

**Elisabeth Sobieczky**

**Die ehemalige Pisaner Domkanzel  
des Meisters Guilielmus**

**Eine Studie zu Ikonographie, Symbolik und  
Funktion**

Erschienen 2021 auf ART-Dok

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007167>

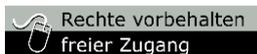
---

ORCID<sup>®</sup>

Elisabeth Sobieczky  <https://orcid.org/0000-0002-9159-4507>

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenlos zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur innerhalb der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder mit Zustimmung des Urhebers gestattet.

Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften,  
Universitätsbibliothek Heidelberg 2021.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open Access).  
doi: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007167>

## Vorwort zur elektronischen Publikation

Die vorliegende Publikation ist die leicht überarbeitete ungekürzte Fassung meiner 1997 an der Philosophischen Fakultät II der Bayerischen Julius-Maximilians-Universität Würzburg eingereichten Magisterarbeit mit dem Titel: *Das Bildprogramm der ehemaligen Pisaner Domkanzel des Meisters Guglielmus*. Betreut wurde die Arbeit von Prof. emer. Dr. Stefan Kummer, dem an dieser Stelle aufrichtig gedankt sei.

Die Arbeit basiert auf dem Forschungsstand von 1997. Seither ist v.a. die grundlegende Monografie von Calderoni Masetti erschienen, die seit 2000 als Referenzwerk zur Kanzel gilt.<sup>1</sup> Wesentliche Aspekte zur ehemaligen Aufstellung und zur Rekonstruktion der Kanzel hatte Calderoni Masetti bereits 1995 veröffentlicht, welche in der vorliegenden Arbeit diskutiert werden. Einen Schwerpunkt auf theologische und liturgische Zusammenhänge legt die Publikation von Mameli 2012.<sup>2</sup> Aufsätze aus den letzten Jahren widmen sich Fragestellungen wie der Überführung der Kanzel von Pisa nach Cagliari (Bianchi 2017), einer Interpretation des Rankenwerks auf den Relieftafeln (Bianchi 2016), und dem Zusammenhang von Ikonologie und Stil (Dalli Regoli 2015, Cavallo 2014).<sup>3</sup> Umfangreich publizierte Tigler (2008, 2009, 2016) zu den toskanischen Kanzeln des 12. und 13. Jahrhunderts und in diesem Zusammenhang auch zur ehemaligen Aufstellung der Kanzel im Pisaner Dom.<sup>4</sup>

Die Schwerpunkte der vorliegenden Arbeit liegen auf Analysen zu Ikonographie, Symbolik und Funktion der Kanzel, die in ihrer engen Verknüpfung vorgestellt werden, gestützt auf Quellenmaterial und einen umfangreichen Bildteil. Wesentlich für die Interpretation ist darüber hinaus die Würdigung des neuartigen Typus, bestehend aus sarkophagähnlichem Kanzelkörper mit Leseputen, errichtet auf säulentragenden Löwen, sowie die Antikenrezeption als wichtiges Kennzeichen der Pisaner Bildhauer im hohen Mittelalter.

Die in dieser Arbeit vorgeschlagene Deutung der Kanzel als Grab des Auferstandenen fügt sich auch in den Kontext von Pilgerbewegungen und Kreuzzügen, in den die toskanische Skulptur des 12. Jahrhunderts eingebettet werden kann, wie Torri in ihrer 1998 veröffentlichten Dissertation dargelegt hatte.<sup>5</sup> Vor dem Hintergrund des aus Sicht der Kreuzfahrer gescheiterten zweiten Kreuzzugs und der daraus resultierenden Sorge um das „bedrohte Heilige Grab“ in

---

<sup>1</sup> Calderoni Masetti, Anna Rosa, *Il pergamo di Guglielmo per il Duomo di Pisa, oggi a Cagliari*. Pisa 2000.

<sup>2</sup> Mameli, Giorgio, *L'ambone di Maestro Guglielmo. Ipotesi di restituzione grafica del monumento e del messaggio teologico-liturgico che illustra*. Cagliari 2012.

<sup>3</sup> Bianchi, Fabrizio, *L'insolito trasferimento via mare del pergamo di maestro Guglielmo da Pisa a Cagliari nel 1312*. In: *Memorie domnicane* 47, 2016, S. 639-640, 691-720; Ders., *Il pergamo di Guglielmo. Un capolavoro di scultura medievale nel duomo di Cagliari*. In: *Memorie domnicane* 46, 2015, S. 338-339, 415-433; Dalli Regoli, Gigetta, *Iconologia e stile. Un rapporto da indagare tra traccia offerta dal pergamenista pisano di Guglielmo*. In: *Critica d'arte* 55/56 (8. Serie, Jahr 75), 2013/2015, S. 7-18; Cavallo, Giorgio, *Il pergamo del maestro Guglielmo nella cattedrale di Cagliari*. In: *Arte & storia* 14, 2014, S. 34-39, 62.

<sup>4</sup> Tigler, Guido, *La conformazione originaria del pulpito di Guglielmo nel Duomo di Pisa. Parte Ia*. In: *Commentari d'arte* 14, 2008/2009, S. 30-55; *Parte IIa*. In: *Commentari d'arte* 15, 2009, S. 5-37, 42-43; Ders., *Ricostruzioni di pulpiti romanici toscani (1997-2011). Sguardo d'insieme agli arredi di Guglielmo e dei suoi seguaci (1158-1194)*. In: Nicoletta Matteuzzi, Alessandro Naldi, Leonardo Giovanni Terreni (Hrsg.), *Arte magistri*. Empoli 2016, S. 36-81.

<sup>5</sup> Torri, Valentina, *Zeichen friedlicher und bewaffneter Wallfahrt in der toskanischen Skulptur des 12. Jahrhunderts um Guilielmus und Biduinus*, Diss. Hamburg 1998; elektronische Publikation: [https://ediss.sub.uni-hamburg.de/bitstream/ediss/247/1/Dissertation\\_gesamt.pdf](https://ediss.sub.uni-hamburg.de/bitstream/ediss/247/1/Dissertation_gesamt.pdf) (17.07.2021)

Jerusalem (Torri 1998, 4-41) könnte die Kanzel somit auch als expliziter Hinweis auf letzteres verstanden werden.

Dass die Arbeit hier in elektronischer Form publiziert werden konnte, verdanke ich Alexandra Büttner von der Universitätsbibliothek Heidelberg, die mich hilfreich und professionell unterstützte. Text und Abbildungen erforderten eine redaktionelle Überarbeitung, wobei die alte Rechtschreibung unverändert beibehalten wurde.

Zu danken habe ich auch Dr. Wolfer Bulst (†), dem ehemaligen Redakteur der *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, für die sorgfältige Durchsicht des Manuskripts im Jahr 1998 im Hinblick auf eine mögliche Publikation ausgewählter Aspekte. Aufgrund persönlicher Umstände der Verfasserin konnte dieses Projekt damals nicht weiterverfolgt werden.

Herzlich gedankt sei schließlich meiner Tante Barbara Schleicher für ihre Hilfe beim Fotografieren der Kanzelfragmente im Sommer 1997 in der Kathedrale von Cagliari.

Wien, im November 2021

## Inhaltsverzeichnis

<b>1 Einleitung</b> .....	7
<b>2 Literaturbericht und Forschungsstand</b> .....	9
<b>3 Objektgeschichte</b> .....	15
3.1 Heutiger Aufstellungsort, Provenienz und Erhaltungszustand .....	15
3.2 Quellen zum Meister und zum Entstehungsdatum der Kanzel .....	19
3.3 Die Errichtung der Kanzel im Zusammenhang mit der Baugeschichte des Pisaner Doms .....	20
<b>4 Die figürliche Ausstattung</b> .....	21
4.1 Analyse von Relief- und Figurenbildung .....	21
4.2 Die Reliefs der „Evangelienkanzel“ .....	24
4.3 Die Reliefs der „Epistelkanzel“ .....	28
4.4 Die Lesepulte .....	31
4.5 Die Sockellöwen .....	33
4.6 Die Anteile des Guilielmus am Figureschmuck .....	33
<b>5 Überlegungen zur Rekonstruktion</b> .....	36
5.1 Zur Problematik der Zweiteilung .....	36
5.2 Herleitung des ursprünglichen Aufstellungszusammenhangs .....	38
5.3 Versuch einer Rekonstruktion .....	42
<b>6 Typengeschichtliche Einordnung</b> .....	44
6.1 Zur Funktion der ehemaligen Pisaner Domkanzel .....	44
6.2 Formale Voraussetzungen, Struktur und Aufstellung der Kanzel .....	46
6.3 Ausschmückung der Kanzel .....	52

<b>7 Ikonographie des Bildprogramms und Symbolik der Kanzel .....</b>	<b>60</b>
7.1 Ikonographische Analyse der Reliefs .....	60
7.2 Zusammenfassung der Ergebnisse der Einzelanalysen .....	80
7.3 Der christologische Bildzyklus als Programm .....	80
7.4 Zur Deutung der Kanzel als Grab des Auferstandenen im Zusammenhang mit der Osterliturgie .....	86
<b>8 Formale Voraussetzungen .....</b>	<b>90</b>
8.1 Einleitung .....	90
8.2 Provenzalische und oberitalienische Voraussetzungen .....	92
8.3 Antike und byzantinische Voraussetzungen .....	97
8.4 Zur Antikenrezeption an der Kanzel des Guilielmus .....	99
8.5 Zur Deutung der Rezeption der spätantiken und frühchristlichen Plastik an der ehemaligen Pisaner Domkanzel .....	103
<b>9 Zusammenfassung .....</b>	<b>105</b>
<b>10 Anhang .....</b>	<b>110</b>
10.1 Dokumente .....	110
10.2 Abkürzungsverzeichnis .....	118
10.3 Bibliographie .....	118
10.4 Abbildungsverzeichnis .....	127
<b>11 Abbildungen .....</b>	<b>135</b>

# 1 Einleitung

Als im Jahr 1310 der „perbio novo“ des Giovanni Pisano im mächtigen Dom von Pisa aufgestellt wurde, musste die ältere Kanzel des Meisters Guilielmus weichen. Knapp 150 Jahre hatte sie dort gestanden, wie aus dem in einer überlieferten Inschrift genannten Vollendungsjahr 1162 (st.pis.) hervorgeht.<sup>1</sup> Heute sind die erhaltenen Teile in zwei barocken Schmuckkanzeln zu Seiten des Hauptportals von S.Maria di Castello in Cagliari verarbeitet (*Abb.I;IV*) und haben nur noch dekorative Funktion. Sie lassen den äußerst bemerkenswerten Skulpturenschmuck der ehemaligen Pisaner Domkanzel erkennen, derentwegen Guilielmus von der Forschung nicht zu Unrecht als „bahnbrechend“ und als „erster toskanischer Bildhauer von europäischer Bedeutung“<sup>2</sup> gewürdigt worden ist. Die neuartige und vielfach nachgeahmte Lösung der Lesepultgruppen, bei der drei Figuren um die drei Seiten einer Stütze angeordnet sind, zeichnet ihn als einen Bildhauer aus, der zu Innovationen bereit war. Hervorzuheben ist auch der Umfang des Bildprogramms, das nicht weniger als vierzehn Episoden aus der Vita Christi umfaßt. Seit ihrer Aufstellung im Pisaner Dom gilt diese Kanzel als das Hauptwerk des Guilielmus. Damit stellen sich die Fragen, weshalb dieses Werk diesen Rang einnehmen konnte, weshalb es zum Prototyp hinsichtlich Ausstattung und Struktur für andere Kanzeln sowie zum ikonographischen und formalen Vorbild in bezug auf Bildprogramm und Figurenbildung werden konnte. Weshalb also konnte der Kanzel diese Bedeutung zukommen, die dazu führte, daß sie bereits zu Lebzeiten ihres Meisters als dessen beste Leistung galt und gemäß einer überlieferten Inschrift, die sich an der Kanzel selbst befunden haben soll, als „*opus praestantior arte modernis*“ gerühmt wurde?

