

ULRICH REHM

HERKULES UND DER LÖWE DES HEILIGEN MARKUS. DER MITTELALTERLICHE TRANSFER »PAGANER« ANTIKE AN DIE FASSADE VON SAN MARCO IN VENEDIG

Das venezianische 13. Jahrhundert hält einen außergewöhnlichen Fall des Transfers »paganer« Antike bereit: Ein in der Formensprache antikes Relief mit einer Darstellung aus dem Themenbereich der Herkulestaten wurde an die Westfassade von San Marco versetzt und um ein Pendant in hochmittelalterlicher Formensprache ergänzt, das das Tatenspektrum des antiken Helden bildlich erweitert¹. Das ältere Stück zeigt die Überwindung des erymanthischen Ebers (**Abb. 1**), das jüngere – so jedenfalls die hier vertretene Lesart – die Überwindung der kerynthischen Hirschkuh und der Hydra (**Abb. 2**)². Welche Bedeutungsdynamik mit dieser Neukontextualisierung einer älteren Spolie und deren zeitgenössischer Ergänzung in Gang gesetzt wird, soll anschließend untersucht werden³. Dabei soll zugleich eine besonders breitenwirksame These der Kunstgeschichtsschreibung zur Rezeption der »heidnischen« Antike im Mittelalter überprüft werden, die sich besonders mit dem Namen Erwin Panofskys verbindet (sog. Disjunktionsthese)⁴. Diesem diene die vergleichende Gegenüberstellung der zwei Herkulesreliefs von San Marco als maßgeblicher Ausgangs- und Angelpunkt seiner Argumentation.

DAS VERMEINTLICHE AUSEINANDERBRECHEN VON FORM UND INHALT

Tatsächlich hat, dank E. Panofsky, kaum eine Gegenüberstellung eines antiken Kunstprodukts mit seinem mittelalterlichen Pendant eine so große Verbreitung erfahren wie die der zwei Herkulesreliefs an der Westfassade von San Marco in Venedig (**Abb. 1-2**). Sie gilt als der einschlägige Beleg für die These, »heidnische« Bildthemen hätten im Mittelalter ausschließlich in nicht antikisierender Formensprache rezipiert werden können; die heidnischen Darstellungsinhalte hätten also stilistisch in einen zeitgenössischen Darstellungsmodus transformiert werden müssen, während ein antikisierender Darstellungsmodus ausschließlich in Verbindung zu christlichen Themen habe Anwendung finden können. Diese These wird in der Literatur auch als Disjunktionsthese (oder Disjunktionsprinzip) verhandelt.

¹ Die Anregung zum Thema verdankt sich einem Venedigbesuch im März 2011. Der Beitrag verfolgt einen Gedanken weiter, den der Verfasser in einem früheren Aufsatz bereits angerissen hat: Rehm, Götter. – Wertvolle Hinweise verdanke ich Wolf-Dietrich Löhr und Linda Simonis. Für Unterstützung bei der Recherche danke ich Isabell Franconi.

² Zuletzt ausführlicher diskutiert bei: Wiegartz, *Antike Bildwerke* 28-31 (mit weiterer Literatur). – Vgl. auch Papadopoulos, *Skulpturen* 141-149.

³ Grundlegend zu dieser Frage weiterhin: Heckscher, *Relics* 204-220. – Greenhalgh, *Survival*.

⁴ Grundlegende Ansätze zur Kritik z. B. bei Settis, *Continuità* 373-486. – Settis, *Antike Kunst* 157-179. – Blume, *Regenten*.



Abb. 1 Herkules und der erymanthische Eber, Marmorrelief, vermutlich spätantike Spolie byzantinischer Provenienz; unterhalb Löwenfiguren, Kalkstein, venezianisch, 12. Jahrhundert. Venedig, San Marco, Westfassade. – (Foto O. Demus in: San Marco 86 Abb. 85).

Abb. 2 Herkules mit der kerynthischen Hirschkuh und der Hydra, Marmorrelief, venezianisch, 13. Jahrhundert, Venedig, San Marco, Westfassade. – (Wolters, Skulpturen Abb. Kat. 74).

Größere Verbreitung fand diese These durch Panofskys 1960 publiziertes Buch *Renaissance and Renascences in Western Art*⁵. Erstmals formuliert wurde sie allerdings schon 1932/33 in einem Aufsatz, der bis heute als eine der wichtigsten Grundlagen zur Rezeption der »klassischen« Mythologie in der bildenden Kunst des Mittelalters gelten darf⁶. Diesen Aufsatz hatte Panofsky unter dem Titel *Classical Mythology in Mediaeval Art* in Co-Autorschaft mit Fritz Saxl in englischer Sprache in den *Metropolitan Museum Studies* publiziert. Es war das Jahr, in dem Panofsky seiner Hamburger Professur enthoben wurde und Saxl die erzwungene Emigration der Warburg-Bibliothek nach London organisierte⁷.

Welcher Anteil Saxl am gemeinsamen Aufsatz zukommt, ist kaum mehr präziser zu klären⁸. Panofsky hatte die Ergebnisse ihrer beider Forschungen, an denen nach eigenem Bekunden auch die Studierenden der Hamburger Universität ihren Anteil hatten, in den USA vorgetragen und schließlich, verbunden mit einem komplizierteren Übersetzungsvorgang, zum Druck befördert⁹.

Obwohl *Renaissance and Renascences* (1960) die wesentliche argumentative Ausweitung der These von 1932/33 in Buchform ist, verzichtete Panofsky hier auf das seinerzeit besonders prominent diskutierte

⁵ Hier heißt es (unter anderem): »Seit dem 11. und 12. Jahrhundert verwandelte die mittelalterliche Kunst sich die klassische Antike durch Zerlegung an. Der italienischen Renaissance blieb es vorbehalten, die getrennten Elemente wieder zu vereinigen. Indem sie Caesar gibt, was Caesars ist, beendet die Kunst der Renaissance nicht nur das paradoxe mittelalterliche Verfahren, antike Form auf nichtantike Gegenstände zu beschränken, sondern brach auch das Monopol der Architektur und Bildhauerei in der antikisierenden Stilisierung (obwohl die Malerei erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ihre »maniera antica« aufnahm).«: Panofsky, *Renaissance* (hier zitiert: Panofsky, *Renaissance*

sancen 103). – Darauf, wie unglücklich der für die deutsche Übersetzung gewählte Titel ist, ist schon desöfteren hingewiesen worden, so dass ich mir eine weitere Ausführung dazu spare. – Vgl. z. B. Sauerländer, *Skulptur* 9.

⁶ Dass die These im Laufe dieser knapp dreißig Jahre durchaus bedeutende Modifikationen erfahren hat, sei lediglich festgestellt; für eine differenziertere Darstellung ist hier nicht der Ort.

⁷ Panofsky / Saxl, *Mythology*.

⁸ Vgl. die entsprechende Korrespondenz: Panofsky, *Korrespondenz* 486. 487. 495. 518.

⁹ Vgl. ebenda 474.

Herkulesreliefpaar in Venedig. Das mag daran liegen, dass er dieses bereits in die Einleitung zu seinen *Studies in Iconology* aufgenommen hatte, die 1939 erstmals erschienen¹⁰. Vielleicht war es aber auch eine Reaktion auf den sanften, aber deutlichen Widerspruch, wie Otto Demus ihn 1954 geäußert hatte¹¹. Wie dem auch sei, der immens breiten, teilweise schulbuchartigen Rezeption der *Studies in Iconology*, besonders seit Mitte der 1970er Jahre, verdankt die Gegenüberstellung der zwei Herkulesreliefs in besonderem Maße ihren hohen Wirkungsgrad.

Doch noch einmal zurück zur zentralen These von 1932/33: Wo immer klassisch-mythologische Sujets mit Gestaltungskonventionen der Antike verknüpft waren, heißt es dort, seien die entsprechenden Bildthemen entweder in Vergessenheit geraten oder durch Formassimilation bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden. Ab dem 15. Jahrhundert sei es – auf dem Umweg über karolingische Vorbilder (dies zumindest im deutschsprachigen Raum) – zu einer schrittweisen Rückführung mythologischer Themen zu antiken Gestaltungstraditionen gekommen:

»The process we have observed in these many instances can be expressed in a general formula. Wherever a mythological subject was connected with antiquity by a representational tradition, its types either sank into oblivion or, through assimilation to Romanesque and Gothic forms, became unrecognizable. While this went on, they were supplanted by non-classical types, either derived from the East or freely intervened on the basis of the textual tradition. Then, beginning in the second half of the quattrocento, imitation of the antique gradually reintroduced the classical types – a process that, in Germany, had been prefigured by modest attempts to revive the pseudo-classical Carolingian types«¹².

Diese »general formula« wird in eine Spannung zu der Behauptung gestellt, der »Sinn« oder das »Gefühl« für klassische Formen sei über das gesamte Mittelalter hinweg durchaus vorhanden gewesen. Implizit beruht also die benannte These auf der Vorstellung eines transhistorischen ästhetischen Primats der »klassischen« Antike (Klassik, Hellenismus, römische Kaiserzeit), das im christlichen Mittelalter – aus der Scheu vor allzu enger Berührung mit der heidnischen Kultur – verdrängt oder allenfalls gelegentlich im Kontext eindeutig christlicher Bildthematik habe zugelassen werden können. Dabei ist das unhinterfragte Postulat eines überzeitlichen »klassischen« Schönheitsideals keineswegs spezifisch für die Position Panofskys und Saxls; vielmehr eint ganze Generationen von Kunsthistorikern die Auffassung, dass »den alten Göttern« im frühen 16. Jahrhundert (besonders mit der Generation Raffaels von Urbino) »ihre *eigentliche* [Hervorhebung des Verf.] Bildung zurückgegeben« worden sei¹³. Bei Aby Warburg ist die Vorstellung vom »Fortleben« des »klassischen« Ideals durch alle vermeintlichen Verfremdungsstufen hindurch mit der Metapher der Schale und des Schälens belegt: Die »Entschälung griechischer Humanität aus mittelalterlicher, orientalisches-lateinischer »Praktik«« sei erst mit Beginn der Frühen Neuzeit im vollen Maße möglich geworden¹⁴.

