgenossen in ihrem Symbolgehalt verständlich gewesen sein: das Sonnenfenster als der richtende Christus und zu dessen Seiten in den Darstellungen der beiden Biforienrahmungen der von Atlas getragene christliche Himmel und das Reich Satans.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Fassen wir zusammen: Der Fassadenausbau der ehemaligen Kathedralkirche von Tuscania erfolgte in zwei Etappen. In der ersten entstanden die beiden stilistisch unter toskanischem Einfluß stehenden Fronten der Seitenschiffe. Sie sind wahrscheinlich um 1190 errichtet worden. Die Arbeiten dürften im Jahre 1191 unterbrochen worden sein, als der Bischofssitz nach Viterbo verlegt wurde. Der Entschluß, den Ausbau der Fassade wieder aufzunehmen, könnte bei einem Besuch Innozenz' III. in Tuscania im Jahre 1207 gefaßt worden sein.

¹⁷⁵ Eisler, cit. Anm. 172, S. 445–447, S. 462.

¹⁷⁶ Am Taufbecken von S. Frediano in Lucca quillt das Wasser des oberen Brunnenbeckens aus allerlei tierischen und menschlichen Dämonenmasken hervor. Eine von ihnen ist ein Vultus trifrons. Hier ist das aus dem Mund hervortretende Element freilich das ewiges Leben spendende Taufwasser. Die Masken, die wie die übrigen Skulpturen des Taufsteines in starkem Maße antike Vorbilder rezipieren, haben jedoch einwandfrei diabolischen Charakter.

¹⁷⁷ Das Motiv der aus den Mündern von Masken herauswachsenden bzw. von diesen verschlungenen Ranke verdiente eine eingehende Untersuchung. Wahrscheinlich wird ihm weit häufiger, als man gewöhnlich annehmen möchte, mehr als nur ornamentale Bedeutung zukommen. Freilich wird es schwer sein, über Hypothesen von der Art, wie sie hier für die Ranke von S. Pietro aufgestellt sind, zu gesicherteren Ergebnissen zu kommen. Man wird nicht ohne nähere Begründung etwa eine Ranke, die aus Löwen- oder Panthermasken hervorgeht, als die Darstellung des „friedvolles Leben und Auferstehung nach dem Tode bringenden Atems“ dieser Tiere interpretieren dürfen (Vera von Blankenburg, Heilige und dämonische Tiere, Leipzig 1943, S. 238).

Die Front des Mittelschiffes stellt ein Hauptwerk der umbrischen Fassadenbaukunst dar. Ihr entwerfender Architekt, dem wohl auch ein großer Teil der Skulpturen zugeschrieben werden kann, ging aus der Dombauhütte von Spoleto hervor. Diese hatte ihre Arbeiten in den Jahren zwischen 1198 (Weihe des Domes) und 1207 (Mosaik des Solsternus im Fassadengiebel) beendet. Der Weg des Spoletaner Meisters nach Tuscania scheint sich in den Chorschrankenfragmenten in Lugnano in Teverina abzuzeichnen.

Zur Mitarbeit an der Front des Mittelschiffes von S. Pietro wurde eine römische Cosmatenwerkstatt herangezogen. Ihr ist außer den Mosaikornamenten die jonische Kapitellform der Loggetta zuzuschreiben. Im übrigen wahrt die Mittelschiffassade durchaus umbrischen Charakter, der — von den zahlreichen Einzelmotiven abgesehen — sich vor allem in der Tendenz zur bildhaften Gestaltung der Fläche äußert.

Wie die Arbeiten der Dombauhütte von Spoleto verraten auch die Skulpturen der Fassade von S. Pietro ein intensives Studium antiker Kunstwerke. Dabei ist keinerlei bestimmtes Auswahlprinzip nach Monumentengattung oder Zeitstil erkennbar. Elemente etruskischer, römischer, frühchristlicher und schließlich byzantinischer Provenienz stehen unvermittelt nebeneinander und treten miteinander in einen neuen kompositionellen und bedeutungsmäßigen Zusammenhang. Diese Sammlung „antiken“ Formengutes macht den Eindruck des Zufälligen; jedenfalls wird sie nicht durch eine entschiedene klassizistische Tendenz bestimmt. Offenbar wurde alles am Wege liegende „Antike“ begierig aufgegriffen, wenn es nur in irgendeiner Weise den eigenen Zwecken nutzbar gemacht werden konnte. Wenn dabei eine Auswahl getroffen wurde, so war sie in erster Linie durch die Verwendbarkeit des Motivs bestimmt. Diese war natürlich in den seltensten Fällen durch dessen ursprüngliche Bedeutung bestimmt, die oft genug den eigenen Darstellungsabsichten widersprach und häufig auch nicht mehr bekannt gewesen sein wird.

Das antike Motiv tritt daher ikonographisch in den verschiedensten Spielarten auf. Einmal kann das Vorbild seinen alten Sinn bewahren, wie bei den abwehrenden Gorgomasken, die wiederum in apotropäischer Funktion auftreten. In anderen Fällen wird ihm dagegen eine neue Bedeutung gegeben: die etruskische Knieläuferfigur mit wehendem Mantel wird — angeregt durch die verwandte Form kniender Telamonen — zum Atlanten. Ein in der Antike beziehungsweise im Frühchristentum bedeutungsloses Ornament kann in einem neuen Zusammenhang Träger einer bestimmten ikonographischen Aussage werden: Die Schmuckform der Architrave von S. Salvatore in Spoleto wird zum Ausdrucksträger eines Kräftestroms des Bösen, der aus Dämonenmund entweicht. Die aus der Omphalosschale entwickelte Blütenform hingegen, die in der Antike auch in dekorativer Verwendung mindestens noch eine Erinnerung an die sepulkrale Sphäre wahrt, wird nun als Ornament ohne jede Bedeutung nachgeahmt.