Diese Fragen können nicht allein mit der stilkritischen Würdigung des Skulpturenschmucks und deren Einordnung bzw. Herleitung beantwortet werden. Zu mächtig tritt das Dargestellte und sein Inhalt in den Vordergrund, so daß erst eine eingehende Analyse der Motive des figürlichen Schmucks (Brüstungsreliefs, Lesepultgruppen, Sockellöwen) und das Aufzeigen ihrer ikonographischen Voraussetzungen den großen Rahmen abstecken können, in welchem sich Symbolik, Bedeutung und Funktion der Kanzel des Guilielmus ermessen lassen.

Da der erste Eindruck bei der Betrachtung der Kanzelskulpturen durch deren plastische Ausführung bestimmt wird, wurde dies oft dazu verwandt, Aussagen zur stilkritischen Einordnung zu treffen. In der Forschung zur Kanzel ist dieser Weg häufig beschritten worden, ohne dabei zu eindeutigen Ergebnissen zu gelangen<sup>3</sup>. Bei dieser Arbeit soll deshalb ein anderer Ansatz gewählt werden. Ausgangspunkt ist – nach Darlegung des Forschungsstands (Kap. 2), der Objektgeschichte (Kap. 3), der Werkanalyse (Kap. 4) und dem Versuch

---

<sup>1</sup> Zur Datierung vgl. S. 19-20.

<sup>2</sup> Walter Biehl, *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*. Leipzig 1926, S. 42.

einer Rekonstruktion (Kap. 5), die durch weitere, sich aus den anschließenden Diskussionen ergebenden Argumenten gestützt wird – die Feststellung, daß mit dieser Kanzel des Guilielmus ein Typus faßbar wird, der ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts prägend für die toskanischen Kanzeln werden sollte (Kap. 6). Neben formalen Aspekten zur Herleitung dieses Prototyps sollen inhaltliche in den Vordergrund treten. Untrennbar sind die charakteristischen Bestandteile dieses Typus – Sockellöwen, Lesepultgruppen, christologischer Reliefzyklus – mit Bedeutung und Funktion der Kanzel verknüpft, wie zu zeigen sein wird. Dazu sollen die Voraussetzungen für den figürlichen Schmuck gesucht werden, aus welchen sich die formalen wie motivischen Besonderheiten herleiten. Dabei wird jeweils diskutiert, ob auch der ikonographische Kontext, aus denen diese genommen wurden, auf die Kanzelskulpturen und -reliefs übertragen werden kann. Es sollen also diejenigen motivischen Voraussetzungen herangezogen werden, die auch inhaltlich mit der Kanzel in Verbindung gebracht werden können, sei es, daß die Ikonographie dieses vorbildhaften Motivs eine Deutung beinhaltet, die auch für die Kanzelskulpturen gelten kann, sei es, daß bereits die Wahl – d.h. auch der Rekurs selbst – zum Träger einer Aussage wird. Auch die Rolle der Antikenrezeption wird in diesem Zusammenhang zu untersuchen sein. Unter diesen Fragestellungen steht das umfangreichste Kapitel dieser Arbeit, das sich mit der ikonographischen Analyse der Einzelszenen der Brüstungsreliefs befaßt (Kap. 7). Dadurch sollen Symbolik und Deutung der Kanzel sowie ihr liturgischer Kontext erfaßt werden. Die Diskussion stützt sich auf die zuvor erarbeiteten formalen typologischen Kennzeichen der Kanzel und unterzieht in einem nächsten Schritt schließlich deren einzelne Motive einer ikonographischen Analyse. Diesem großen Kontext der inhaltlichen Untersuchungen (Kap. 5-7) ist das Kapitel zur Analyse der figürlichen Ausstattung (Kap. 4) vorangestellt. Da mit diesem auch die Grundlagen für die ikonographische Analyse herausgearbeitet werden sollen, liegen die Schwerpunkte auf der Analyse der Komposition sowie auf dem Aufzeigen der wesentlichen Charakteristika der Relief- und Figurenbildung. Diese Merkmale werden schließlich im letzten Kapitel zu den formalen Voraussetzungen vertieft (Kap. 8). Sie dienen dort als Basis für die Herleitung des Stils und der Einordnung der Kanzelskulpturen in eine „bildhauerische Tradition“, nachdem, vorbereitet durch die ikonographische Analyse, konkrete motivische Vorbilder genannt werden konnten. Das Aufzeigen von motivischen Parallelen kann somit als Basis dienen, um mögliche stilistische Verbindungen der Pisaner Kanzel zu jenen Werken zu diskutieren und ihre Voraussetzungen zu benennen. Der Versuch einer Wertung der formalen wie motivischen Referenzen im Zusammenhang mit Deutung und Funktion der Kanzel versteht sich als abschließender Beitrag, um die Kanzel in ihrer Gesamtheit zu würdigen (Kap. 9).

---

<sup>3</sup> Vgl. dazu die Ausführungen im folgenden Kapitel „Literaturbericht und Forschungsstand“.

## 2 Literaturbericht und Forschungsstand

Die Kanzel des Guilielmus, die inzwischen als ein Schlüsselwerk der toskanischen Bildhauerkunst des 12. Jahrhunderts angesehen wird, gefertigt von einem „bahnbrechenden“ Meister, ist erst um 1900 von der kunsthistorischen Forschung „entdeckt“ worden. Da sich die Kanzel nicht mehr innerhalb oder in der Nähe der vermuteten „Kunstzentren“ des 12. Jahrhunderts befand und sich zudem in modifizierter Form präsentierte, mußte sie zuerst Lokalforschern auffallen. Den ersten Beitrag leistete 1901 Enrico Brunelli<sup>4</sup>, gefolgt noch im selben Jahr von Dionigi Scano<sup>5</sup> mit der Veröffentlichung von Quellen sardischer Lokalschriftsteller des 16. und 17. Jahrhunderts, die sich eindeutig auf Guilielmus' Kanzel beziehen<sup>6</sup>. Sie beschreiben die Aufstellung und das Aussehen der Kanzel im Cagliareser Dom bis zu ihrer 1670 aus Platzgründen erfolgten Zweiteilung und Neuaufstellung. Den Quellen zufolge habe die Kanzel ursprünglich eine Inschrift an der Unterkante der Brüstung getragen, in welcher sowohl der Meister „Guillelmus“ als auch die vier Jahre währende Arbeitszeit und das Vollendungsjahr 1162 (st.pis.) des Werkes genannt werden<sup>7</sup>. Aus einer weiteren Inschrift geht ihre pisanische Provenienz und das Datum ihrer Aufstellung (1312) hervor<sup>8</sup>. Dennoch brachte Scano die Errichtung der Kanzel zunächst noch mit der Erweiterung der Kathedrale von Cagliari (seit 1255) in Verbindung und glaubte, den in der Inschrift genannten Meister mit dem bekannten Gehilfen Nicola Pisanos, Fra Guglielmo, identifizieren zu können<sup>9</sup>. 1905 und 1907 gelang ihm schließlich der Nachweis, daß es sich bei der Cagliareser Kanzel um die bis 1311 (st.pis.) im Pisaner Dom aufgestellte Kanzel handelte<sup>10</sup>. Es blieb jedoch die Schwierigkeit der Identifikation des Meisters und seiner Herkunft.

Inzwischen hatte sich im Zuge der verschiedenen Vasari-Editionen des 18. und 19. Jahrhunderts ein paralleles Problem aufgetan. In der „Vita d'Arnolfo di Lapo“ berichtet Vasari von einem „Guglielmo“, der im Jahre 1174 zusammen mit dem Bildhauer Bonanno den Grundstein zur Errichtung des Pisaner Campaniles gelegt habe. Seinen Mutmaßungen

---

<sup>4</sup> Enrico Brunelli, Appunti sulla storia dell'arte in Sardegna: Gli amboni del duomo di Cagliari. In: L'Arte 4, 1901, S. 59-67.

<sup>5</sup> Dionigi Scano, A proposito del pulpito pisano dell'antica cattedrale di Cagliari. In: L'Arte 4, 1901, S. 204-207.

<sup>6</sup> Serafino Esquirro, Santuario de Caller y verdadera historia de la invencion de los cuerpos santos, hallados en la dicha ciudad y su arzobispado. Caller 1624. (Dok. 8). – Francesco De Vico, Historia general de la Isla y Reyno de Sardeña. Bd.II, Barcelona 1639. (Dok. 9). – Giorgio Aleo, Sucessos generales de la Isla y Reyno de Sardeña del año 1615 al año 1672 (ms. del 1677-1684). Bd.II, Caller 1684. (Dok. 10).

<sup>7</sup> *HOC GUILLELMUS (sic) OPUS PR(A)ESTANTIOR / ARTE MODERNIS QUAT(T)UOR ANNORUM SPATIO SED DO(M)NI CENTUM DECIES / SEX MILLE DUOBUS*. Zitiert nach Antonio Milone (Schede 1820-1829, Teil I), in: Adriano Peroni (Hrsg.), Il Duomo di Pisa. Modena 1995, S. 598. Die Quellen aus dem 17. Jahrhundert überliefern die Inschrift in unvollständiger Form.

<sup>8</sup> Dok. 8-11.

<sup>9</sup> Ihm schließt sich Adolfo Venturi, Storia dell'Arte Italiana. Bd. III, L'Arte romanica, Mailand 1904, S. 920-923 an, der ebenfalls „Guglielmo“ als den Gehilfen Nicola Fra Guglielmo identifiziert, das Vollendungsdatum der Kanzel allerdings als 1260 liest.

<sup>10</sup> Dionigi Scano, L'antico pulpito del Duomo di Pisa scolpito da Guglielmo d'Innsbruck. Cagliari 1905; Ders., Storia dell'arte in Sardegna dall' XI al XIV secolo. Cagliari 1907.

zufolge sei „Guglielmo“ von deutscher Herkunft gewesen<sup>11</sup>. Dagegen sprach sich bereits Guglielmo Della Valle (1791-94)<sup>12</sup> aus, der ihn für einen Pisaner hielt und ihn trotz möglicher historischer Anachronismen mit Fra Guglielmo, dem Gehilfen und Schüler Nicola Pisanos, identifizierte.

Scano (1905) dagegen griff die von Thomas Dempster (17. Jahrhundert), ein „in artibus dilettierender Jurist“<sup>13</sup>, in Folge einer Verwechslung aufgestellte Behauptung auf, daß „Guglielmo“ aus Innsbruck käme<sup>14</sup> – eine Behauptung, die in der Folge seit Scanos Etablierung des Meisternamens „Guglielmo“ mit dem Zusatz „da Inspruck“ allgemein angenommen zu sein schien und noch in die bisher einzige, sich der Kanzel monographisch widmende Dissertation von Reinhard Zech (1935)<sup>15</sup> Eingang gefunden hat.