Für den Umgang »des Mittelalters« mit den ästhetischen Erscheinungsformen »klassischer Kunst« formuliert Panofsky in seinen *Studies in Iconology* (mit einer bemerkenswerten terminologischen Verschiebung von »Darstellungstradition« auf »Motiv«):

»The Middle Ages were by no means blind to the visual values of classical art, and they were deeply interested in the intellectual and poetic values of classical literature. But it is significant that, just at the height of the mediaeval period (thirteenth and fourteenth centuries), classical *motifs* were not used for the

¹⁰ Panofsky, *Iconology*. – Panofsky, *Studien*.

¹¹ Demus, *Reliefikonen* 87-107, im direkten Bezug 103.

¹² Panofsky / Saxl, *Mythologie* 263.

¹³ Wölfflin, *Einführung* 230.

¹⁴ Warburg, *Italienische Kunst*. – Warburg, *Werke* 373-400, hier 397.

representation of classical *themes* while, conversely, classical *themes* were not expressed by classical *motifs*«¹⁵.

Und schließlich heißt es, im Sinne eines Belegs dieser These, angewandt auf die zwei Herkulesreliefs:

»For instance, on the façade of St Mark's in Venice can be seen two large reliefs of equal size, one a Roman work of the third century A.D., the other executed in Venice almost exactly one thousand years later [...]. The *motifs* are so similar that we are forced to suppose that the mediaeval stone-carver deliberately copied the classical work in order to produce a counterpart of it. But while the Roman relief represents Hercules carrying the Erymanthean boar to King Euristheus, the mediaeval master, by substituting billowy drapery for the lion's skin, a dragon for the frightened king, and a stag for the boar, transformed the mythological story into an allegory of salvation«¹⁶.

Einen genaueren Beleg für die These, das spätere der beiden Reliefs sei eine Allegorie der Erlösung, bleibt Panofsky schuldig, auch wenn sich in Verbindung zum Hirsch- und zum Drachenmotiv durchaus Argumente für eine entsprechende Deutung anführen ließen¹⁷.

DIE HERKULESRELIEFS IM FASSADENKONTEXT

Die beiden Relieftafeln fügen sich gemeinsam mit vier weiteren – in regelmäßiger Reihung in den Zwickeln der Portalbögen an der Westfassade von San Marco angebracht – zu einem mehr oder weniger konsistenten Bildprogramm¹⁸. Dieses setzt sich aus Spolien und neu hinzugefügten Stücken zusammen, die allesamt aus griechischem Marmor unterschiedlicher Qualität in ähnlichem Format geschaffen sind¹⁹. Die Anbringung in der jetzigen Gestalt entspricht wahrscheinlich der originalen des 13. Jahrhunderts. Jedenfalls spricht ein Bildzeugnis am Gebäude selbst dafür: das Fassadenmosaik der Porta Sant'Alipio, das (lange vor Gentile Bellinis Gemälde mit einer Prozession auf der Piazza San Marco, dat. 1496, in den Gallerie dell'Accademia) eine entsprechende Fassadengestaltung bezeugt²⁰. Ausgehend von der Datierung des Mosaiks wird die Gestaltung der Westfassade mit den sechs Marmorreliefs knapp vor dessen Vollendung angesetzt, um 1250/65.

Wie bereits Otto Demus dargelegt hat, sind der hl. Georg und der hl. Demetrius in den Reliefs über dem zentralen Portalbogen als Schutzpatrone zu verstehen und fügen sich damit in die generelle Protektorenprogrammatische der Relieffolge²¹. Maria und der Erzengel in den anschließenden Zwickeln nach Norden und

¹⁵ Panofsky, *Iconology* 18: »Das Mittelalter war für die visuellen Werte der antiken Kunst keineswegs blind, und es interessierte sich intensiv für die geistigen und poetischen Werte der antiken Literatur. Bedeutsam ist jedoch, daß gerade auf dem Höhepunkt der mittelalterlichen Epoche (im 13. und 14. Jahrhundert) antike *Motive* nicht zur Darstellung antiker *Themen* verwendet und daß umgekehrt antike *Themen* nicht durch antike *Motive* ausgedrückt wurden.« – Panofsky, *Studien* 42.

¹⁶ Panofsky, *Iconology* 18 f. »An der Fassade von San Marco in Venedig kann man beispielsweise zwei große Reliefs gleicher Größe sehen, das eine davon eine römische Arbeit aus dem 3. christlichen Jahrhundert, das andere fast genau ein Jahrtausend später in Venedig ausgeführt [...]. Die *Motive* sind so ähnlich, daß man zu der Annahme gezwungen ist, der mittelalterliche Bildhauer habe die Arbeit absichtlich kopiert, um ein Gegenstück zu schaffen. Doch während das römische Relief Hercules zeigt, wie er den Erymantischen Eber zu König Euristheus trägt, hat der mittelalterliche Meister, indem er das Löwen-

fell durch ein gebauschtes Tuch, den verängstigten König durch einen Drachen und den Eber durch einen Hirsch ersetzte, die mythologische Geschichte in eine Allegorie der Erlösung umgewandelt.« – Panofsky, *Studien* 42.

¹⁷ Vgl. z. B.: Gerlach, *Hirsch* Sp. 286-289.

¹⁸ Wolters, *Skulpturen*. (Rezension: Diemer, Rezension 105-110). – San Marco 84-94. – Wiegartz, *Antike Bildwerke* 28-31.

¹⁹ Zur Verwendung antiker bzw. byzantinischer Spolien im Westen vgl. Esch, *Spolien* 1-64. – Esch, *Wiederverwendung*. – Effenberger, *Wiederverwendung* 643-661.

²⁰ Vgl. Perocco, *Schatz Abb.* I-III.

²¹ Eine Reliquie des hl. Georg ist durch Enrico Dandolo nach der Plünderung Konstantinopels von 1204 in den Schatz von San Marco gelangt: Perocco, *Schatz* 290-293 Kat.-Nr. 40. Der hl. Demetrius war zumindest in byzantinischen Darstellungen im Kirchenschatz von San Marco präsent (vgl. z. B. *Staurothek: Ebenda* 156-159 Kat. Nr. 13)

Süden lassen sich zu einer Verkündigungsgruppe zusammen schließen, jedoch betont Demus auch hier die Schutzfunktion, insbesondere im Falle Mariens, der er eine Schlüsselrolle zur Deutung des Gesamtprogramms zumisst²². Für die zwei Herkulesbilder, die sich zwar ganz außen, jedoch auf der selben horizontalen Ebene wie die übrigen Reliefs befinden, bringt Demus allegorische Entsprechungen zur Abwehr des Bösen ins Spiel, die sich auf die Bezwingung des moralisch Verwerflichen und der Naturgewalten beziehen. Die Anordnung von außen nach innen entspricht demnach einer heilsgeschichtlichen Folge: außen, mit den beiden Herkulestaten, die heidnische Antike, weiter innen, Maria und der Erzengel als Verkündigungsgruppe verstanden, die Inkarnation bzw. die Gnadenzeit Jesu auf Erden, und ganz innen die Zeit der Kirche und ihrer Heiligen. Als typisch byzantinisches Bildprogramm apotropäischen Charakters hat André Grabar im Zusammenhang mit zwei mittelalterlichen Kirchenbauten Kievs die Verbindung von Soldatenheiligen und Herkulestaten benannt²³.

Was die Datierung und die regionale Zuweisung der Reliefs betrifft, so erweist sich diese in der Forschungsdiskussion als weitaus komplizierter als es Panofskys Gegenüberstellung – hier römische Antike, dort venezianisches 13. Jahrhundert – erahnen lässt, aber auch als es die in diesem Zusammenhang sehr differenzierte Argumentation von Demus von 1954 vermuten lässt. Dieser war davon ausgegangen, dass jede von insgesamt drei Spolien (Herkules mit dem Eber, Erzengel, hl. Demetrius) in Venedig um je ein Pendant ergänzt wurde (Herkules mit der Hirschkuh, *Maria orans*, hl. Georg). Trotz der umfangreichen und zum Teil kontroversen Diskussion erscheint dies immer noch als eine der wahrscheinlicheren Varianten²⁴.

Grob zusammengefasst lässt sich sagen, dass der hl. Demetrius überwiegend für eine byzantinische Arbeit des späten 12. oder frühen 13. Jahrhunderts gehalten wird und dass sein Pendant, der hl. Georg, als venezianische Arbeit des 13. Jahrhunderts gilt, die in Anlehnung an das Demetriusrelief geschaffen wurde. Das Relief der *Maria orans* wird üblicherweise als byzantinisierende venezianische Schöpfung des 13. Jahrhunderts geführt; ob dies auch für die Darstellung des Erzengels zutrifft oder ob es sich bei dieser doch um eine etwas früher anzusetzende byzantinische Arbeit handelt, ist umstritten.

Ob das nördliche, ältere Herkulesrelief (**Abb. 1**) tatsächlich, wie Panofsky sagt, in das 3. Jahrhundert zu datieren sei, ist ebenso wenig ausgemacht wie die behauptete römische Provenienz. Die Datierungsvorschläge jedenfalls liegen hier in der Regel deutlich später und reichen vereinzelt bis in das 10. Jahrhundert hinauf. Sie werden in diesem Fall noch dadurch erschwert, dass von manchem Autor mit einer Überarbeitung des Objekts im 13. Jahrhundert, womöglich einer Abflachung, gerechnet wird²⁵. Eindeutig ist, dass das Relief einer geläufigen, in der Antike offenbar über Jahrhunderte hinweg tradierten Ikonographie folgt, wie sie – wenn auch in ganz anderem stilistischem Idiom – unter anderem eine schwarzfigurige Amphore aus Vulci von ca. 550 v. Chr., heute im British Museum in London, zeigt (**Abb. 3**)²⁶. Das jüngere Herkulesrelief im Süden der Westfassade von S. Marco gilt am eindeutigsten als eine byzantinisierende venezianische Arbeit des 13. Jahrhunderts (**Abb. 2**). Hier besteht kaum Zweifel, dass der Bildhauer des 13. Jahrhunderts sich mit dem älteren Pendant unmittelbar auseinandergesetzt hat, zumal auch ikonographisch keinerlei engere Vorbilder benennbar sind. Jedenfalls trägt nach geläufiger Ikonographie Herkules die Hirschkuh nicht auf den Schultern (vgl. auch **Abb. 5**), und die Hydra wird, auch wenn es hier Ausnahmen gibt²⁷, zumeist mit zahlreichen Köpfen dargestellt (vgl. auch **Abb. 6**). Als Herkulesmeister apostrophiert,

²² Demus, Reliefikonen.