Die Wiederentdeckung antiker Form darf nicht isoliert gesehen werden von der gleichzeitigen intellektuellen Auseinandersetzung mit antikem Ideengut im Bereich der Wissenschaften, wie etwa der Astrologie. Ähnlich wie auf dem Gebiete der künstlerischen Form wurde auch hier — soweit wir sehen — durch Kombination teils unverändert übernommener, teils abgewandelter oder umgedeuteter Elemente verschiedenster Provenienz ein neues christliches Weltbild geschaffen. Beide Bereiche der Auseinandersetzung mit der Antike — die künstlerische wie die wissenschaftliche — sind aber, wie wir sahen, eng miteinander verflochten. Die von antikisierenden Atlasgestalten getragenen christlichen Himmelsdarstellungen demonstrieren dieses Ineinander der beiden Bereiche besonders nachdrücklich.

Ob das neu erwachte Interesse an antiken Kunstwerken, die ja nicht nur als Studienobjekte ge-

schätzt, sondern auch als kostbare Schmuckstücke wieder verwendet wurden, schon im 12. und 13. Jahrhundert zu Raubgrabungen geführt hat, läßt sich nicht nachweisen. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß auf dem Cathedralberg von Tuscania und aus den etruskischen Nekropolen in seiner Nähe schon damals manche antike Fundstücke zutage gefördert worden sind. Das meiste davon mag später zugrunde gegangen sein, da die Antikenbegeisterung insbesondere im 14. Jahrhundert zunächst wieder stark zurückging. In den Fassadenskulpturen von S. Pietro aber haben solche Funde ihre Reflexe hinterlassen.

Für die Rezeption etruskischer Kunst ist die Tuskanenser Fassade nur ein — wenn auch besonders glückliches — Beispiel von vielen. An zahlreichen weiteren Kirchenbauten des 12. und 13. Jahrhunderts im Raum zwischen Toskana und Latium lassen sich ähnliche Beobachtungen machen. So ist zum Beispiel die Kapitellornamentik insbesondere im Viterbesischen stark von etruskischer Plastik beeinflußt. Auch die römischen Steinmetzen haben gelegentlich neben altrömischen Vorbildern solche aus der Kunst der Etrusker imitiert. Als Beispiel seien Darstellungen des etruskischen Todesdämonen mit zwei Schlangen in den Händen und die Chimäre (Abb. 67) im Kreuzgang von S. Paolo f. l. m. genannt¹⁷⁸.

Welche Bedeutung dieser Rezeption etruskischer Kunst für die weitere Entwicklung der italienischen Plastik in Mittelitalien zukommt, ist noch nicht recht zu übersehen, da unsere Kenntnis auf diesem Gebiet erst in den Anfängen steht.

¹⁷⁸ Corrado Ricci, *La Chimera nel Medio Evo*, in: *Il Vasari II*, 1928, S. 18—23, zählt ein halbes Dutzend von Chimärendarstellungen aus der Zeit vom Ende des 11. bis zum Ende des 12. Jhs. auf, von denen er annimmt, daß sie sämtlich auf die berühmte Bronzestatue aus Arezzo im Museo Archeologico in Florenz zurückgehen, die seiner Ansicht nach bereits im Mittelalter bekannt gewesen sei und dann erneut vergraben wurde. — Das schöne Exemplar des Kreuzganges von S. Paolo f. l. m. und ein weiteres am Türsturz des Mittelportals der Kathedrale von Parma sind den von Ricci angeführten Beispielen noch hinzuzufügen.

Abkürzungen häufig zitierter Literatur

- Campanari: Secondiano Campanari, *Tuscania e i suoi Monumenti*, 2 Voll., Montefiascone 1856.
Giglioli: Giulio Quirino Giglioli, *L'Arte etrusca*, Milano 1935.
Tarchi: Ugo Tarchi, *L'Arte nell'Umbria e nella Sabina II (L'Arte cristiano-romanica)*, Milano (1937).
Thümmler: Hans Thümmler, *Die Kirche S. Pietro in Tuscania*, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 2, 1938, S. 263—288.
Verdier: Philippe Verdier, *La Façade-temple de l'église S. Pietro de Tuscania*, in: *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* LVII, 1940, S. 174—189.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Vom Verfasser: Abb. 1, 3, 4, 6, 7, 8 a, 17, 18, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 50, 51, 51 a, 55, 57, 59, 60 a, 63, 67; Alinari: Abb. 5, 8, 13, 16, 22, 31, 35, 38, 39, 40, 53, 54, 56, 61, 64, 65; Anderson, Rom: Abb. 2, 9, 10, 11, 12, 19, 60; Deutsches Archäologisches Institut, Rom: Abb. 44, 52, 58; Gabinetto Fotografico Nazionale, Rom: Abb. 14, 15, 21, 36, 37, 48, 49; Mosconi: Abb. 62; Bibliotheca Hertziana, Rom: Abb. 66; Reproduktion nach Salmi, *La Basilica di San Salvatore di Spoleto*, Florenz 1951: Abb. 34.