Am weitsichtigsten müssen im nachhinein sicherlich die Aussagen Gaetano Milanesis gewertet werden, der sich schon mit der Vasari-Edition von 1846-55<sup>16</sup> gegen eine Herkunft des „Guglielmo“ aus Innsbruck ausgesprochen hatte, die sich durch keine entsprechenden Belege hatte stützen lassen können. Von weitaus größerer Bedeutung sind die von Milanese 1880<sup>17</sup> im Zusammenhang mit der Veröffentlichung einer Urkunde vom 1. Januar 1165 des Pisaner Archivio di Stato gezogenen Folgerungen, die aus der Verknüpfung von weiteren Quellen wesentliche Aussagen zur Identität „Guglielmos“ zulassen. In jener Urkunde wird ein der Pisaner Domopera angehörender „Guglielmo“ genannt, den Milanese mit dem „Guglielmo“ Vasaris identifizierte<sup>18</sup>, da der Domopera vermutlich auch die Errichtung des Campanile oblag. Die 1865 in der Fassade des Pisaner Domes entdeckte Grabinschrift<sup>19</sup>, die einen „magister Guilielmus“ als Schöpfer der Kanzel von S.Maria ehrt, erlaubt Milanese nun, in jenem „Guglielmo“ der Domopera den Meister der alten Domkanzel zu sehen. Er vermutet, daß diese Kanzel 130 Jahre vor der des Giovanni Pisano entstanden sein müßte. Mit Hilfe dieser schon von Milanese erarbeiteten Ergebnisse hätte sich auch für Scano die Identitäts- und Herkunftsfrage des „Guglielmo“ leicht lösen lassen können, doch offensichtlich waren ihm diese nicht bekannt. Anders Karl Frey (1911)<sup>20</sup>, der im Unterschied zu

---

<sup>11</sup> Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazione del 1550 e 1568*. Florenz 1969, Bd. II/Testo (hg.v. Rosanna Bettarini), S. 48. – Zu den verschiedenen Editionen vgl. a.a.O., Bd. II/Commento (hg.v. Paola Barocchi), S. 134-137.

<sup>12</sup> *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, scritte da M. Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino, in questa prima edizione senese arricchite più che in tutte l'altre precedenti di rami, di giunte e di correzioni per opera del P. Guglielmo Della Valle. 11 Bde., Siena 1791-94.

<sup>13</sup> Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 109, Anm. 61.

<sup>14</sup> Vgl. Biehl, a.a.O..

<sup>15</sup> Reinhard Zech, *Meister Wilhelm von Innsbruck und die Pisaner Kanzel im Dome zu Cagliari*. Bottrop 1935.

<sup>16</sup> *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, di Giorgio Vasari, pubblicate per cura di una società di Amatori delle Arti Belle (V. Marchese, C. Pini, C. e G. Milanese). 13 Bde., Florenz 1846-55, Bd. 14, 1870.

<sup>17</sup> Gaetano Milanese, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo*. Rom 1893 (Reprint Florenz 1901), Nr. 1, S. 5-6: zuerst veröffentlicht in: *Il Buonarroti* 14, 1880, S. 143-145.

<sup>18</sup> Über diese Identifizierung besteht in der Forschung allgemeiner Konsens.

<sup>19</sup> + *SEPULTURA GUILIELMI / [M]AGISTR(I) QUI FECIT PERGUM S(AN)C(T)E / MARIE*. Zitiert nach Antonio Milone (Scheda 1830), in: Adriano Peroni (Hrsg.), *Il Duomo di Pisa*. Modena 1995, S. 601.

<sup>20</sup> *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, scritte da M. Giorgio Vasari pittore e architetto aretino, mit kritischem Apparate herausgegeben von K. Frey, 1 Bd., München 1911.

Milanesi mindestens zwei Persönlichkeiten mit dem Namen „Guglielmo“ in Betracht zog. Den Meister der Pisaner Domkanzel wollte er jedoch nicht mit dem „Guglielmo“ der Domopera in Verbindung bringen, da er durch eine, wie die spätere Forschung zeigen sollte<sup>21</sup>, nicht vertretbare Ergänzung der verlorenen Sockelinschrift der Kanzel ihr Vollendungsdatum mit 1262 las<sup>22</sup>. Freys Zweifel an der Vollständigkeit der Inschrift sind nicht unbegründet. Allein Walter Biehl (1926) trägt diesem Umstand Rechnung und sucht bei der Datierung der Kanzel nach anderen Belegen<sup>23</sup>.

Bis zu diesem Zeitpunkt hatten sich bereits zwei Gruppen in der „Guglielmo“-Forschung herausgebildet. Die eine, vertreten durch Scano, der die Kanzel von Angesicht bekannt war und der das Vollendungsdatum, der Name des Meisters, das ursprüngliches Aussehen sowie Herkunft und Anlaß ihrer Überführung durch gute literarische Überlieferung vermittelt waren, konnte den Nachweis erbringen, daß es sich bei der Kanzel in Cagliari um die ehemalige des Pisaner Domes handle; die andere, ohne Wissen von der Existenz dieser Kanzel und primär mit der Identität des „Guglielmo“ Vasaris beschäftigt, lieferte durch die Verknüpfung von Quellen (Urkunde vom 1.1.1165 und Grabinschrift) den zweiten Teil des Nachweises, daß „Guglielmo“ in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts urkundlich in Pisa gearbeitet hatte, und daß „Guglielmo“ der Meister der Pisaner Domkanzel war.

Diese Ergebnisse gewinnen erst durch ihre Zusammenfügung bei Biehl (1926)<sup>24</sup> an Klarheit und können so zum Ausgangspunkt von weiteren Überlegungen zur kunsthistorischen Einordnung genützt werden. Nicht nur in dieser Hinsicht sind die Aussagen Biehls zur Kanzel Guilielmus' noch immer von grundlegender Bedeutung. Das sich als Beitrag zur Stilgeschichte verstehende Werk zeigt „entwicklungsgeschichtliche“ Zusammenhänge und Abgrenzungen der verschiedenen toskanischen Bildhauerschulen des 12. und 13. Jahrhunderts auf<sup>25</sup>. Unter direktem Einfluß der bahnbrechenden Studie von Arthur Kingsley Porter („Romanesque sculpture of the pilgrimage roads“, 1923) steht Biehls kunsthistorische Einordnung der Kanzel, die er, einem von Porter vertretenen Gedanken<sup>26</sup> folgend, in enge Verbindung zur provenzalischen Bauskulptur stellen will. Damit war die Diskussion um die

---

<sup>21</sup> Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 108, Anm. 53 bringt mit dem Hinweis auf die in Anlehnung an die Guilielmus-Kanzel gestaltete Kanzel des Philippus in Capannori, datiert 1162 (stile com.), einen *terminus ante quem* für erstere.

<sup>22</sup> Dieses Vollendungsdatum findet sich schon vor Frey in der Literatur, etwa bei Venturi, 1902 (wie Anm. 9), S. 920-923.

<sup>23</sup> Vgl. Anm. 21.

<sup>24</sup> Biehl, 1926 (wie Anm. 2), insbesondere S. 41-49. – Diese Studie baut auf seiner Dissertation: Das toskanische Relief im 12., 13. und 14. Jahrhundert. Heidelberg 1910 auf.

<sup>25</sup> Im Zusammenhang mit einzelnen Städten der Toskana sind zu nennen: der Florentiner Inkrustationsstil (Georg Swarzenski, Romanische Plastik und Inkrustationsstil in Florenz. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 29, 1906, S. 518-531; – Adolf Behne, Der Inkrustationsstil in Toskana. Diss. Berlin 1912; – Fritz Rupp, Inkrustationsstil der romanischen Baukunst zu Florenz. Straßburg 1912; – Edgar W. Anthony, Early Florentine Architecture and Decoration, Cambridge 1927); die innovative Pisaner Skulptur, für die Antikennähe, Beziehungen zu Byzanz und zur islamischen Kunst konstatiert worden sind (Biehl, 1910 (wie Anm. 24) und 1926 (wie Anm. 2); – Roberto Papini, Marmorari romanici in Toscana. In: L'Arte 12, 1909, S. 423-442); und die Luccheser Skulptur, die von den Pisaner Errungenschaften schöpfte und keine Eigenleistungen hervorbrachte (Papini, a.a.O.). Darüber hinaus sind noch die Veröffentlichungen in der Folge Biehls von Mario Salmi, La scultura romanica in Toscana. Florenz 1928 und Ders., L'architettura romanica in toscana. Mailand 1927 sowie George H. Crichton, Romanesque Sculpture in Italy. London 1954 zu nennen.

<sup>26</sup> Arthur Kingsley Porter, Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads. Boston 1923, Bd.I, S.160, Anm. 2; S. 293-294.

stilgeschichtlichen Zusammenhänge der Kanzel eröffnet, die im Folgenden die Forschung bestimmen sollte. Als frühes Werk der mittelalterlichen toskanischen Bildhauerkunst war die Kanzel eingebunden in die Erörterung der Entstehung eines toskanischen Figurenstils, der seit den Veröffentlichungen von Wilhelm Vöge (1894 und 1902)<sup>27</sup> und Richard Hamann (1922 und 1923)<sup>28</sup> von französischen, speziell provenzalischen Vorbildern abgeleitet worden ist. Die Annahme von möglichen Zusammenhängen der Kanzel zur provenzalischen Bauskulptur war also nicht nur hochaktuell, sondern gewann auch an Tragweite, da ihr bekanntes Entstehungsdatum als *terminus ante quem* für die undatierten französischen Werke herangezogen werden konnte<sup>29</sup>. Daneben wurden Stimmen laut, die die Kanzel ganz aus italienischem Formengut erklären wollten, wobei entweder durch Hinweise auf mögliche Verbindungen zur emilianischen und lombardischen Reliefskulptur<sup>30</sup>, die ja ihrerseits möglicherweise auf provenzalische Werke zurückgingen<sup>31</sup>, das Problem nur verlagert wurde, oder die Aussagen mit dem Hinweis auf große Antikennähe beschränkt bleiben mußten<sup>32</sup>. Auch byzantinische Elemente sind gesehen worden, diese jedoch vor allem im Hinblick auf die Ikonographie und auf technische Aspekte (Hintergrundgestaltung der Brüstungsreliefs)<sup>33</sup>. In dieser Hinsicht ist die Dissertation Zechs (1935), die sich ausführlich mit der Herkunft des Stils des Guilielmus auseinandersetzt<sup>34</sup>, ein deutlicher Spiegel der Forschungslage. Entsprechend den vermuteten „Zentren“ in der romanischen Epoche wurden mögliche Zusammenhänge mit dem plastischen Kunstschaffen der Toskana (Inkrustationsstil), der Ostlombardei, Süd- und auch Nordfrankreichs abgewogen. Man kam zu dem Schluß, daß die Herleitung von Guilielmus' Stil aus der toskanischen und der lombardischen Schule nicht

<sup>27</sup> Wilhelm Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Straßburg 1894. – Ders., Der provenzalische Einfluß in Italien und das Datum des Arler Portikus. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 25, 1902, S. 409-429. – In der Folge dieser Ergebnisse steht offenbar noch Walther Greischel, der sich für eine Herkunft des Guilielmus aus der Provence ausgesprochen hatte, vgl. dazu seine Ausführungen in: Die sächsisch-thüringischen Lettner des dreizehnten Jahrhunderts. Eine Untersuchung über die Herkunft und die Entstehung ihrer Typen. Diss. Freiburg 1914, S. 88-89, Anm. 13.

<sup>28</sup> Richard Hamann, Deutsche und französische Kunst im Mittelalter. Bd.I, Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz, Marburg 1922 (21923).