²³ Grabar, *L'art profane* 315-321. – Vgl.: Wiegartz, *Antike Bildwerke* 29.

²⁴ Die Diskussion bis Ende der 1970er Jahre ist zusammengefasst in: *Die Skulpturen von San Marco* 30-34. – Vgl. auch: *San Marco* 84-94.

²⁵ Demus, *Reliefikonen* 93.

²⁶ Registriernummer 1843,1103.64.

²⁷ Vgl: Wiegartz, *Antike Bildwerke* 31 Anm. 44.

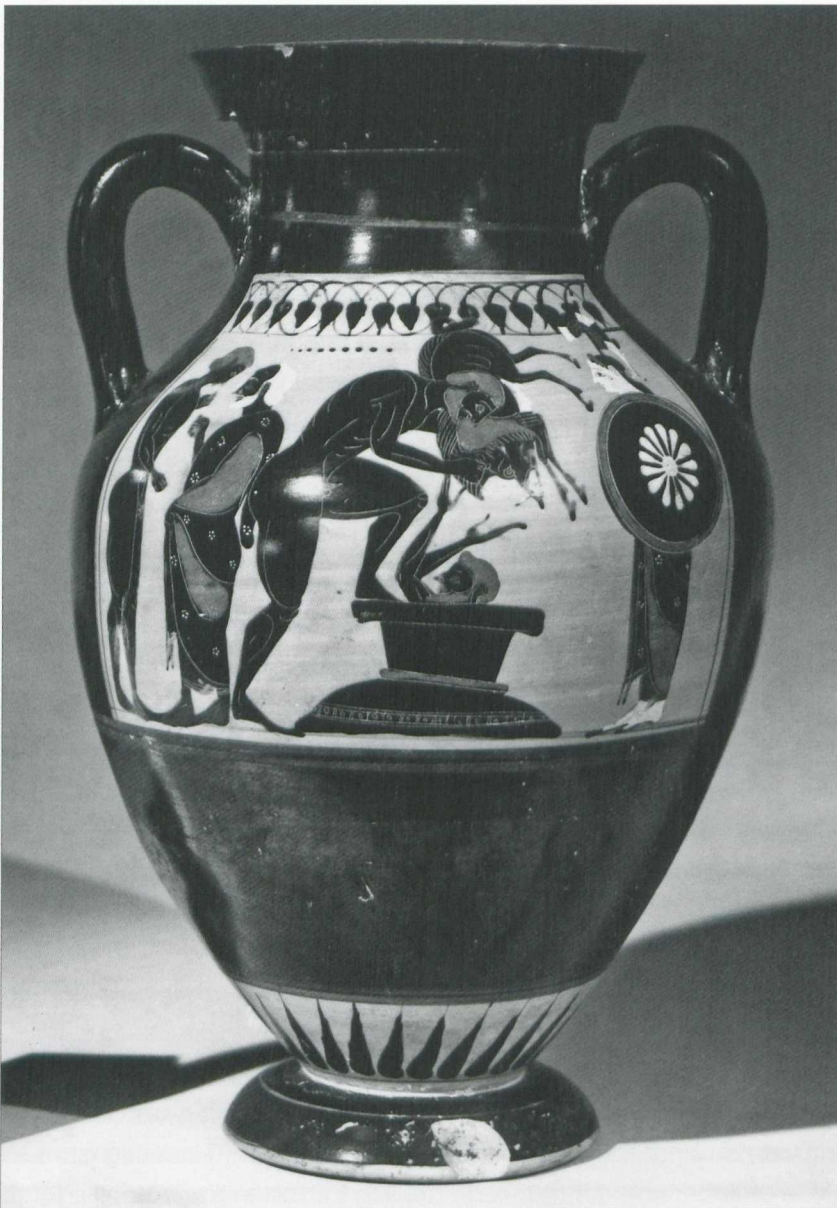


Abb. 3 Herkules und der erymanthische Eber, schwarzfigurige Amphore aus Vulci, ca. 550 v. Chr., London, British Museum. – (Foto The British Museum).

gilt der Schöpfer des späteren Herkulesreliefs als die markanteste zeitgenössische Künstlerfigur des Reliefzyklus, deren Anteil am gesamten Zyklus vielfach diskutiert wurde²⁸.

Die soeben umrissene Funktion der Herkulesreliefs im Sinne des Apotropäischen ließe sich ohne weiteres an entsprechenden Interpretationen der Figur aus der mittelalterlichen Allegorese belegen²⁹. Aus kunsthistorischer Sicht zu klären bleibt jedoch, wie diese Funktion im Kontext eines christlichen Sakralbaus visuell sinnfällig gemacht werden konnte. Die Sinnfälligkeit kommt hier m. E. vor allem dadurch zustande, dass die zwei Herkulesfiguren in einem Triumphgestus erscheinen, der von entsprechenden christlichen Protektorfiguren aus der Antike übernommen worden war – auch und gerade in entsprechenden Kontexten: Als Behüter besonders des Westbaus christlicher Kirchen hatte sich sowohl von entsprechenden Patrozinien als

²⁸ Vg.,: San Marco 20ff.

²⁹ Vgl.: Bezner, Herakles 326-343.



Abb. 4 Herkules und der erymanthische Eber, Elfenbeintafel, ca. 875, »Cathedra Petri«, Vatikanstadt, St. Peter. – (Maccarone, La cattedra Taf. XLVI Abb. 2).

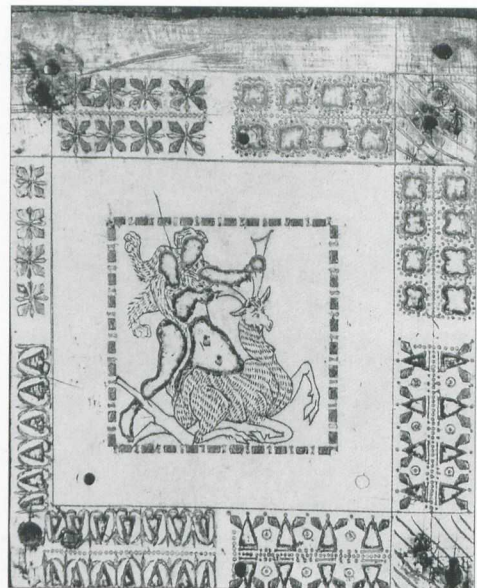


Abb. 5 Herkules und die Hirschkuh, Elfenbeintafel, ca. 875, »Cathedra Petri«, Vatikanstadt, St. Peter. – (Maccarone, La cattedra Taf. XLVII Abb. 1).

auch von figürlichen Darstellungen im Portalzusammenhang her die Figur des Erzengels Michael, der den Drachen überwindet, besonders etabliert³⁰. Man denke beispielsweise an die Relieffigur des Erzengels an der Westfassade der ehemaligen Abteikirche Saint-Gilles in der Provence (zweites Viertel des 12. Jahrhundert), die sich gestalterisch wiederum eng an lokalen Skulpturtraditionen der Antike orientiert³¹. In diesem Zusammenhang ist zu überlegen, ob die Darstellung der Hydra als einköpfiges Drachenwesen im späteren der beiden Herkulesreliefs von San Marco damit zu tun hat, dass die Assoziation »Michael mit dem Drachen« evoziert werden sollte.

Wann, woher und auf welchem Weg die verwendeten Spolien nach Venedig gelangten, ist nicht bekannt. Die nächstliegende Vermutung – aber auch nicht mehr als das – ist, dass sie in Folge der Plünderung Konstantinopels 1204 als Beutegut aus der byzantinischen Hauptstadt nach Venedig kamen. Das würde bedeuten, dass einige der Spolien bereits sehr kurze Zeit nach ihrer Fertigstellung in den Westen transportiert worden wären.

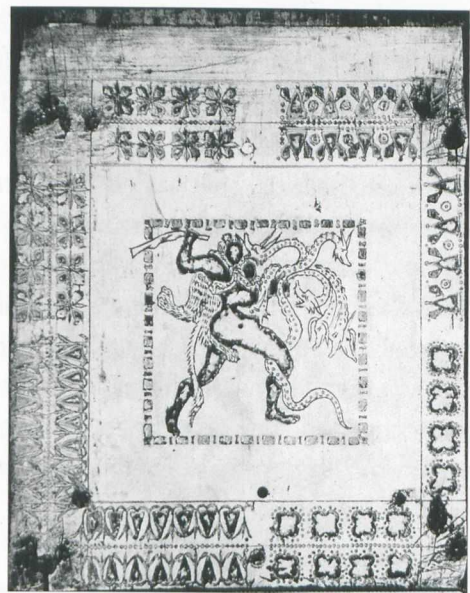


Abb. 6 Herkules und die Hydra, Elfenbeintafel, ca. 875, »Cathedra Petri«, Vatikanstadt, St. Peter. – (Maccarone, La cattedra Taf. XLVI Abb. 1).

³⁰ Vgl. dazu z. B. die Beiträge Bouet / Otranto, Culte.

³¹ Rupprecht, Skulptur Abb. 236.

KRITIK DER DISJUNKTIONSTHESE

Kommen wir zurück zu Panofskys Vergleich, auf dem seine Interpretation des späteren Herkulesreliefs (**Abb. 2**) als Allegorie der Erlösung beruht. Hier sind zwei wunde Punkte auszumachen. Man mag mit einer gewissen Berechtigung den Bekleidungswechsel vom Löwenfell zum Tuch für eine Art Namenstilgung bzw. Entpersönlichung der Hauptfigur halten; es gibt allerdings kaum einen plausiblen Grund, dann nicht auch das Geschlecht des Helden zu bedecken³². Welche christliche Tugendpersonifikation des Mittelalters stellt ihr Geschlecht so freimütig und prominent zur Schau wie diese Figur, die darin ihr Vorbild noch übertrifft? Sollte tatsächlich der Name Herkules hier gewissermaßen gelöscht werden, so bliebe das Bildsignal »männlicher Held der ›heidnischen‹ Antike« doch überdeutlich präsent.