<sup>29</sup> Porter, 1923 (wie Anm. 26), Bd.I, S.8.

<sup>30</sup> Salmi, 1928 (wie Anm. 25), S. 87 ff. sieht vergleichbare „plastische Werte“ und Gemeinsamkeiten der Raumdarstellung, ohne diese Begrifflichkeiten zu definieren. Dann wäre er wahrscheinlich auf den Schluß von Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 43 und Zech (wie Anm. 15), 1935, S. 53-55 gekommen, die beide den Zusammenhang zur oberitalienischen Skulptur hinsichtlich motivischer Parallelen beschreiben.

<sup>31</sup> Die kunsthistorische Forschung zur Skulptur der Lombardei und Emilia hat die Herauskristallisierung von Werkstätten und Bildhauerschulen an namentlich bekannte Bildhauerpersönlichkeiten gebunden (Nikolaus, Wiligelmus, Schule von Piacenza). Priorität in der stilgeschichtlichen Diskussion hat seit Porter die Frage nach den Beziehungen zu französischen Werken, vermittelt auf dem Wege der Pilgerstraßen und der sogenannten Künstlerwanderungen (vgl. zuletzt: Arturo Carlo Quintavalle (Hrsg.), Romanico padano, Romanico europeo. Atti del Convegno internazionale di Studi, Modena/Parma 26.10.-1.11.1972. Dedicato a Cesare Gnudi, Parma 1982. – Ders., Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica. Mailand 1991).

<sup>32</sup> Während die antike Kunst in der Literatur als anregende Quelle für Guilielmus neben anderen genannt worden ist, war später bei Sanpaolesi der Hinweis auf große Antikennähe methodisch bedeutsam, vgl. dazu Anm. 36. Damit rückt Pisa als Stätte der Antikenrezeption neben Rom, das als Zentrum der „Protorenaissance“ gesehen worden ist (H. Wentzel, Antikenimitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 11, 1955, S. 29-72).

<sup>33</sup> U.a. Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 42; S.47. Salmi, 1928 (wie Anm. 25), S. 84-86. Zech, 1935 (wie Anm. 15), S. 80-85; S. 97-99; S. 125-135. Carl D. Sheppard, Romanesque Sculpture in Tuscany: a Problem of Methodology. In: Gazette des Beaux-Arts 54/II, 1959, S. 97-108.

<sup>34</sup> Zech, 1935 (wie Anm. 15), insbesondere S. 45-113.

möglich, und daß auch der Einschlag der süd- und nordfranzösischen Werke nur bedingt erkennbar sei, was der „eklektizistischen Art seiner Schaffensgrundlagen“<sup>35</sup> entspräche.

Ende der 1950er Jahre finden neue Aspekte zu den stilgeschichtlichen Zusammenhängen der Kanzel Eingang in die Forschung. Piero Sanpaolesi gelingt es in einem umfangreichen Aufsatz von 1956/57, die Existenz einer Pisaner Bildhauerwerkstatt im unmittelbaren Anschluß an die Errichtung des Domes – also spätestens seit 1064 – nachzuweisen und zu charakterisieren. In überzeugender Weise stellt er die Bildhauerpersönlichkeit des Guilielmus als daraus hervorgegangen dar<sup>36</sup>. Diese Ergebnisse hätten Carl Sheppards von methodischen Überlegungen geleiteten Ausführungen als Grundlage dienen können. Er hatte es sich zum Anliegen gemacht hat, Guilielmus' Figurenstil keinesfalls von der provenzalischen Bauskulptur, zu deren Datierung bei weitem kein Konsens erreicht worden war (Ende der 1950er Jahre), abzuleiten. Guilielmus dagegen als einen von französischen Werken unberührten, toskanischen bzw. pisanischen Bildhauer zu etablieren, war vertretbar<sup>37</sup>.

Die oft bemerkten Ähnlichkeiten der Kanzelskulpturen mit den provenzalischen Werken sind dennoch nicht von der Hand zu weisen. Somit besteht bis heute Uneinigkeit darüber, wie Guilielmus' Werk kunsthistorisch einzuordnen sei, wobei noch nicht versucht wurde, durch die Ikonographie und die Ikonologie diese offenen Fragen zu beseitigen. Das hat nicht zuletzt die sich jüngst zu dieser Problematik äußernde Dissertation von Susanne Heydasch-Lehmann<sup>38</sup> gezeigt, die hinsichtlich der Stilkritik eng an den bisher vertretenen Forschungsmeinungen bleibt und in der ikonographischen Analyse vor allem die Verschiedenartigkeit der ikonographischen Quellen heraushebt. Auch die knappen Beiträge von Antonio Milone und Roberto Coroneo in der 1995 von Adriano Peroni herausgegebenen Monographie über den Pisaner Dom erbringen hinsichtlich dieser Problematik wenig neue Ergebnisse<sup>39</sup>.

Heydasch-Lehmann widmet sich auch dem Problem der Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes der Pisaner Kanzel. Damit greift sie die durch Zauner und dann vor allem Zech eröffnete Diskussion wieder auf, daß die im Cagliareser Dom zunächst noch ungeteilt aufgestellte Kanzel – ihre Zweiteilung erfolgte erst 1670 – im Pisaner Dom ursprünglich

---

<sup>35</sup> Zech, 1935 (wie Anm. 15), S. 56 greift damit eine schon von Salmi, 1928 (wie Anm. 25), S. 88 getroffene Charakterisierung der plastischen Bildwerke des Guilielmus auf.

<sup>36</sup> Piero Sanpaolesi, La facciata della Cattedrale di Pisa. In: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, n.s. 5-6, 1956-1957, S. 248-394. – Ders., *Il duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*. Pisa 1975. – Sanpaolesi ging es darum, Guilielmus' Anteile an der Pisaner Domfassade aufzuzeigen, um mit Hilfe der datierten Kanzel zu einer Datierung der Fassade zu gelangen. Guilielmus' Figurenstil sah er nicht von provenzalischen Werken abgeleitet, sondern umgekehrt prägend für diese. Als entscheidendes Vorbild für Guilielmus gewann somit bei Sanpaolesi die Antike an Bedeutung.

<sup>37</sup> Carl Sheppard, *The West Door of the Cathedral and the East Door of the Baptistery of Pisa*. In: *Gazette des Beaux-Arts* 52, 1958, S. 5-22. – Ders., 1959 (wie Anm. 33). – Ders., *Classicism in Romanesque Sculpture in Tuscany*. In: *Gesta* 15, 1976, S. 185-192. Sheppard setzt sich jedoch in keiner Weise mit den Ergebnissen Sanpaolesis auseinander.

<sup>38</sup> Susanne Heydasch-Lehmann, *Der „Taufbrunnen“ in San Frediano in Lucca und die Entwicklung der toskanischen Plastik in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris 1991 (Diss. Bonn 1989), insb. S. 82-122.

<sup>39</sup> Antonio Milone/Roberto Coroneo (Schede 1820-1829), in: Adriano Peroni (Hrsg.), *Il Duomo di Pisa*. Modena 1995, S. 598-601.

jedoch in Form einer Evangelien- und einer Epistelkanzel bestanden habe<sup>40</sup>. Da für diese Zweiteilung stichhaltige Argumente fehlen, sie zudem einem Vergleich mit den toskanischen Nachfolgekanzeln nicht standhält, schließt sich die Autorin der Meinung Biehls an. Ihre Rekonstruktion ist eine Auseinandersetzung mit der These Martin Weinbergers, der aus Gründen der Symmetrie und des Inhalts des Zyklus auf verlorene Brüstungsplatten schließt<sup>41</sup>. Die Frage nach der Ein- oder Zweiteiligkeit der ursprünglichen Kanzel schien noch bis zuletzt ungeklärt<sup>42</sup>. Ein neuer Beitrag von Anna Rosa Calderoni Masetti aus dem Jahre 1995 spricht sich mit den bisher überzeugendsten Argumenten für die Zusammengehörigkeit der Cagliereser Fragmente zu einer einzigen Kanzel aus<sup>43</sup>.

Auch der Frage nach der Beteiligung mehrerer Bildhauer hinsichtlich der Ausführung der skulptierten Brüstungsplatten, die seit Biehl im Zusammenhang mit der Kanzel diskutiert wurde<sup>44</sup>, widmet sich Heydasch-Lehmann ausführlicher als ihre Vorgänger und kommt zu dem Ergebnis, daß an der Kanzel mehrere Hände unterscheidbar sind. Konkret kann damit die Arbeit von Gehilfen des Guilielmus belegt werden.

Das Bild der historischen Umstände der Kanzel, ihrer Entstehungszeit, des Meisters Guilielmus, ihrer Pisanischen Herkunft, ihrer Überführung nach Cagliari, Aufstellung und Zweiteilung im dortigen Dom, hat sich im Großen und Ganzen klären lassen. Offen steht dabei noch immer die Frage nach der stilkritischen Einordnung des Skulpturenschmucks der Kanzel und damit die Frage nach der „bildhauerischen Tradition“ ihres Meisters.

Wenig ist auch über die typologische Einordnung der ehemaligen Pisaner Domkanzel sowie über deren charakteristische Bestandteile der Lesepultgruppen, der Trägerlöwen und der mit szenischen Reliefs versehenen Brüstungsplatten nachgedacht worden. Dies erstaunt umso mehr vor dem Hintergrund, daß mit dieser Kanzel ein Typus faßbar wird, der in der Nachfolge für die Toskana prägend werden sollte. Zur Gruppe des toskanischen Kanzeltypus hat Zauner 1914 eine Studie vorgelegt, in welcher er sie in ihren wesentlichen formalen Zügen charakterisiert<sup>45</sup>. Die Einordnung der formalen Kennzeichen des Kanzeltypus in einen inhaltlichen, insbesondere liturgischen Kontext, ist dabei noch nicht geleistet worden. Die

---

<sup>40</sup> Franz Paul Zauner, *Die Kanzeln Toskanas aus der romanischen Stilperiode*, München 1915, S. 52-53; – Zech, 1935 (wie Anm. 15), S.136-141. Zuletzt sprach sich noch Sanpaolesi, 1975 (wie Anm. 36), S. 193-196, für eine ursprüngliche Zweiteilung aus. Für eine Aufstellung als ein zusammengehörender Kanzelkörper trat neben anderen v.a. Martin Weinberger, Nicola Pisano and the Tradition of Tuscan Pulpits. In: *Gazette des Beaux-Arts* 55/VI, 1960, S. 129-146 ein. In Auseinandersetzung damit Heydasch-Lehmann, 1991 (wie Anm. 38), S. 95-98.

<sup>41</sup> Weinberger, 1960 (wie Anm. 40), S. 129-146.

<sup>42</sup> Vgl. die Ausführungen von Roberto Coroneo (Schede 1820-1829, Teil II), in: Adrian Peroni (Hrsg.), *Il Duomo di Pisa*. Modena 1995, S. 600.

<sup>43</sup> Anna Rosa Calderoni Masetti, *L'abside maggiore del duomo, dalle origini al Quattrocento*. In: Roberto Paolo Ciardi (Hrsg.), *La tribuna del Duomo di Pisa, capolavori di due secoli*. Mailand 1995, S. 13-38.

<sup>44</sup> Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 110, Anm. 66 und in der Folge u.a. Salmi, 1928 (wie Anm. 25), S.77; – Zech, 1935 (wie Anm. 15), S.21-24; – Corrado Maltese, *Arte in Sardegna dal V al XVIII secolo*. Rom 1962, S. 201. Zuletzt Heydasch-Lehmann, 1991 (wie Anm. 38), S. 108-114.

Ausbildung der typologischen Charakteristika der ehemaligen Pisaner Domkanzel muß jedoch als eng damit verknüpft erachtet werden.

Ebenso sind Fragen zur Ikonographie der Brüstungsszenen, zur Deutung des Programms und damit wiederum zur Kanzel als deren Träger nie eingehender gestellt worden. Daß mit einer ikonographischen und motivischen Analyse Anhaltspunkte für – hier insbesondere die provenzalischen – Werke, die möglicherweise als Orientierung gedient haben, gegeben werden können, und damit auch eine Basis für eine stilkritische Auseinandersetzung mit jenen Werken geschaffen werden kann, ist lediglich von Biehl (1926) angesprochen worden. Seine Beobachtungen zu den motivischen Parallelen einiger Darstellungen auf der Kanzel zu provenzalischen Reliefs wurden jedoch nicht weiter erläutert<sup>46</sup>.

Aus diesen Desiderata der Forschung resultiert die eingangs dargelegte Vorgehensweise dieser Arbeit. Der Ansatz, der darum gewählt wurde, ist kein stilkritischer, sondern ein ikonographischer. Erst nachdem versucht wird, die Kanzel in ihrem Bedeutungskontext zu erfassen, soll anschließend die Rolle der motivischen Voraussetzungen unter stilkritischem Aspekt für den Skulpturenschmuck erwogen werden.

### **3 Objektgeschichte**

#### **3.1 Heutiger Aufstellungsort, Provenienz und Erhaltungszustand**

Die ehemalige Pisaner Domkanzel befindet sich heute in der 1258 zur Kathedrale erhobenen Kirche S.Maria di Castello in Cagliari<sup>47</sup>. Dort ist sie in Form von zwei analog gebildeten „Kanzeln“, die über rechteckigem Grundriß und auf je zwei Voll- und zwei Halbsäulen errichtet sind, zu Seiten des Hauptportales an der Fassadeninnenseite der Kirche aufgestellt (*Abb.I-II;IV-V*). Beide „Kanzeln“ sind nicht zugänglich und damit liturgisch funktionslos. Sie haben den Charakter von schmückenden Ausstattungsstücken. Zur Kanzel gehörten außerdem die vier großen in der Chorschranke vermauerten Löwen (*Abb.XL-XLVI*). Diese säumen dort die äußeren Ecken sowie die Seiten der mittigen Treppe, die zum erhöhten Chor führt. Auch den Löwen wird mit der Zuweisung dieses durchaus würdigen Platzes in den barocken Chorschranken eine vor allem schmückende Funktion zuteil.

---

<sup>45</sup> Zauner, 1915 (wie Anm. 15), insb. S. 14-24 ist der erste, der die typologische Gruppe der toskanischen Kanzeln als solche identifiziert. Seine Ausführungen zur Domkanzel des Guilielmus müssen allerdings als überholt angesehen werden, vgl. dazu Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 110-111, Anm. 66.

<sup>46</sup> Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 111, Anm. 73.

Diese fragmentarische Aufstellung ist die Folge der barocken Umstrukturierungen im Inneren der Kirche, die 1669 unter dem Erzbischof Pietro Vico begonnen und 1703 beendet worden sind<sup>48</sup>. Das Aussehen der Kanzel vor der Barockisierung des Innenraumes ist durch mehrere Beschreibungen sardischer Lokalhistoriker des 16. und 17. Jahrhunderts überliefert<sup>49</sup>. Dieser zufolge war die große Kanzel, die aus acht Brüstungsplatten bestand und von vier großen, säulentragenden Löwen gestützt wurde, am dritten südlichen Mittelschiffpfeiler errichtet<sup>50</sup>. Aus Platzmangel im Mittelschiff der Kirche S.Maria di Castello, das im Vergleich zum Pisaner Dom einen eher spärlich bemessenen Raum von nur 39 Meter Länge aufweist, wurde die Kanzel in den Jahren 1669-1674 geteilt, zu Seiten des Hauptportals aufgestellt und die Löwen in der Chorschranke vermauert<sup>51</sup>. Bei ihrer Aufstellung in Form von zwei Schmuckkanzeln sind sowohl alte als auch neue Teile verwandt worden. Während die Kapitelle zum ursprünglichen Bestand gehören, stammen Sockel und Basen der Säulen aus dem 17. Jahrhundert. Auch der mächtige Sockel eines jeden Kanzelkörpers, der wie ein Teil eines Gebäudes gebildet ist und zum schmuckhaften Charakter wesentlich beiträgt, ist eine Zutat des 17. Jahrhunderts. Auf zwei Stufen und durch den konkaven Karies des zweiten Frieses vorbereitet, wölbt sich konvex der dritte hervor, in dessen Mitte ein geflügelter Engelskopf angebracht ist. Dieser barocke Unterbau dient als Träger der als altherwürdig angesehenen romanischen Bestandteile der ursprünglichen Kanzel<sup>52</sup>. Es zeigt sich, daß bei der Ausführung dieses Sockels eine stilistische Angleichung an den Skulpturenschmuck der Kanzel angestrebt worden ist, denn auch der Kopf des Putto geht wie die Köpfe der über ihm angebrachten Figuren der Lesepulte auf antike Plastik zurück<sup>53</sup>.

Die zentralen Lesepultgruppen werden rechts und links von je einer Brüstungsplatte flankiert. Den seitlichen Abschluß zur Fassadeninnenseite der Kirche, an welche die Schmuckkanzeln anlehnen, bilden noch einmal je eine Brüstungsplatte, womit insgesamt acht Platten erhalten sind. Jede der Brüstungsplatten wird horizontal in zwei Register geteilt. Jeder Darstellung ist ein in den Rahmen darüber gemeißelter Titulus zugeordnet. Die Körper der beiden „Kanzeln“ sind unten von einem über die Lesepultgruppe verkröpften Gesims und oben von einem vorkragenden und abgeschrägten Gesims, das nur vom Pult unterbrochen wird, eingefasst. Nach den Lesepulten, deren eines sich aus den vier Evangelistensymbolen zusammensetzt, das andere aus dem Apostel Paulus, flankiert von Titus und Timotheus, sowie aus den das Pult tragenden Engeln gebildet wird, wird bei den beiden „Kanzeln“

---

<sup>47</sup> Coroneo, 1995 (wie Anm. 42), S.599.

<sup>48</sup> Vgl. Coroneo, a.a.O..

<sup>49</sup> Esquirro, 1624 (*Dok. 8*); De Vico, 1639 (*Dok. 9*); Aleo, 1684 (*Dok. 10*); Cossu, 1780 (*Dok. 11*).

<sup>50</sup> Aleo (1684): „[...] y etaua arrimado a' la tercera colona dela naue de medio, a' la mano dere i ha entrando[...]“; (*Dok. 10*).

<sup>51</sup> Aleo (1684): „[...] el Pulpito grande, por ser desproporcione do a' la poca capiedad que tenia la Iglesia [...]“; (*Dok. 10*).

<sup>52</sup> Aleo (1684) vermittelt diesen Gedanken: „[...] el Pulpito grande [...] y pare conseruar la antiguedad [...]“; (*Dok. 10*).

<sup>53</sup> Der etwas aufgedunsene Gesichtstypus mit kleiner dicker Nase, deren Wurzel eingesunken scheint, findet sich bei den Kinderbildnissen des Caracalla und Geta, vgl. Heinz Bernhard Wiggers/Max Wegner, *Das römische Herrscherbild*. Bd. III/1, Caracalla bis Balbinus, Berlin 1971, S. 9-92 (Caracalla: insb. Tafeln 1-4); S. 93-114 (Geta: insb. Tafeln 25-27). Zu den antiken Vorbildern für die Köpfe der Figuren der Lesepultgruppen vgl. die Ausführungen auf S. 101-102.

gewöhnlich zum besseren Verständnis zwischen einer „Evangelien-“ und einer „Epistelkanzel“ unterschieden<sup>54</sup>. Die „Evangelienkanzel“ zeigt von links nach rechts die Brüstungsplattenfolge: *Die Könige vor Herodes / Der bethlehemitische Kindermord // Verkündigung an Maria, Heimsuchung / Geburt Christi // Die Frauen am Grabe // Das Letzte Abendmahl / Judaskuß*, wobei die Front der „Kanzel“ zentral zwischen dem Geburts- und dem Auferstehungsrelief von der Lesepultgruppe geteilt wird. Thematisch vereint diese „Kanzel“ die Geschehnisse unmittelbar um die Geburt und Passion Christi (*Abb.III*). Die „Epistelkanzel“ ist von links nach rechts aus den Brüstungsplatten mit den Darstellungen *Himmelfahrt Christi // Transfiguration // Taufe Christi / Darstellung im Tempel // Anbetung der Könige / Ritt der Könige* zusammengesetzt, wobei analog zur „Evangelienkanzel“ zentral in die Front zwischen dem Transfigurations- und dem Taufrelief die Lesepultgruppe eingefügt ist. An dieser „Kanzel“ sind die Reliefs der Epiphanien und Erhöhungen Christi vereint (*Abb.VI*).

Alle Teile des ursprünglichen Bestandes der Kanzel – die Brüstungsplatten, die Lesepulte, die Gesimse, die Kapitelle, sowie die Löwen – sind aus venetischem Marmor<sup>55</sup> gefertigt, der leicht unterschiedliche Färbungen von mehr gelblichen bis zu gräulichen Tönungen aufweist. Die Säulenschäfte dagegen sind aus außeritalischem Marmor<sup>56</sup>, es handelt sich bei ihnen vermutlich um Spolien. Hervorzuheben ist die Ausführung des Hintergrundes der Brüstungsreliefs. Dort ist in die sich zwischen den Ranken verbleibenden Vertiefungen eine schwarze Paste in echter Niello-Technik eingelassen<sup>57</sup>, was noch an einigen wenigen Stellen zu sehen ist. Die Hintergründe der Reliefs der Geburt Christi und der Frauen am Grabe lassen dies noch erkennen (*Abb.VIII;XI*). Auch die Pupillen der Figuren sind mit dieser Paste gefüllt gewesen.

Die Identifikation dieser beiden „Kanzeln“ mit der ehemaligen Pisaner Domkanzel ist, wie bereits dargelegt, den Forschungen Scanos zu verdanken<sup>58</sup>. Er stützt sich dabei auf eine Inschrift, die bis zur barocken Umformung in einer an der Kanzel angebrachten Platte zu lesen gewesen war, was eine Quelle des 17. Jahrhunderts belegt<sup>59</sup>. Sie verweist auf die Überführung der Kanzel aus Pisa nach Cagliari im Jahre 1312, ein Ereignis, das sich mit der Aufstellung 1310 des „perbio novo“ des Giovanni Pisano im Pisaner Dom in Verbindung bringen läßt, da dort seither die alte Kanzel nicht mehr gebraucht worden ist.

Auch der Stifter Michele Scacceri aus einflußreicher Pisaner Familie wird genannt. Er gehörte 1310 dem Pisaner Rat der *Anziani* an und war 1312 in Cagliari mit der Erweiterung

---

<sup>54</sup> Diese Unterscheidung durchzieht die gesamte Literatur zu der ehemaligen Pisaner Domkanzel.

<sup>55</sup> Coroneo, 1995 (wie Anm. 42), S. 599.