Hinzu kommt, dass Panofskys Beschreibung in einem Punkt fehlerhaft ist: Der König Euristeus als Auftraggeber und Adressat der Eberjagd im nördlichen Relief ist keineswegs in der jüngeren Variation einfach durch einen Drachen ersetzt. Vielmehr hat der männliche Held dieses Ungeheuer überwunden, wie an der veränderten Fußstellung deutlich ersichtlich ist³³. Er steht als Triumphator mit dem linken Fuß auf dem drachenartigen Wesen.

Es geht also um die Überwindung nicht eines einzigen, sondern zweier Wesen, und es gibt keinen Grund dies nicht auf die geläufigen Taten des Herkules zu beziehen, wie in der Literatur durchaus gelegentlich geschehen³⁴: Die Überwindung der kerynthischen Hirschkuh ist hier offenbar gleichzeitig mit dem Sieg über die Hydra dargestellt (vgl. auch **Abb. 5- 6**). Dabei ist, wie schon erwähnt, die Hydra – abweichend von den antiken Textquellen, aber auch von der üblichen Ikonographie – nicht mehrköpfig dargestellt. Womöglich wurde die Doppelung der Tat durchaus als Entsprechung zur älteren Herkulestafel aufgefasst, denn schließlich ist das hier dargestellte Löwenfell ein Hinweis auf den Triumph des Helden über den nemeischen Löwen (vgl. **Abb. 7**). Der Wechsel der Bekleidung vom älteren zum jüngeren Relief könnte also durchaus inhaltlich begründet sein.

Bleibe noch die These der stilistischen Transformierung. Und auch hier stellt sich die Lage komplizierter dar, als die knappe Stellungnahme Panofskys es erscheinen lässt. Es sind auffälliger Weise besonders die Gewand- und Haarmotive im späteren der beiden Herkulesreliefs (**Abb. 2**), die einen nicht antikisierenden Stil aufweisen. Und gerade diese waren es, die dem Bildhauer willkommene Anlässe boten, Anklänge an eine byzantinische Formensprache besonders prägnant hervorzurufen. In jedem Fall ließ sich dies an einem textilen Gewand mit seinem Faltenwurf weit signifikanter durchführen als an einem Löwenfell. Auch dort, wo der Knochenbau zur Körperstrukturierung sichtbar gemacht ist, wie am Brustkorb, scheint das antike Vorbild entfernt. In den muskelbetonten Partien der Arme und Beine hingegen folgt das venezianische Relief sehr eng dem älteren Vorbild.

Im Fall des jüngeren Herkulesreliefs überwiegt demnach die Absicht, »Byzanz« zu evozieren und damit sich selbst die unmittelbarer Erbschaft des östlichen Imperiums zu bescheinigen, während eine Nachahmung der Antike hier eher zweitrangig ist (zumal »Antike« ja zu genüge mit der verwendeten Spolie signalisiert wird). Von einer radikalen Stiltransformation in die eigene, zeitgenössische Formensprache kann allenfalls bedingt gesprochen werden.

³² Zum Aspekt der Nacktheit mythologischer Gestalten der Antike im Mittelalter vgl.: Himmelmann, Götter. – Vgl. auch: Himmelmann, Nacktheit. – Siehe auch: Settis, Antike Kunst 163.

³³ Hier unterscheidet sich übrigens das Marmorrelief mit Herkules und dem erymanthischen Eber von anderen antiken Bildbei-

spielen desselben Themas, in denen der linke Fuß auf die Amphore des Euristeus gestellt ist (vgl. **Abb. 3**).

³⁴ Vgl. Wiegartz, Antike Bildwerke 30.

Schließlich bleibt eine grundsätzliche Frage, die bei Panofsky gar nicht aufgeworfen wird: Sollte sich die abendländisch-christliche Kultur des Mittelalters tatsächlich so schwer mit der Präsenz paganer Bildthemen in antiker bzw. antikisierender Formsprache getan haben, warum hat man dann ein so eindeutig pagan-antikes Sujet in Gestalt einer seinerzeit sicher auch der Form nach für antik gehaltenen Spolie in einen so eminent christlichen Kontext versetzt? Schließlich wäre es ein Leichtes gewesen, einen Ersatz zu schaffen oder das Original so weitreichend zu überarbeiten, dass Herkules nicht ganz so leicht identifizierbar wäre. Die Venezianer hingegen haben ihn noch zusätzlich als Herkules markiert, indem sie gerade dem Löwenfellträger unterhalb des Reliefs weitere Skulpturfragmente zugesellt haben, zu denen zwei Löwenfiguren aus istrischem Kalkstein gehören (Abb. 1 unten) – womöglich Überreste der Bauzier des 12. Jahrhunderts. Damit wird die Evokation des Themas Löwenkampf verstärkt, der im Relief selbst lediglich durch das Tragen der Siegestrophäe angedeutet ist. Und zugleich wird das allgegenwärtige Hauptmotiv der Selbststilisierung Venedigs als Markusrepublik, der Löwe, zum Attribut eines antiken Tugendhelden. Dieser vollführt seine Heldentat gewissermaßen im Gewand des heiligen Evangelisten. Das heißt, er ist nicht nur Träger des Fells des von ihm siegreich überwundenen nemeischen Löwen, er ist mit dem Symbolwesen des hl. Markus bekleidet. Der »pagan«-antike Kanon vorbildlicher Tugendhandlungen ist somit durch die christliche Bildkultur vereinnahmt.



Abb. 7 Herkules im Löwenkampf als Repräsentant der Fortitudo, Steinrelief, ca. 1200/1220, Fidenza, Dom S. Donnino, südliches Westportal. – (Foto Kojima in: Storia 67 Abb. 69).

HERKULES ALS *EXEMPLUM VIRTUTIS*

Zwar war selbstverständlich auch die Figur des Herkules immer wieder Ziel antipaganer Polemik christlicher Autoren; offensichtlich besaß sie als Repräsentationsfigur politischer Macht jedoch eine gewisse Reputation und eine die Epochen des Mittelalters durchquerende, erhebliche Kontinuität³⁵. Und als solche fügt sie sich bestens in das Bildprogramm einer Kirche, die als Palastkapelle des Dogen und Staatskirche Venedigs von höchster staatspolitischer Relevanz war.

³⁵ Ausgeblendet bleibt hier die astrologische Funktion des Herkules (als eines der klassischen Sternbilder der Antike). – Zahlrei-

che Darstellungen bei Panofsky / Saxl, *Mythology* Abb. 12-18. 21A-C.

Die mittelalterliche Rezeptionsgeschichte des Herkules in eben diesem Sinne kann hier, ausgehend von wenigen Einzelpositionen der römischen Literatur, lediglich umrissen werden³⁶. Schon Cicero dient Herkules als Tugendexempel im Sinne des am Gemeinwohl orientierten Handelns³⁷. Seneca betont demgegenüber stärker den Aspekt des freiwilligen Erduldens von Mühsal im Sinne des weisen Wohltäters³⁸. Vergil parallelisierte Herkules mit Aeneas ebenso wie mit Augustus³⁹ (und diese Parallelen wurden im Mittelalter gerne wiederaufgegriffen, wie zum Beispiel in Heinrich von Veldekes Eneasroman)⁴⁰.

In die frühe christliche Tradition führt Clemens von Alexandrien die Herkulesfigur als Exemplum des gerechten Herrschers ein⁴¹. Bei Fulgentius wiederum steht der moralisierende Aspekt im Vordergrund: Er sieht in den Kämpfen des Herkules die Verstrickungen des Tugendhaften repräsentiert⁴². Bei Boëthius steht er für den Kampf des Weisen gegen das Geschick⁴³. Eine Art Erhebung des Herkules auf biblische Augenhöhe erfolgte durch Augustinus, der den »paganen« Helden mit dem alttestamentlichen Löwenbezwinger Samson parallelisierte (Ri 13,1-16,31), auch wenn er damit lediglich so etwas wie ein historisches Gerücht referierte: Während der dreijährigen Regierungszeit des Aeneas in Italien sei bei den Hebräern Simson Richter geworden, und diesen habe man wegen seiner wunderbaren Stärke für Herkules gehalten⁴⁴.

Bei Théodulf von Orléans erscheinen die Taten des Herkules in *Contra iudices* als ekphratische Schilderung des Schmucks einer silbernen Vase, mit der ein korrupter Bittsteller einen Richter bestechen will⁴⁵. Dabei erweist sich Herkules stets als positive Kontrastfigur, als Überwinder von Korruption⁴⁶. Somit handelt es sich um eine exemplarische literarische Konkretisierung dessen, was Théodulf für den Umgang mit der heidnischen Dichtung empfiehlt: An ihr sei die hermeneutische und wahrheitserschließende Leistung der Allegorese zu erweisen (*De libris quos legere solebam et qualiter fabulae poetarum a philosophis mystice pertractentur*)⁴⁷.

Die bis hierher geschilderte Vereinnahmung der Herkulesfigur als *exemplum virtutis* und Repräsentant der *vita activa* berechtigte im Frühmittelalter offensichtlich dazu, Herkules auch zur Modellfigur der zeitgenössischen Panegyrik zu gestalten. So wurde Ludwig der Deutsche ebenso mit Herkules verglichen⁴⁸ wie Lothar I⁴⁹.

POLITISCHE IKONOGRAPHIE

Mit dieser Generation karolingischer Herrscher kommen wir zu einem kunsthistorischen Monument, das mit Blick auf die Herkulesreliefs von San Marco besonders relevant erscheint: die sog. Cathedra Petri (vgl. **Abb. 4-6**)⁵⁰. Dieser vermeintliche Lehrstuhl Petri, in San Pietro in Vaticano als Reliquie verehrt, wurde wahrscheinlich zur Kaiserkrönung Karls des Kahlen durch Johannes VII. in Rom (25. Dezember 875) hergestellt

36 Vgl. auch Bezner, Herakles.

37 Cicero I, 2, 62, 700 und 3, 45, 1064f. – Cicero II 1, 28, 33.

38 Seneca I, XIII, 3, 134. 136.

39 Vgl. zum Beispiel: Vergilius VI, 96 Zeilen 791-803.

40 Eneasroman 336 und 338, V. 6044-6068.

41 Clemens von Alexandrien I, 158, 3 S. 100.

42 Fulgentius II, 2-4 S. 42.

43 Diese Auffassung wurde nicht zuletzt von Remigius von Auxerre weitergetragen, der Herkules als Kämpfer gegen die weltlichen Versuchungen sieht, und auch den sogenannten Mythographi Vaticani war eine vergleichbare Vorstellung geläufig (Vgl. Bezner, Herakles 333).

44 Augustinus Bd. 1-2, XVIII cap. 19; Bd. 2, 280f.

45 Theodulf, Carmen XXVIII, 493-517, V. 179-210. 498f.

46 Die Interpretation von Nees, Mantle... *ad malam partem* ist ausführlich widerlegt worden. – Staubach, Herkules 383-402.

47 Theodulf, Carmen XLV, 543f.

48 Hier übrigens parallel zu Odysseus: von Ellwangen, 536. – Vgl. Staubach, Herkules 398.

49 Sedulius Scottus 151-240.

50 Macceroni, La cattedra. – Guarducci, S. Pietro I 263-350. – Fililitz, Forschungslage 353-373. – Weizmann, Heracles 248-252. – Macceroni, Nuove ricerche. – Gussone / Staubach, Motivkreis 334-358. – Volbach, Elfenbeinarbeiten 147 Taf. 114-116. – Frugoni, L'ideologia 67-18. – Guarducci, San Pietro II 117-251. – Staubach, Rex. – Nees, Mantle. – Staubach, Herkules.

und anschließend der Peterskirche – begleitet von weiteren Geschenken – überlassen⁵¹. Den Herkulesstilisierungen seiner soeben benannten Brüder, Ludwig und Lothar, vergleichbar, war auch die Karl dem Kahlen zugeschriebene Selbstbeherrschung durch Sedulius Scottus an der Herkulesfigur exemplifiziert worden⁵².

Auf der Frontseite unter dem Sitz der Cathedra ist – entgegen dem ursprünglichen Konzept, jedoch wahrscheinlich noch während der Zeit Karls des Kahlen – zu dem bereits vorhandenen weiterer Elfenbeinschmuck angebracht worden (**Abb. 4-6**)⁵³. In drei Reihen sind hier die zwölf Arbeiten des Herkules sowie – zuunterst – sechs Tier- bzw. Mischwesenmotive montiert. Alle haben eine Standardgröße von 40×70 cm, und in einigen Fällen handelt es sich um wiederverwendetes Material. Wir haben es also, was die Arbeiten des Herkules betrifft, mit der klassischen Zwölfzahl zu tun, allerdings mit kleineren Abweichungen gegenüber dem kanonischen Dodekathlos⁵⁴. Gestalterisch unterscheiden sich die Elfenbeintafeln der Frontseite von den übrigen deutlich: Die Darstellungen sind hier weder plastisch noch *à jour* gearbeitet; vielmehr sind sie in die flachen Tafeln eingeritzt und waren ursprünglich mit Goldeinlagen und farbigen Pasten gefüllt, wovon heute ein großer Teil verloren ist. Diese Technik mit ihrer zeichnerischen Grundcharakteristik, verbunden mit den starken Bewegungsmotiven, vermittelt einen archaischen Eindruck, der im weiteren Verlauf des Mittelalters womöglich als antik angesehen werden konnte – zumal es in der Kunst karolingischer Zeit ohnehin vielfach engste Anklänge an die Formsprache der Antike gab.

Dem *Liber pontificalis* zufolge wurde die Cathedra vor ihrer Überführung in die Andrea-Rotunde gegen Ende des 13. Jahrhunderts zunächst in der Begräbniskapelle Hadrians I. aufbewahrt, die dieser in das Querschiff von S. Pietro hatte einbauen lassen (seinerzeit die zweite Kapelle links vom Hauptaltar)⁵⁵. Hier stand sie auf oder unmittelbar hinter dem Altar – vermutlich spätestens seit dem 11. Jahrhundert als Petrusreliquie verehrt⁵⁶. Die erhaltene Stützkonstruktion aus Eichenhölzern des 11. oder 12. Jahrhunderts deutet darauf hin, dass der Thron auf Prozessionen mitgeführt wurde⁵⁷. Zur Zeit der Gestaltung des Reliefzyklus an der Westfassade von San Marco in Venedig war also offenbar ein Bilderzyklus der zwölf Arbeiten des Herkules an einem der maßgeblichen Repräsentationsorte päpstlichen Machtanspruchs präsent und wirksam. Und dieser Zyklus aus karolingischer Zeit besaß wahrscheinlich schon damals längst das Etikett apostolischer Dignität und einer mutmaßlichen Herkunft aus der Zeit des Apostelfürsten Petrus.

Nikolaus Staubach hat gezeigt, dass sich die Darstellungen der Frontplatte der Cathedra ganz in das imperiale Gesamtprogramm der Elfenbeine dieses Objekts fügen, ja, dass das Programm im Sinne früh- und hochmittelalterlicher Herrschaftsauffassung erst im Zusammenspiel aller vorhandenen Bildgruppen eine gewisse Konsistenz erlange:

»Im kosmisch-mythologischen ›Cathedra‹-Programm verbinden sich profane Triumphalthematik mit allegorischer Signifikanz zu einer Aussage über den moralischen und politischen Doppelcharakter der Rolle des *rex christianus*, über irdischen Herrschaftserfolg und himmlischen Tugendlohn. Diese Perspektive ist kennzeichnend für die christliche Deutung des *ministerium regis* im Früh- und Hochmittelalter, wie sie sich etwa im kirchlichen Zeremoniell der Herrscherweihe dokumentiert«⁵⁸.

51 Vgl: Schramm, Herrschaftszeichen 694-707, hier vor allem 705.

52 Sedulius Scottus (Nachdruck) II S. 27; VIII S. 45; XIII, S. 60.

53 Staubach, Herkules 392 f.

54 In der originalen Abfolge sind hier in der ersten Reihe dargestellt: Herkules und der nemeische Löwe, Herkules und die mehrköpfige Hydra (**Abb. 6**), Herkules und der erymanthische Eber (**Abb. 4**), Herkules und die kerynthische Hirschkuh (**Abb. 5**), Herkules und der minoische Stier, Herkules und die stymphalischen Vögel; in der zweiten Reihe: Herkules und die Ställe des Augias, Herkules und der Riese Antaeus, Herkules

und die Rosse des Diomedes, Herkules und der Höllenhund Kerberos, Herkules und der Flußgott Achelous, Herkules und die Äpfel der Hesperiden. Die benannten Abweichungen betreffen die Darstellungen mit Antaeus und mit Achelous. – Vgl: Bezner, Herakles 326.

55 *Liber pontificalis* Bd. 1, 522 Anm. 132; Bd. 2, 114, 136 Anm. 25.

56 Schramm, Herrschaftszeichen 695-697.

57 Fillitz, Forschungslage 356 Anm. 8.

58 Staubach, Herkules 399 f.

Die grundsätzliche Kontinuität ins hohe Mittelalter hinein, wie sie hier konstatiert und begründet wird, ist entscheidend auch für das Verständnis des Bildprogramms der Relieffolge an der Westfassade von San Marco in Venedig. Zwar geht es hier nicht um Königs-, Kaiser- oder Papstmacht, jedoch funktionieren Herrschaftslegitimation und -repräsentation der Dogenrepublik argumentativ und bildrhetorisch durchaus analog.

Auch wenn das Motiv des Herkules in der Kunst des Mittelalters nicht das allerhäufigste war, gerade in der Zeit von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis ins 13. Jahrhundert hinein war es doch in bestimmten Zusammenhängen durchaus verbreitet. Dabei blieben zyklische Darstellungen, wie sie die »Cathedra« aufweist, die Ausnahme. Immerhin zeigt ein Bronzeobjekt des 12. Jahrhunderts, die sogenannte Hansa- oder Cadmus-Schale im British Museum, eine szenische Herkulesvita, in der zwischen Geburt und Tod des Helden einzelne seiner Taten zu sehen sind⁵⁹.

Besonders in skulpturalen Fassadenprogrammen ist die Gestalt des Herkules durchaus häufiger anzutreffen. Im Portalkontext ist der apotropäische Charakter, wie O. Demus ihn für das Reliefprogramm der Westfassade von San Marco hervorgehoben hatte, offenbar ein nahezu durchgehendes Charakteristikum⁶⁰. Anders als an der Fassade von San Marco sind die Herkulesdarstellungen an anderen Gebäuden allerdings im Verhältnis zum Gesamtprogramm stärker untergeordnet. Gelegentlich wird dabei die seit Augustinus geläufige Parallelisierung von Herkules und Samson aufgegriffen⁶¹, so in der Sockelzone der Fassade von Saint-Trophime in Arles von ca. 1180/90⁶². Aus der Mitte des 12. Jahrhunderts sind darüber hinaus zahlreiche – überwiegend in Köln produzierte – Spielsteine mit den Taten des Samson und des Herkules bekannt⁶³.

Als Einzelfigur verkörpert Herkules in größeren Skulpturenensembles männliche *virtus* im Allgemeinen und Stärke, *fortitudo*, im Besonderen. Im Relief vom südlichen Westportal des Doms S. Donnino in Fidenza, ca. 1200/1220, wird dementsprechend der bildliche Krafterweis durch die Inschrift FORTIS HERCVLES begleitet (Abb. 7)⁶⁴. Von einer antikisierenden Formgebung ist hier kaum zu sprechen. Allerdings, darauf hat Veronika Wiegartz hingewiesen, ist diese Figur motivisch von einem antiken Satyrrelief in der Basilika des hl. Ambrosius in Mailand abzuleiten, das im Mittelalter offenbar als Herkulesdarstellung fehlinterpretiert wurde⁶⁵.