<sup>56</sup> Eine eindeutige Bestimmung der Herkunft der Marmorsäulen konnte bisher nicht geleistet werden.

<sup>57</sup> Vgl. dazu Milone, 1995 (wie Anm. 7), S. 599.

<sup>58</sup> Scano, 1901 (wie Anm. 5), 1905 (wie Anm. 10), 1907 (wie Anm. 10).

<sup>59</sup> De Vico, 1639 (*Dok.* 9). Vgl. die Quellediskussion weiter unten in Anm. 66.

des *Castellum Castrum* beschäftigt. Später ist er auch *Operarius* der Pisaner Dombauhütte gewesen<sup>60</sup>. Sein Familienwappen mit den drei schräggestellten Schwertern ist in zwei der Brüstungsplatten eingemeißelt<sup>61</sup> (*Abb.VII/1-2*). Das zweite Wappen kann nicht eindeutig zugewiesen werden. Vermutlich ist es das des ebenfalls in der Inschrift genannten Bernardus Guicti<sup>62</sup>.

Die Kanzel hat trotz ihrer mehrfachen Neuaufstellung nur geringen Schaden davongetragen. Lediglich einige der Köpfe in den Reliefs fehlen. Allerdings sind bei der Aufstellung im 17. Jahrhundert Friese und Gesimse mehrfach zerstückt und die die Lesepulte flankierenden Platten behauen worden. Besonders gilt dies für die Platten der Geburt Christ sowie der Auferstehung. Die vom Lesepult überschrittenen Randfiguren der Reliefs sind ganz abgeschlagen worden (*Abb.X/1-3*).

Es bleibt die Frage, ob durch die mehrfachen Neuaufstellungen einzelne Teile der Kanzel ganz verloren gegangen sind. Verluste während der Überführung von Pisa nach Cagliari sind nicht mehr nachweisbar, jedoch eher unwahrscheinlich. Sich der Bedeutung der Pisaner Domkanzel für Cagliari bewußt, wird dem Cagliareser Kastellan Michele Scacceri, dem oben genannte Stifter der Kanzel, daran gelegen gewesen sein, diese vollständig nach Cagliari zu befördern<sup>63</sup>. Von dem, was in Cagliari Aufstellung gefunden hat, sind wir teilweise unterrichtet. Die Quellen, welche die Kanzel vor den barocken Umstrukturierungen beschreiben, nennen ihre wichtigsten Bestandteile: acht Brüstungsplatten, vier Löwen und Säulen. Die Pulte zur Verlesung der Epistel und Evangelien werden nur indirekt durch ihre Funktion angesprochen<sup>64</sup>. Zu diesen Teilen, die sich alle erhalten haben, können aufgrund stilistischer Zugehörigkeit die Gesimse und Kapitelle hinzugefügt werden. Abgesehen von der fehlenden Treppe, von möglicherweise weiteren Brüstungsplatten, die keinen oder nur ornamentalen Dekor getragen haben und somit für die Rückseite bestimmt waren, sowie von dem in den Quellen bezeugten und eine Inschrift tragenden Architrav (dazu s.u.), ist die Kanzel als vollständig zu bezeichnen.

Es muß noch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, daß Teile der Kanzel erst bei ihrer Aufstellung in Cagliari gefertigt worden sind. Da diese Überlegungen eine stilkritische Argumentation nach sich führen, sollen sie im Anschluß an die Frage zur stilistischen Einheitlichkeit der Kanzel aufgegriffen werden<sup>65</sup>.

---

<sup>60</sup> Vgl. Scano, 1905 (wie Anm. 10), S.22 und Max Seidel, Dombau, Kreuzzugs-idee und Expansionspolitik. Zur Ikonographie der Pisaner Kathedralbauten. In: Frühmittelalterliche Studien 11, 1977, S. 367-368.

<sup>61</sup> Scano, 1905 (wie Anm. 10), S. 22 schließt daraus, daß ihm möglicherweise auch die Neuaufstellung der Kanzel in Cagliari oblag. Zum Transport der Kanzel nach Cagliari vgl. auch Seidel, 1977 (wie Anm. 60), S. 367-368.

<sup>62</sup> Vgl. dazu auch Heydasch-Lehmann, 1989 (wie Anm. 38), S. 91-92.

<sup>63</sup> Vgl. dazu Seidel, 1977 (wie Anm. 60), S. 363-369. Vgl. auch weiter unten S. 38.

<sup>64</sup> Aleo (1684): „[...] che seruia per cantar la epistola, y el evangelio [...]“; (*Dok. 10*).

<sup>65</sup> Vgl. dazu unten die Ausführungen auf S. 33-36.

### 3.2 Quellen zum Meister und zum Entstehungsdatum der Kanzel

Nach den Beschreibungen der sardischen Lokalhistoriker hat die Kanzel einen Architrav mit der folgenden Inschrift getragen: *Hoc Guillelmus opus pr(a)estantior / arte modernis quat(t)uor annorum spatio sed Do(mi)ni centum decies / sex mille duobus*<sup>66</sup>. An der Richtigkeit der Überlieferung der Inschrift hat vor allem Frey gezweifelt und deren Unvollständigkeit in Betracht gezogen<sup>67</sup>. Dies aber würde bedeuten, daß der zweite Teil, der sich auf die Vollendung der Kanzel bezieht, fehlerhaft ist, weshalb das Vollendungsdatum aus der in dieser Form überlieferten Inschrift dann nicht zweifelsfrei gelesen werden kann. Obwohl in der Folge Freys immer wieder auf die mögliche Unvollständigkeit der Inschrift hingewiesen worden ist, wird sie dennoch gerne zur Datierung herangezogen<sup>68</sup>. Eine kritische Stellungnahme sollte jedoch nach anderen Möglichkeiten der Datierung suchen<sup>69</sup>.

Gesichert bleibt der Name des Meisters der Kanzel mit Guilielmus, der an weiteren Stellen überliefert ist. In der Fassade des Pisaner Domes ist bei Restaurierungsarbeiten von 1865 der Grabstein des Bildhauers gefunden worden, der die Inschrift *† Sepultura Guilielmi / [m]agistr[i] qui fecit pergum S(an)c(t)e / Marie* trägt<sup>70</sup>. Ein Werkvertrag schließlich, der 1165 zwischen der Pisaner Dombauhütte, Guilielmus und Riccio abgeschlossen worden ist, bezeugt nicht nur die Identität von Guilielmus mit dem Meister der Kanzel<sup>71</sup>, sondern bekräftigt auch das Datum der Inschrift in ihrer überlieferten Form.

Neben diesen Inschriften hat sich eine weitere Quelle erhalten, welche möglicherweise die Verwendung der Kanzel bereits im Jahre 1160 bezeugt. Es handelt sich um den Bericht des Pisaner Erzbischofs Benincasa (1167-1170) über die Trauerfeierlichkeiten anlässlich des Todes seines Freundes Rainerius am 17. Juni 1161 (st.pis.), der dabei eine reliquienartige Erhöhung des Leichnams auf der Kanzel im Pisaner Dom schildert (*Dok. 1*). Zu Ehren des Rainerius aus der Pisanischen Patrizierfamilie der Scacceri, zu Lebzeiten Jerusalemfahrer und

---

<sup>66</sup> Zitiert nach Milone, 1995 (wie Anm. 7), S. 598 mit Angabe der Quellen. Vgl. auch *Dok. 8; 10; 11*. – Bereits vor der Umstrukturierung wird die Inschrift, die den Meister und das Vollendungsdatum nennt, von Esquiro (1624) überliefert, zusammen mit einer ausführlichen Beschreibung des Aufbaus der Kanzel. Die zweite Inschrift zur Translation und Stiftung der Kanzel überliefert Roncioni (1590/95), aus dessen Ausführungen jedoch ihr Anbringungsort und damit ihr Bezug nicht ganz deutlich hervorgeht (vgl. Scano, 1905, S. 18-19), auch De Vico (1639). Diese Berichte müssen Aleo (1684) nicht unbekannt gewesen sein, der die Umstände zur Teilung und Neuaufstellung erläutert. Insbesondere Esquiros Beschreibung der ungeteilten Kanzel übernimmt er teilweise wörtlich und erweitert sie. Auffälligerweise weichen seine Abschriften der beiden Inschriften von denen seiner Vorgänger (Roncioni, 1590/95, Esquiro, 1624 und De Vico, 1639) leicht ab. Demgegenüber korrespondiert die spätere Abschrift des Cossu (1780), dessen Berichte keinen der Wortlaute der vorangegangenen Chroniken erkennen lassen (er erkennt den Zusammenhang zur damals bereits geteilten Kanzel nicht), wieder mit jenen des Roncioni, des Esquiro und des De Vico. Die leichten Abweichungen der Abschriften des Aleo (1639) können hier nicht weiter gewertet werden, da auch Editionsfehler (Zech, 1935 (wie Anm. 15): *Dok. 8-11*) nicht ausgeschlossen werden können. Inhaltlich haben sie keine Relevanz.

<sup>67</sup> Vasari (hg.v. Frey, Karl), 1911 (wie Anm. 20), S. 525-526.

<sup>68</sup> Vgl. jüngst noch Milone, 1995 (wie Anm. 7), S. 598.

<sup>69</sup> Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 108, Anm. 53 gelingt dies mit einem Hinweis auf die Kanzel des Philippus in Capannori, welche die von Guilielmus gefundene Lösung für die Lesepultgruppe übernimmt. Sie ist 1162 inschriftlich datiert und liefert damit einen sicheren *terminus ante quem* für die Pisaner Kanzel.

<sup>70</sup> Zitiert nach Milone, 1995 (wie Anm. 7), S. 601.

<sup>71</sup> Vgl. dazu bereits oben die Ausführungen auf S. 4; neuere Literatur ist bei Adriano Peroni, *Architettura e decorazione*. In: Adriano Peroni (Hrsg.), *Il Duomo di Pisa*. Modena 1995, S. 138, Anm. 27 angegeben.

nach seinem Tode bald heiliggesprochener Stadtpatron<sup>72</sup>, wurde am Tag seines Ablebens eine große Messe gelesen. Sein Leichnam, der zunächst im Chor aufgebahrt war, mußte wegen der zahlreichen Gläubigen, die zu ihm drängten und den Fortgang der Messe behinderten, von dort weggetragen werden. Man hat ihn daher auf die Kanzel erhoben, von wo aus er für alle sichtbar gewesen sein und dadurch den Gläubigen eine Ehrerweisung ermöglicht haben soll, die den Meßablauf nicht störte.

Es spricht einiges dafür, daß es sich bei dieser Kanzel, auf die man den Rainerius erhob, um die nach der üblichen Lesart der Inschrift sich mindestens seit 1159 im Bau befindlichen Domkanzel des Guilielmus handelt. Zum einen hätte sie mit ihren Maßen von 3,70 Metern Länge und 2,30 Metern Tiefe den Platz zur Aufbahrung des Rainerius geboten und auch für die sich um ihn versammelnden Gläubigen, zum anderen würde ihr Aufstellungsort an der Grenze zwischen Chor und Laienschiff allen Einsicht gewähren<sup>73</sup>.