Ganz anders liegt der Fall bei der Herkulesgestalt an der Kanzel des Pisaner Baptisteriums von Nicola Pisano, 1259/60, also etwa zeitgleich zum Reliefprogramm an der Westfassade von San Marco in Venedig, fertiggestellt (Abb. 8)⁶⁶. In der muskulösen Pisaner Aktfigur zeigt sich eine der engsten Adaptionen antiker Gestaltungsideale, die aus dem Hochmittelalter bekannt sind⁶⁷. Keine Inschrift verweist auf die Bedeutung des Helden. Jedoch spricht zum einen die Verknüpfung von antikisierender Formensprache und Attributen für die eindeutige Identifizierung als Herkules, und durch die Positionierung der Figur innerhalb des Gesamtprogramms lässt sich zumindest mutmaßen, wofür Herkules hier steht: Er repräsentiert aus dem Kanon der vier Kardinaltugenden *fortitudo*.

Spätestens an dieser Stelle ist die Frage aufzuwerfen, ob der sehr explizite stilistische Verweis auf die Antike nicht vielmehr mit einem gewissen historischen Stilbewusstsein zu tun hat als mit der punktuell aufscheidenden Wertschätzung eines transhistorischen ästhetischen Ideals. Dieses darf im benannten Fall, der

⁵⁹ 26 cm Durchmesser, Inschrift: CADAMUS GRECORUM S[C]RUITATUR GRAMATA PRIMUM. – Weitzmann-Fiedler, Bronzeschalen 110-123.

⁶⁰ Vgl: Demus, Reliefikonen 103 (mit Hinweisen auf weitere Bildbeispiele des 13. Jahrhunderts).

⁶¹ Bulst, Samson Sp. 30-38, hier vor allem Sp. 31 f.

⁶² Rupprecht, Skulptur Abb. 266. 268. – Hier ist die Löwenthematik noch um Daniel in der Löwengrube erweitert (ebenda Abb. 269).

⁶³ Mann, Samson 1-38.

⁶⁴ Kojima, Storia 67 Abb. 69.

⁶⁵ Wiegartz, Antike Bildwerke 30. 51-61.

⁶⁶ Testi Cristiani, Nicola Pisano 268 f. Abb. 338-340.

⁶⁷ Vgl. auch: Seiler, Schönheit 473-512, hier vor allem 480-487.

eingangs benannten These von Panofsky und Saxl zufolge, ohnehin überhaupt nur dann an die Oberfläche treten, wenn die Heldenfigur von vornherein als Allegorie einer christlich anerkannten Tugend erscheint. Faktisch ist es jedoch so, dass die konkret als Herkules zu benennende Pisaner Figur als *Repräsentant* der Kardinaltugend auftritt, nicht als abstrakter gefasste *Personifikation*. Womöglich ging es in diesem Zusammenhang sogar darum, durch die Wahl des Sujets und des besonders deutlich antikisierenden Darstellungsmodus auf die Herkunft des Konzepts der Kardinaltugenden aus der »paganen« Antike zu verweisen. Das hieße: Die Wahl eines antikisierenden Gestaltungsmodus spräche weniger für einen besonderen »Sinn« für die ästhetischen Qualitäten der Kunst der Antike (im Sinne der Anerkennung eines transhistorischen Ideals), sondern vielmehr für den Ausdruck einer bewussten historischen Distanzierung durch die Wahl eines historisierenden stilistischen Darstellungsmodus⁶⁸.

In der wohl erst zwei bis drei Jahrzehnte nach dem Reliefprogramm von San Marco entstandenen Portal-
skulptur der Kathedrale von Auxerre schließlich kommt der Herkulesfigur offenbar eine komplexere bildliche Kommentarfunktion innerhalb des alttestamentlichen Josephszyklus zu⁶⁹. E. Panofsky spricht ihr in *Renaissance and Renascences*, gemeinsam mit der Gestalt des Satyr und unter Verweis auf die literarische Tradition des *Hercules Aegypticus*, die Funktion eines *genius loci* zu, weist darüber hinaus jedoch auf narrative Vergleichsmomente hin⁷⁰.

Als Hinweis auf die Fortsetzung der Tradition von Herkulesdarstellungen im Kontext von Fassadendekorationen mag es genügen, das entsprechende Relief vom Domcampanile in Florenz aus der Werkstatt des Andrea Pisano, ca. 1336, zu nennen⁷¹.

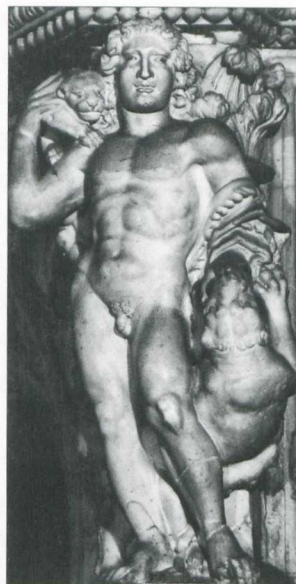


Abb. 8 Herkules als Repräsentant der Fortitudo, Detail der Kanzel von Nicola Pisano, 1259/60 fertiggestellt, Pisa, Baptisterium. – (Testi Cristiani, Nicola Pisano 268 Abb. 339).

SYNTHESE

Unter all den genannten Bedingungen dürfte es im 13. Jahrhundert kaum ein Problem dargestellt haben, den antiken bzw. seinerzeit wohl für antik gehaltenen Herkules des nördlichen Reliefs (**Abb. 1**) als mythologische Figur und als ästhetische Erscheinung gewissermaßen »wörtlich« zu nehmen – freilich nicht, um auf dieser Ebene stehen zu bleiben, sondern, wie weithin üblich, um auch an dieser Figur – im Sinne des oben zitierten Théodulf von Orléans – die hermeneutische und wahrheitserschließende Leistung der Alle-

⁶⁸ In diesem Zusammenhang wäre z.B. auch der gegen Ende des 12. Jahrhunderts bildhauerisch gestaltete Sarkophag in Pisa (Camposanto Monumentale) zu diskutieren, der sich ganz als antik präsentiert, jedoch mit *Biduinus magister fecit hoc tumbarum* signiert ist: Settis, *Antike Kunst* 162 f. Abb. 9.

⁶⁹ Quednau, *Westportale* 32-36. 107 (G 43) Taf. 33 Abb. 59.

⁷⁰ Panofsky, *Studien* 96 f.

⁷¹ Steinrelief, 83 × 69 cm, Werkstatt des Andrea Pisano, Florenz, Museo dell'Opera del Duomo. – Fiederer Moskowitz, *Pisano*, Abb. 65.

gorese zu erweisen⁷². Mit dem jüngeren Herkulesrelief im Süden der Fassade (**Abb. 2**) wird die Herkulesfigur der Antike keineswegs unmittelbar in eine christliche Allegorie verwandelt, auch wenn sie sich auf einer zweiten Ebene ohne weiteres als Christusträger und Überwinder des Bösen interpretieren ließe. Vielmehr wird zunächst die visuelle Evidenz der Tatkräftigkeit und des Triumphes der aus der Antike bekannten Herkulesfigur verdoppelt. Und zugleich wird stilistisch der Rückverweis auf andere, zeitlich bzw. regional benachbarte Kulturen erweitert: Zielt die Verwendung der Spolie (**Abb. 1**) auf die »pagane« griechische oder römische Antike, so das Relief des 13. Jahrhunderts (**Abb. 2**) vor allem auf die jüngere byzantinische Kultur. Beide beansprucht Venedig offenbar – durchaus demonstrativ – zu beerben.

Es scheint also, als hätte im Mittelalter eine gewisse Freiheit bestanden, verschiedene stilistische Idiome aufgrund unterschiedlicher Aussageabsichten zu wählen und einzusetzen und diese gewissermaßen christlich zu vereinnahmen⁷³.

Der besondere Clou in der Verwendung und Gestaltung der Herkulesfigur im Reliefprogramm der Westfassade von San Marco liegt darin, dass sich diese in gleich doppelter Hinsicht als Identifikationsfigur der Markusrepublik erweist. Und nur dies erlaubte es wohl überhaupt, die Herkulesbilder innerhalb des Gesamtprogramms der Fassade so prominent zu positionieren.

Zum einen fügt sich schon das Bildthema des älteren Reliefs (**Abb. 1**) in besonderer Weise in die Gestaltungsprinzipien der Fassade von San Marco: Es handelt sich um diejenige Szene aus den Taten des Herkules, die traditionell weniger die Tat, das heißt den Kampf, als solche vorführt; vielmehr zeigt sie, wie der Held das Resultat seines Triumphes einem Zuschauer (Euristheus) vorführt (vgl. auch **Abb. 3**). Herkules (**Abb. 1**) präsentiert sich gewissermaßen sogar gleich doppelt als Triumphator: mit der Trophäe des Löwenfells und mit dem soeben überwundenen Eber. Genau diese Tendenz – das Vorführen der bereits überwundenen Gegner – wird durch das jüngere Herkulesrelief mit der Hirschkuh und der Hydra noch verstärkt (**Abb. 2**). Herkules präsentiert sich also als triumphierender Träger seiner Siegestrophäen. Und dies stimmt insofern mit den Gestaltungsprinzipien der Fassaden von San Marco insgesamt überein, als zu diesen, wie auch O. Demus hervorhebt, die außergewöhnlich starke Betonung des Trophäencharakters der verwendeten Spolien gehört⁷⁴. Die Republik Venedig bekleidet also gewissermaßen das Haus ihres Staatsheiligen Markus mit den Trophäen der eigenen Macht in Gestalt von Spolien und weist diese demonstrativ vor, so wie Herkules das mit dem Löwenfell und den besiegten Gegnern tut.

Zum anderen kommt mit der unmittelbaren Nähe zum Symboltier des hl. Markus, dem Löwen, ein weiterer, schon oben benannter Identifikationsfaktor ins Spiel: So wie Herkules der Triumphator im Gewand des überwundenen nemeischen Löwen ist, so zeigt sich Venedig siegreich im Zeichen des Löwen des hl. Markus. Legitimiert war eine solche Verknüpfung eines »paganen« antiken Helden und eines Evangelisten durch die vermeintliche apostolische Würde der Herkulestaten, wie sie seinerzeit die »Cathedra Petri« in Rom repräsentierte, auch wenn diese ganz anderen Darstellungstraditionen folgt.

FAZIT

Falls hiermit gezeigt werden konnte, dass sich das Beispielbildpaar E. Panofskys und F. Saxls zum Beleg ihrer »generellen Formel« (Disjunktionsthese) zur Antikenrezeption im Mittelalter kaum eignet, so bleibt zu fragen, wie haltbar diese Formel als solche ist – zumal das implizite ästhetische Primat eines bestimmten

⁷² Vgl. oben Anm. 47.

⁷³ Vgl. dagegen Klibansky / Panofsky / Saxl, Saturn 299.

⁷⁴ Demus, Reliefikonen. – Vgl. dazu auch: Maguire / Nelson, San Marco.

Stilidioms der Antike obsolet erscheint. In jedem Fall ist es lohnenswert, das Themenfeld in größerem Umfang neu aufzurollen. Denn bis heute ist – nach dem Erscheinen des grundlegenden Aufsatzes von Panofsky und Saxl in den »Metropolitan Museum Studies« 1932/33 – eine umfassendere Untersuchung des Transfers der »paganen« Antike in die abendländisch-christliche Bildkultur ein Desiderat, das durch die zahlreich erfolgten Einzeluntersuchungen⁷⁵ und lexikalischen Unternehmungen⁷⁶ nicht angemessen aufgefangen wird.

QUELLEN UND LITERATUR

Quellen

- Augustinus: Sancti Aurelii Augustini de civitate Dei libri XXII. Hrsg. von B. Dombart / A. Kalb (Leipzig 1955).
- Carmina: Sedulius Scottus, Carmina. Hrsg. von L. Traube, Monumenta Germaniae Historica, Poetae Latini Aevi Carolini 3 (Berlin 1896).
- Cicero I: Marcus Tullius Cicero, De natura deorum libri III. Hrsg. von Arthur Stanley Pease, lib. II-III (Darmstadt 1968).
- Cicero II: Marcus Tullius Cicero, Tusculanae disputationes, Gespräche in Tusculum, Lateinisch-deutsch. Hrsg. von O. Gigon (München 1970).
- Seneca: L. Annaeus Seneca, De beneficiis, Philosophische Schriften, Lateinisch und Deutsch 5. Hrsg. von M. Rosenbach (Darmstadt 1989).
- Clemens von Alexandrien: Clemens von Alexandrien, Stromata Buch I-VI. Hrsg. von O. Stählin, Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte, Clemens Alexandrinus 2 (Leipzig 1906).
- Eneasroman: Heinrich von Veldeke, Eneasroman. Die Berliner Bilderhandschrift mit Übersetzung und Kommentar. Hrsg. von Hans Fromm. Bibliothek des Mittelalters 4 (Frankfurt a. M. 1992).
- Fulgentius: Fulgentius, Mitologiarum liber I-III. Hrsg. von R. Helm. Fabii Planciadis Fulgentii V. C. Opera (Leipzig 1898).
- Liber Pontificalis: Liber pontificalis. Hrsg. von Louis Duchesne, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome. Série 2, 3, 1-2 (Paris 1886 und 1892, Nachdr. Paris 1955).
- Sedulius: Sedulius Scottus, Liber de rectoribus Christianis. Hrsg. von S. Hellmann. Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters 1, 1 (München 1906, Nachdr. Frankfurt a. M. 1966).
- Theodulf, Carmen XXVIII, Monumenta Germaniae Historica, Poetarum Latinorum Medii Aevi 1 (Berlin 1881).
- Theodulf, Carmen XLV, De libris quos legere solebam et qualiter fabulae poetarum a philosophis mystice pertractentur, Monumenta Germaniae Historica, Poetarum Latinorum Medii Aevi 1 (Berlin 1881).
- Vergilius: P. Vergilius Maro, Aeneis Buch VI. Hrsg. von E. Norden (Leipzig, Berlin 1916).
- Von Ellwangen: E. von Ellwangen, Epistola ad Grimaldum, Monumenta Germaniae Historica, Epistolae Karolini Aevi 3 (Berlin 1899) 536-579.

Literatur

- Bezner, Herakles: Der neue Pauly, Supplemente 5. M. Moog-Grünwald (Hrsg.), Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Stuttgart 2008) 326-343 s. v. Herakles (F. Betzner).
- Blume, Regenten: D. Blume, Regenten des Himmels. Astrologische Bilder in Mittelalter und Renaissance. Studien aus dem Warburg-Haus 3 (Berlin 2000).
- Bouet / Otranto, Culte: P. Bouet / G. Otranto (Hrsg.), Culte et pèlerinages à Saint Michel en occident. Les trois monts dédiés à l'archange. Collection de l'École Française de Rome 316 (Rom 2003).
- Greenhalgh, Survival: M. Greenhalgh, The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages (London 1989).
- Bulst, Samson: Lexikon der christlichen Ikonographie 4 (1990) 30-38 s. v. Samson (W. A. Bulst).
- Davidson Reid, Guide: J. Davidson Reid, The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1900s (Oxford 1993).
- Demus, Reliefikonen: O. Demus, Die Reliefikonen der Westfassade von San Marco, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft 3, 1954, 87-107.
- Diemer, Rezension: P. Diemer, Rezension zu Wolters, Skulpturen, Kunstchronik 35, 1982, 105-110.
- Effenberger, Wiederverwendung: A. Effenberger, Die Wiederverwendung römischer, spätantiker und byzantinischer Kunstwerke in der Karolingerzeit. In: C. Stiegemann / M. Wemhoff, Kunst

⁷⁵ Vgl. z. B: Continuità. – Settis, Antike Kunst (hier vor allem 167). – Blume, Regenten.

⁷⁶ Beispielsweise Davidson Reid, Guide.

- und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn 3 (Mainz 1999) 643-661.
- Esch, Spolien: A. Esch, Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien. *Archiv für Kulturgeschichte* 51 (1969) 1-64.
- Esch, Wiederverwendung: A. Esch, Wiederverwendung von Antike im Mittelalter. Die Sicht des Archäologen und die Sicht des Historikers. Akademieunternehmen »Griechische Christliche Schriftsteller« der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Hans Lietzmann-Vorlesungen 7 (Berlin, New York 2005).
- Fillitz, Forschungslage: H. Fillitz, Die Cathedra Petri. Zur gegenwärtigen Forschungslage. *Archivum Historiae Pontificiae* 11, 1973, 353-373
- Frugoni, L'ideologia: Ch. Frugoni, L'ideologia del Potere imperiale nella »Cattedra di S. Pietro«. *Bullettino dell' Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano* 86, 1976/77, 67-181.
- Gerlach, Hirsch: Lexikon der christlichen Ikonographie 2 (1990) 286-289 s.v. Hirsch (P. Gerlach).
- Grabar, L'art profane: A. Grabar, L'art profane en Russie pré-mongole et le »Dit de'Igor«. In: Ders., L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge 1 (Paris 1968) 301-338.
- Guarducci, S. Pietro I.: M. Guarducci, Gli avori erculei della Cattedra di S. Pietro. *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei* 368, 1971 (Rom 1972) 263-350.
- Guarducci, San Pietro II.: M. Guarducci, Gli avori erculei della cattedra di San Pietro. Elementi nuovi. *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei* 374, 1977 (Rom 1977) 117-251.
- Gussone / Staubach, Motivkreis: N. Gussone / N. Staubach, Zu Motivkreis und Sinngehalt der Cathedra Petri. *Frühmittelalterliche Studien* 9, 1975, 334-358.
- Heckscher, Relics: W. S. Heckscher, Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings. *Journal of the Warburg Institut* 1, 1937, 204-220.
- Himmelman, Götter: N. Himmelman, Antike Götter im Mittelalter. *Trierer Winckelmann Programm* 7 (Mainz 1985).
- Himmelman, Nacktheit: N. Himmelman, Ideale Nacktheit. *Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften* 73 (Opladen 1985).
- Klibansky / Panofsky / Saxl, Saturn: R. Klibansky / E. Panofsky / F. Saxl, Saturn und Melancholie. *Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übers. von Christa Buschendorf (Frankfurt a. M. 1990) [Erstausgabe: *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art* (London 1964)].
- Kojima, Storia: Y. Kojima, Storia di una cattedrale. Il Duomo di San Donnino a Fidenza: il cantiere medievale, le trasformazioni, i restauri. *Studi Scuola Normale Superiore Pisa* 6 (Pisa 2006).
- Maccarone, La cattedra: M. Maccarone u. a. (Hrsg.), La cattedra lignea di S. Pietro in Vaticano. *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Memorie* 10 (Roma 1971).
- Maccarone, Nuove ricerche: M. Maccarone, Nuove ricerche sulla cattedra lignea di San Pietro in Vaticano. *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, Memorie* 1 (Roma 1975).
- Mann, Samson: V. B. Mann, Samson vs. Hercules. A Carved Cycle of the Twelfth Century. *Acta. The Center for Medieval and Early Renaissance Studies, State University of New York* 7, 1980/83, 1-38.
- Maguire / Nelson, San Marco: H. Maguire / R. S. Nelson (Hrsg.), San Marco, Byzantium, and the Myths of Venice. *Dumbarton Oaks Byzantine Symposia and Colloquia* (Washington/D.C. 2010).
- Moskowitz, Pisano: A. F. Moskowitz, The Sculpture of Andrea and Nino Pisano (Cambridge u.a. 1986).
- Nees, Mantle: N. Nees, A Tainted Mantle. Hercules and the Classical Tradition at the Carolingian court (Philadelphia 1991).
- Panofsky, Iconology: E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York 1939) [erweiterte Neuauflage New York 1962].
- Panofsky, Korrespondenz: D. Wuttke (Hrsg.), Erwin Panofsky. Korrespondenz 1910 bis 1968: eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden. 1. Korrespondenz 1910 bis 1936 (Wiesbaden 2001).
- Panofsky, Renaissance: E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (Stockholm 1960).
- Panofsky, Renaissancen: E. Panofsky, *Die Renaissancen der europäischen Kunst* (Frankfurt a. M. 1990).
- Panofsky, Studien: E. Panofsky, *Studien zur Ikonologie der Renaissance* (übers. aus dem Englischen von D. Schwarz) (Köln 1997).
- Panofsky / Saxl, Mythology: E. Panofsky / F. Saxl, *Classical Mythology in Mediaeval Art. Metropolitan Museum Studies* 4, 1932-1933, 228-280.
- Papadopoulos, Skulpturen: R. Papadopoulos, *Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts an San Marco in Venedig. Bibliotheca Academica. Kunst- und Altertumswissenschaft* 1 (Würzburg 2001) 141-149.
- Perocco, Schatz: G. Perocco, Venedig und der Schatz von San Marco. In: *Der Schatz von San Marco in Venedig [Ausst.-Kat. Köln, Römisch-Germanisches Museum]* (Mailand 1984) 3-31.
- Quednau, Westportale: U. Quednau, *Die Westportale der Kathedrale von Auxerre. Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie* 10 (Wiesbaden 1979).
- Rehm, Götter: U. Rehm, *Die Götter und die Wörter. Klassische Mythologie in der bildenden Kunst des Mittelalters und die frühe Ikonologie*. In: S. Ehrich / J. Ricker (Hrsg.), *Mittelalterliche Weltdeutung in Text und Bild* (Weimar 2008) 23-45.
- Rupprecht, Skulptur: B. Rupprecht, *Romanische Skulptur in Frankreich* (München 1975).
- San Marco: *Le sculture esterne di San Marco. Saggio di Otto Demus, Catalogo di Guido Tigler, Contributi di Lorenzo Lazzarini, Mario Piana* (Mailand 1995).
- Sauerländer, Skulptur: W. Sauerländer, »Antiqui et Moderni« in der Skulptur der Kathedrale von Reims. In: H. J. Krause / A. Ranft (Hrsg.), *Studien zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunstgeschichte und Geschichte. Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig – Philologisch-historische Klasse* 81, 3 (Leipzig 2009) 7-35.
- Schramm, Herrschaftszeichen: P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert* 3. *Schriften der Monumenta Germaniae historica* 13, 3 (Stuttgart 1956) 694-707.
- Seiler, Schönheit: P. Seiler, Schönheit und Scham, sinnliches Temperament und moralische Temperantia. Überlegungen zu einigen Antikenadaptionen in der spätmittelalterlichen Bildhauerei Italiens. *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70, 2007, 473-512.
- Settis, Antike Kunst: S. Settis, *Von auctoritas zu vetustas: die Antike Kunst in mittelalterlicher Sicht. Zeitschrift für Kunstgeschichte* 51, 1988, 157-179