Es ist unwahrscheinlich anzunehmen, daß der Leichnam des Rainerius auf die üblicherweise im Schiff aufgestellte Predigtkanzel erhöht worden wäre. Die Existenz einer solchen Predigtkanzel ist für den Pisaner Dom frühestens ab 1319/20 belegt<sup>74</sup>. Gewöhnlich waren die Predigtkanzeln von nicht besonderer Größe, bestanden oft nur aus einem Lesepult und waren aus Holz gefertigt<sup>75</sup>. Wäre es ohnehin ein singulärer Fall, von der Predigtkanzel herab Reliquien zu zeigen, so hätte sie dafür auch wahrscheinlich gar nicht den Platz geboten. Nicht ungewöhnlich scheint es dagegen gewesen zu sein, daß an dem Ort der Verlesung von Evangelium und Episteln Reliquien gezeigt wurden<sup>76</sup>.

Wenn also aus Gesagtem geschlossen werden kann, daß Rainerius auf der Guilielmus-Kanzel erhöht worden ist, so bedeutet dies, daß die Kanzel bereits im Jahre 1160 liturgisch nutzbar gewesen ist.

### **3.3 Die Errichtung der Kanzel im Zusammenhang mit der Baugeschichte des Pisaner Doms**

Den jüngsten Forschungen zufolge fällt die Errichtung der Kanzel in die Zeit der Neugestaltung des Chors. Diese Neugestaltung ist vor allem von Rainaldus in einem Gegenzug zur Ausweitung des (1064 begonnenen) Domes nach Westen mit der Errichtung der Fassade

---

<sup>72</sup> Vgl. Natale Caturegli, Ranieri di Pisa, in: Biblioteca Sanctorum Bd. 11, Rom 1968, Sp. 37-44.

<sup>73</sup> Vgl. die Ausführungen im Kapitel zur Rekonstruktion der ehemaligen Pisaner Domkanzel.

<sup>74</sup> Peleo Bacci, Il Duomo di Pisa descritto dal Can. Paolo Tronci. Pisa 1922, S. 6-7, Anm. 6; dazu Seidel, 1977 (wie Anm. 60), S. 369, Anm. 193.

<sup>75</sup> Vgl. Seidel, 1977 (wie Anm. 60), S. 369. Die im Pisaner Dom 1595 verbrannte Predigtkanzel ist ebenfalls aus Holz gewesen (*Dok. 4*).

<sup>76</sup> Vgl. dazu Max Seidel, Die Kanzel als Bühne. Zur Funktion der Pisani-Kanzeln. In: Klaus Güthlein/Franz Matsche (Hrsg.), Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag. Worms 1993, S. 30-31 und S. 34, Anm. 34.

betrieben worden<sup>77</sup>. Neben neuen Chorschranken aus der Rainaldus-Werkstatt ist der liturgische Chor mit Cosmatenfußböden versehen worden, angefertigt von römischen Marmorarbeitern. Im Zuge dieser Neugestaltung ist auch die Errichtung der Kanzel zu sehen, deren struktureller Verbund mit den Chorschranken angenommen werden kann, worauf im Kapitel zur Rekonstruktion der Kanzel genauer eingegangen wird<sup>78</sup>.

## 4 Die figürliche Ausstattung der Kanzel

### 4.1 Analyse von Relief- und Figurenbildung

In die Marmorplatten sind in zwei Registern querrechteckige Bildfelder mit szenischen Reliefs stark eingetieft, wobei der Plattenrand mit geglätteter Oberfläche als Rahmen dient. In die Stege einer Platte sind jeweils über den Darstellungen die begleitenden Tituli eingemeißelt. Der Übergang zu den Bildfeldern ist an deren seitlichen und oberen Rändern durch eine sehr feine, stark durchbrochene Blattranke markiert. Die Tiefe der Felder gibt den Figuren den Raum vor, im unteren Register ist er vergrößert. Dort bildet der Rahmen eine kleine Stufe aus, die ungefähr 1,5 cm vor die Rahmenoberfläche vorspringt. Das bedeutet, daß den Figuren der unteren Register ein größerer Tiefenraum zur Verfügung steht als den Figuren der oberen. Damit trägt der Bildhauer dem mit zunehmender Höhe auch zunehmendem Effekt der Verjüngung Rechnung, den er somit verstärkt. Er gibt den Figuren der unteren Felder mehr Tiefenausdehnung, indem er ihre Standfläche nach vorne hin vor die Reliefoberfläche ausweitet. Von unten aus gesehen und zur erhöhten Kanzel aufblickend, ergibt sich auf diese Weise der Eindruck größerer Nähe, Stofflich- und Körperlichkeit der unteren Figuren. Die oberen Figuren dagegen scheinen entfernter und entrückter. Entsprechend werden die oberen Register für die Schilderung von Ereignissen genutzt, die mit himmlischen Erscheinungen zu tun haben oder sich in der himmlischen Sphäre abspielen, so etwa für die Epiphanien Christi (Christus in der Glorie (*Abb.XXIX*); der verklärte Christus (*Abb.XXIII*); Taufe Christi (*Abb.XXIV*)) oder für Ankündigungen von kommenden oder

---

<sup>77</sup> Sichere Daten zum Baubeginn der Fassade fehlen. Sie ist nach der Weihe durch Papst Gelasio (1118) möglicherweise um die Jahrhundertmitte anzusetzen. Zu den Baudaten des Pisaner Domes vgl. die jüngsten Ausführungen von Antonio Milone, *Il Duomo e la sua facciata*. In: Adriano Peroni (Hrsg.), *Il Duomo di Pisa*. Modena 1995, S. 191-201 und Peroni, 1995 (wie Anm. 71), insbes. S. 94-102.

<sup>78</sup> Vgl. Peroni, 1995 (wie Anm. 71), insbes. S. 94-102 sowie zum Chor S. 99ff.; – Die römischen Marmorarbeiter sind zuletzt mit Ianni di Pietro Boccelatte und Pietro di Ranuccio identifiziert worden, vgl. Cinzia Nenci (Scheda 1373), in: Adriano Peroni (Hrsg.), *Il Duomo di Pisa*. Modena 1995, S. 517-522; – Zur Rekonstruktion des Chors vgl. Calderoni Masetti, 1995 (wie Anm. 43), insb. S. 13-21. – Zur Errichtung der Kanzel im Verbund mit Chorschranken vgl. die Ausführungen im Kapitel zur Rekonstruktion, Kap. 5.2, insb. S. 38-42.

bereits geschehenen Ereignissen (Verkündigung an Maria, Heimsuchung (*Abb.VIII*), Könige vor Herodes (*Abb.XV*), Ankündigung des Verrats (*Abb.XVIII*), Verkündigung der Auferstehung (*Abb.XI*)).

Die kastenartige Eintiefung der reliefierten Bildfelder trägt wesentlich zur charakteristischen Figurenbildung bei, indem sie den Figuren Rahmen und Raum vorgibt. Ihre Tiefe mißt sich an der rahmenartigen Begrenzung, welche die Bildfelder umgibt. Mit diesem Rahmen sind die Figuren verbunden, er liefert ihnen also Raum und Standfläche zugleich. Trotz des Verbundes der Figuren mit dem Rahmen können sie ihr Volumen über diesen hinaus ausweiten, wie Seitenansichten der Reliefs deutlich zeigen<sup>79</sup>. Die Figuren und der Rahmen, mit dem sie verbunden sind, verstehen sich als eine eigenständige Ebene durch ihre räumlichen Beziehungen. Sie setzt sich deutlich vom Hintergrund ab, von dem sie unabhängig ist. Der Hintergrund hinterfängt die Figuren als unendlich fortsetzbar zu denkende Fläche, was durch die Überschneidungen des Ornaments mit dem Rahmen deutlich wird. Er greift (mit nur einer Ausnahme<sup>80</sup>) nicht in die Ebene der Figuren ein, und ist hinsichtlich seines Volumens als neutral zu bewerten<sup>81</sup>. Was ihn charakterisiert, ist flächige Ausdehnung, betont durch seine ornamentale Gestaltung. Als Folie, vor welcher die figürliche Handlungsebene liegt, kommt ihm dennoch entscheidende Bedeutung zu, da auf diese Weise die Eigenständigkeit der Figuren bezüglich ihres Hintergrundes hervorgehoben werden kann. Das Verhältnis von Figur zu Hintergrund ist als dualistisch zu bezeichnen. Die Körperlichkeit der Figuren tritt in deutlichen Gegensatz zum ornamental gestalteten und damit als „immateriell“ aufzufassenden Hintergrund. Diese formale Unterscheidung kann auch inhaltlich genutzt werden<sup>82</sup>.

Variationsreich ist die Ornamentik der Hintergründe gestaltet. Bei neun der sechzehn Bildfelder ist der Hintergrund ganz mit großen durchbrochenen Rosetten- oder Palmettenranken überzogen, deren Zwischenräume in einigen Reliefs ursprünglich mit einer schwarzen Paste in Niello-Technik aufgefüllt gewesen sind. Die sehr statischen Figuren sind somit vor einer lebhaft schwarz-weißen Hintergrundfläche zu denken. Entsprechend hat der Bildhauer von dieser Art der Hintergrundgestaltung abgesehen, wenn zur Verdeutlichung des Bildinhalts viele Personen dargestellt werden mußten (Bethlehemitischer Kindermord (*Abb.XV*); Letztes Abendmahl; Judaskuß (*Abb.XVIII*); Himmelfahrt Christi (*Abb.XXXIX*)) oder gemäß der Bildtradition von den räumlichen Angaben nicht abgesehen werden konnte (Taufe Christi: Darstellung des Flusses Jordan; Darstellung im Tempel: Tempelarchitektur (*Abb.XXIV*)). Bei diesen beiden letzten Beispielen kann beobachtet werden, wie gerade jene

---

<sup>79</sup> Vgl. beispielsweise *Abb.XXIII* am linken äußeren Rand.

<sup>80</sup> Im oberen Register des Transfigurationsreliefs (*Abb.XXIII*) werden die Bäumchen vom Ornament des Hintergrunds umschlungen. Mit diesem Kunstgriff wird den Bäumchen ihre Materialität genommen, da sie so selbst zum Ornament werden. Die formale Unterscheidung von Stofflichem und Nicht-Stofflichem wird inhaltlich genutzt, vgl. dazu unten weitere Ausführungen.

<sup>81</sup> Vgl. dazu ausführlich unten den Vergleich mit den Fassadenreliefs der Abteikirche von Saint-Gilles-du-Gard, S. 93-96.

Elemente, die für das Verständnis des Bildinhalts unabdingbar sind, ihrerseits ornamental gestaltet werden.

Reste der ursprünglichen Füllung der Aussparungen mit schwarzer Paste haben sich lediglich in den zwei Platten mit den Darstellungen der Themen um die Geburt und die Auferstehung Christi erhalten (*Abb.VII;XI*). Eine genaue Betrachtung der Bildung ihrer Rosettenranken zeigt, daß deren Oberfläche glatt und völlig unstrukturiert ist. Die Ranken, welche die Rosetten verbinden, sind wie massive Stege gebildet. Völlig anders dagegen sind die Ranken in den Reliefs mit den Darstellungen der Könige vor Herodes, der Epiphanie, der Rückkehr der Könige und der Transfiguration ausgeführt (*Abb.XVI;XXXII;XXIII*): Die zentralisierenden Einzelemente der Ranken (Rosetten- bzw. Palmettenpaare) sind aus der Tiefe heraus plastisch entwickelt, was durch Hinterschneidungen besonders deutlich wird. Ihre Oberflächen sind nicht glatt abgeschnitten, sondern weisen Binnenstruktur auf. Ebenso sind die Ranken selbst als teilweise hinterschnitten, aus dem Grund hervortretend und nach vorn mit wulstartiger Rundung abschließend gebildet. Ihre auf der Fläche entwickelte Plastizität tritt in Überschneidungen untereinander besonders hervor (vgl. auch Relief mit der Darstellung des Ritts der Könige (*Abb.XXXII*)). Diese Ranken sind als aus dem Grund hervorstehend zu verstehen, sie können auch in die Ebene der Figuren, die ihnen selbst vorgelagert ist, eingreifen bzw. können diese umgreifen und umschlingen. Besonders deutlich wird dies bei der Ausführung der Bäume im Relief der Transfiguration. Die zuletzt beschriebene Gestaltung der Ornamentik der Hintergründe könnte den Schluß nahelegen, daß diese Hintergründe nicht mit schwarzer Paste aufgefüllt worden waren, sondern daß die plastische Wirkung allein durch die Hinterschneidungen im Sinne der à jour-Technik hervorgebracht worden sind.