- Settis, Continuità: S. Settis, Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico. In: Memoria dell'antico nell'arte italiana 3. Dalla tradizione all'archeologia. Biblioteca di storia dell'arte, N. S. 3 (Torino 1986) 373-486.
- Staubach, Herkules: N. Staubach, Herkules an der »Cathedra Petri«. In: H. Keller / N. Staubach (Hrsg.), Iconologia sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alt-europas. Festschrift für Karl Hauck zum 75. Geburtstag. Arbeiten zur Mittelalterforschung. Schriftenreihe des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster 23 (Berlin, New York 1994) 383-402.
- Staubach, Rex: N. Staubach, Rex christianus. Hofkultur und Herrschaftspropaganda im Reich Karls des Kahlen, Teil II (Köln, Weimar, Wien 1993).
- Testi Cristiani, Nicola Pisano: M. L. Testi Cristiani, Nicola Pisano. Architetto Scultore (Pisa 1987).
- Volbach, Elfenbeinarbeiten: W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Dritte völlig neu bearbeitete Aufl. (Mainz 1976).
- Warburg, Italienische Kunst: A. Warburg, Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (1912/22). In: Warburg, Werke 373-400.
- Warburg, Werke: A. Warburg Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare hrsg. und kommentiert von M. Trembl, S. Weigel u. P. Ladwig (Frankfurt a. M. 2010).
- Weitzmann, Heracles: K. Weitzmann, An addendum to The Heracles plaques of St. Peter's Cathedra di S. Pietro. The Art Bulletin 56, 1974, 248-252.
- Weitzmann-Fiedler, Bronzeschalen: J. Weitzmann-Fiedler, Romantische Bronzeschalen mit mythologischen Darstellungen, ihre Beziehungen zur mittelalterlichen Schulliteratur und ihre Zweckbestimmung. Zeitschrift für Kunstwissenschaft 10, 1956, 109-152.
- Wiegartz, Antike Bildwerke: V. Wiegartz, Antike Bildwerke im Urteil mittelalterlicher Zeitgenossen. Marburger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 7 (Weimar 2004).
- Wölfflin, Einführung: H. Wölfflin, Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance (München 1898).
- Wolters, Skulpturen: W. Wolters (Hrsg.), Die Skulpturen von San Marco in Venedig. Die figürlichen Skulpturen der Außenfassaden bis zum 14. Jahrhundert. Centro Tedesco di Studi Veneziani, Studien 3 (München, Berlin 1979).

ZUSAMMENFASSUNG

Die Wiederverwendung eines Marmorreliefs mit Herkules und dem erymanthischen Eber in antikischer Formensprache an der Westfassade von San Marco in Verbindung mit dessen im 13. Jahrhundert geschaffenen Pendant lassen auf ein implizites Bewusstsein für die stilistisch-motivischen Aussagemöglichkeiten im Transfer »paganer« Antike in die christliche Bildkultur schließen. Die offenbare Vielschichtigkeit und Differenziertheit dieses Bewusstseins geht schwerlich überein mit der sogenannten Disjunktionsthese, die E. Panofsky und F. Saxl für die Rezeption antiker Kunst im Mittelalter – ausgehend vom Beispiel der betreffenden Herkulesreliefs – formuliert haben. Die Reliefs fügen sich im Sinne apotropäischer Funktion in ein umfangreicheres Protektorenprogramm an der Westfassade von San Marco ein. Als Repräsentanten der vorchristlichen, »heidnischen« Ära kommt ihnen der äußere Platz zu, während Maria und der Erzengel Gabriel in der mittleren Positionierung den Beginn des Zeitalters der Gnade und die Heiligen Demetrius und Georg im Zentrum die Ära der christlichen Kirche repräsentieren. Sinnfällig wird die den beiden Herkules zugewiesene Rolle nicht zuletzt durch den Triumphgestus, wie er analog von Darstellungen des Erzengels Michael in vergleichbarem Kontext bekannt ist. Die Tatsache, dass die »pagane« Figur des Herkules als Spolie zum Einsatz kam, spricht dafür, dass ihr eine gewisse Wertschätzung entgegengebracht wurde, ohne dass sie von vornherein als christliches Motiv verstanden oder interpretiert werden musste. Auch das Pendant des 13. Jahrhunderts lässt sich aufgrund der Nacktheit als Darstellung des antiken Helden verstehen, zumal auch das Hirsch- und das Drachenmotiv in der Ikonographie der Herkulestaten geläufig sind. Eine Interpretation im Sinne christlicher Allegorese kann von hier aus ohne weiteres erfolgen; eine entsprechende Auslegungstradition jedenfalls war gegeben. Dass im späteren Relief zwei Triumphmotive zugleich ins Bild gesetzt sind, lässt vermuten, dass das Tragen des Löwenfells im älteren Relief als Hinweis auf eine weitere Tat, den Triumph über den nemeischen Löwen, verstanden wurde. Im Sinne der Symmetrie wurde eine Doppelung des Löwenfells dementsprechend im zweiten Relief vermieden. Das hier stattdessen gezeigte Textil bot zudem willkommenen Anlass, den offensichtlich byzantinisierenden Darstellungsmodus besonders prägnant vorzuführen. Andernorts, in Pisa, lässt sich beobachten, dass die Fähigkeit, eine Herkulesfigur in einer antikisierenden Formensprache zu gestalten, zur etwa gleichen Zeit durchaus gegeben war. Dementsprechend wird in Venedig mit den beiden äußeren Fassadenreliefs vorgeführt, auf welche Kulturen man sich beziehen wollte: das römische Reich der »heidnischen« Antike auf der einen, das jüngere oströmische Reich auf der anderen Seite. Die außergewöhnlich prominente Positionierung der Herkulesfiguren im Fassadenzusammenhang lässt sich zum einen mit der eigenwilligen

Verbindung zwischen dem Löwenfellmotiv des Herkules und dem allgegenwärtigen venezianischen Löwen des hl. Markus erklären. Durch die enge Nachbarschaft zum hl. Markus erhält das Löwenfell des Herkules eine gewissermaßen heraldische Qualität. Zum anderen war die prominente Präsenz bildlicher Herkulestaten am zentralen Verehrungsort bedeutender christlicher Bekenner der ersten Stunde durch die in der Petersbasilika in Rom verehrte »Cathedra Petri« sanktioniert. Die Rolle der Herkulestaten innerhalb des Gesamtprogramms dieser vermeintlichen »Cathedra« – tatsächlich ein Thronstuhl karolingischer Zeit – lässt sich aus der Rolle der antiken Figur im Sinne des *exemplum virtutis* erklären, die Herkules auch zum Gegenstand des panegyrischen Diskurses des Mittelalters werden ließ. Das Vorführen des Spoliencharakters der Reliefs durch den Einsatz unterschiedlicher Motive und stilistischer Idiome entspricht der generellen Tendenz an San Marco, die aus anderen Kulturen transferierten Artefakte trophäenartig zu präsentieren. Der Trophäencharakter wird durch die Wahl des Bildthemas des älteren Herkulesreliefs noch verstärkt: Das Vorführen des erylmanthischen Ebers (sowie der Löwentrophäe) vor dem König Euristeus macht das Demonstrative dieses Triumphaktes besonders sinnfällig.