Die unterschiedliche Ausführung der Bildfelder mit den szenischen Reliefs – Ornamentik der Hintergründe; raumdefinierende Elemente, Figurenfülle – trägt wesentlich zur lebendigen und abwechslungsreichen Gestaltung der Szenenfolge bei. Die Folge der Brüstungsplatten gemäß der Chronologie der Erzählung läßt eine alternierende Verwendung der verschiedenen Möglichkeiten der Hintergrundgestaltung erkennen, bei welcher nie zwei gleichartige Modi aufeinandertreffen<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Vgl. Anm. 80 sowie unten die Ausführungen zum Transfigurationsrelief auf S. 28.

<sup>83</sup> Die Zählung der Brüstungsplatten folgt der rekonstruierten Anordnung (vgl. *Abb.LVI*). 1. oben und unten: Rosettenornament in Niello-Technik; 2. oben: Palmettenornament in à jour-Technik; unten: Figurenfülle vor neutralem Hintergrund; 3. oben und unten: Rosettenornament in à jour-Technik (?); 4. oben und unten raumdefinierende Elemente vor neutralem Hintergrund; 5. oben und unten: Palmettenornament in à jour-Technik; 6. oben und unten: Figurenfülle vor

## 4.2 Die Reliefs der „Evangelienkanzel“ (Abb.III)

### 1. Verkündigung an Maria, Heimsuchung, Geburt Christi (Abb.VIII)

Das obere Bildfeld teilt sich fast in der Mitte, um die beiden Szenen der Verkündigung an Maria links und die der Heimsuchung rechts aufzunehmen, wobei sich die Figurenanordnung in den beiden Szenen symmetrisch entspricht. Die beiden Ereignisse werden vom Titulus */Post Gabrielis ave Elisabet festinat adire*<sup>84</sup> überfangen, der korrespondierend mit dem Bildinhalt angebracht ist. Der erste Teil links bezieht sich auf die Verkündigung, der zweite Teil rechts auf die Heimsuchung. Die Komposition beherrscht der aus der Bildmitte von rechts kommende Verkündigungengel. Sein linker Flügel, der den Raum zwischen der oberen und unteren Reliefkante durchmißt, markiert die Trennung zur sich rechts anschließenden Heimsuchung. Eindrucksvoll ist sein Herabschweben durch die sich gerade noch oberhalb des Bodens befindenden Füße angezeigt, während die Spitzen seiner Flügel schon den Boden berühren, als würden sie ihn so in der Schwebe halten können. Gabriel hält in der Linken den Lilienstab, seine Rechte ist zum Gruß erhoben, der ihm von Maria, links stehend, mit erhobener linker Hand erwidert wird. Maria hält in dieser erhobenen linken Hand ein Wollknäuel, die zugehörige Spindel hält sie in der gesenkten Rechten. Links am Rand steht in leicht gebeugter Haltung und über einen Stab gestützt Josef, der Szene beiwohnend, ohne aber eigentlich an ihr teilnehmend, wie sein Blick zeigt, der an Marias rechter Seite vorbei voraussehend zum unteren Bildfeld hin gerichtet ist. Hinter dem Rücken des Engels begrüßt Maria Elisabeth, deren beide Hände sie umfaßt. In Parallelisierung zur vorangehenden Begrüßungsszene der Verkündigung ist auch hier Maria die links Stehende. Als Pendant zu Josef ist am rechten Rand eine ähnlich gebildete Figur zu ergänzen. Von dieser sind nur noch Fragmente erhalten, wahrscheinlich handelt es sich um Zacharias<sup>85</sup> (Abb.X/1-2).

Das untere Bildfeld vereinigt mehrere Geschehnisse um Christi Geburt: das in der Krippe liegende Kind mit Ochs und Esel, das erste Bad des Kindes und die Verkündigung an die Hirten. Der Titulus über dem Relief */Virgo parit cui turba mox celica laudem*<sup>86</sup> spannt einen Bogen von der Geburt Christi bis zur Verkündigung an die Hirten, indem sie im ersten Teil (links) das Ereignis der Geburt Christi nennt, und im zweiten Teil (rechts) die Verbreitung der Kunde beschreibt. Die mächtige, links am Rand thronende und das schwere Haupt nachdenklich auf den rechten angewinkelten Arm aufstützende Josefsfigur, die dem ganzen

---

neutralem Hintergrund; 7. oben und unten: Rosettenornament in Niello-Technik; 8. oben und unten: Figurenfülle vor neutralem Hintergrund. Zur Rekonstruktion des Bildprogramms vgl. S. 42-44.

<sup>84</sup> + POST GABRIELIS AVE ELISABET FESTINAT ADIR[E] (Übersetzung: Nach dem Gruß des Gabriel beeilt sie (=Maria) sich, zu Elisabeth zu gehen.). Dieser und alle folgenden Tituli der Reliefs sind zitiert nach Coroneo, 1995 (wie Anm. 42), S. 600.

<sup>85</sup> Zur Identifikation des Zacharias vgl. auch weiter unten Anm. 242.

<sup>86</sup> VIRGO PARIT CVI TVRBA CANIT MOX CELICA LA[UDEM] (Übersetzung: Die Jungfrau hat geboren, der das Himmelsvolk alsbald ein Lob singt.).

Geschehen den Rücken kehrt und links aus dem Bild hinausblickt, kontrastiert mit der Figur der Maria, die ihrerseits mit dem Kopf nach rechts ausgestreckt und in weite Tücher eingehüllt, die auch ihr kastenförmiges Lager bedecken, daliegt und den beiden Hebammen beim Bad des Kindes zusieht (*Abb.IX/1*). Über Maria türmt sich hervorquellend als Andeutung der Geburtshöhle ein wulstiges Gebilde auf, das gleichzeitig als Lager für das Jesuskind dient. Über ihm blicken die Köpfe von Ochs und Esel aus dem Hintergrund hervor. Den Zwickel zwischen Josefs Rücken und dem „Turm“ der Lagerstätten füllt ein beim Jesuskind sitzender kleiner Engel aus. Mit ihm auf gleicher Höhe und zu seiner Sphäre gehörend, fliegen über den das Kind badenden Hebammen zwei Engel zum rechten Bildrand. Sie halten jeweils in ihrer Linken einen Palmzweig und haben die Rechte zum Gruß der – wahrscheinlich ursprünglich zwei – Hirten erhoben, die dort am Bildrand nur noch in den schattenhaften Umrissen der Fragmente zu erkennen sind (*Abb.X/3*).

## 2. Die Frauen am leeren Grab Christi (*Abb.XI*)

Die Darstellung der drei Frauen, die am Ostermorgen zum Grab Christi aufbrechen und dort nur den Engel und die schlafenden Grabwächter vorfinden, erstreckt sich über beide Bildfelder, wobei die Trennung in zwei Register durch den Rahmen beibehalten ist. Auf diese Weise wird den Grabwächtern ein eigenes Feld zugewiesen. Das obere Bildfeld wird links von den drei statuarisch aufgereihten Marien ausgefüllt, die von dort zu dem rechts dargestellten Geschehen am Grab Christi kommen (*Abb.XII*). Ihr ruhiges Stehen kontrastiert deutlich mit dem Engel, der längs über dem geöffneten Sarg, dessen Deckel von kleinen geflügelten Niken emporgehalten wird, auf die Frauen zufliegt und ein Weihrauchgefäß schwingt (*Abb.XIII*). Er weist auf die Mitte des geöffneten Sarges, genau an die Stelle, an der ein Zipfel des Gewandes Christi über den Rand heraushängt und von seiner Auferstehung kündigt. Seine an die Frauen gerichtete Botschaft von der Auferstehung Christi */Surrexit vere dominus nolite timere*<sup>87</sup> ist der Titulus zu diesem Relief.

Im unteren Bildfeld sind vier riesige gepanzerte und mit Schilden und Lanzen gerüstete Grabwächter dargestellt. Kontrastierende Gestaltung bestimmt auch hier die Komposition, indem in der linken Bildhälfte unterhalb der Marien einer der Wächter von einem kleinen Teufel aus seinem Schlaf in unsanfter Weise kopfüber nach links zu Fall gebracht wird. Damit wird die Ruhe der beiden Wächter links, die analog zu den Wächtern rechts in symmetrischer Anordnung zu denken ist, zerstört (*Abb.XIV/1-2*). Jene beiden Wächter rechts, die in sich gekehrter Symmetrie einander zugewandt sind, scheinen dessen ungeachtet auf ihre Waffen gestützt und über diesen zusammengesunken weiter zu schlafen. Die Geschlos-

---

<sup>87</sup> [SVR]EXIT VERE DOMINVS NOLITE TIMERE (Übersetzung: Der Herr ist wahrhaftig auferstanden, fürchtet euch nicht!).

senheit der achsensymmetrischen Komposition wird inhaltlich genutzt und durch die Gegenüberstellung mit zerstörter Symmetrie verdeutlicht. Der Titulus */Turbantur stulti servantes claustra sepulchri*<sup>88</sup> faßt das Bildgeschehen in Worte. Die Wortwahl korrespondiert mit dem Bildinhalt, indem der erste Teil die Unordnung beschreibt, der zweite Teil die Funktion der Wächter am geschlossenen Grab nennt.

### 3. Die Könige vor Herodes, Bethlehemischer Kindermord (Abb.XV-XVI)

Das obere Bildfeld zeigt die drei Könige vor Herodes, der links am Bildrand seitwärts thront, den Kopf leicht in den Nacken gelegt hat und sich mit schräg nach oben gerichtetem Blick in einer Verzweiflungsgeste mit beiden Händen den Bart rauft. Vor ihm stehen rechts in breitem Schritt und gleichförmiger Reihung die drei Könige, die stellvertretend von einem Schriftgelehrten und einem Priester aus dem Gefolge des Herodes, beide ruhig und fest auf ihren Stab gestützt, begleitet werden. Letztere sind nur anwesend und nicht eigentlich am Geschehen teilnehmend, wie ihrer beider Blick, der aus dem Relief heraus an der linken Seite der Könige vorbei zum unteren Bildfeld gerichtet ist, zeigt<sup>89</sup>. Der Titulus */Rex dolet audito nascentis nomine regis*<sup>90</sup> spannt vereinigend einen Bogen vom aufgebracht Herodes zu den Königen, indem im ersten Teil das Verhalten des Herodes beschrieben und im zweiten Teil der Inhalt der überbrachten Botschaft genannt wird.

Das untere Bildfeld mit der Darstellung des bethlehemitischen Kindermords ist analog zum oberen Relief gestaltet. Herodes thront wiederum am linken Rand. Mit seiner Linken greift er sich in seinen Bart, während er seine Rechte, als wolle er einen Tribut fordern, mit der geöffneten Handfläche nach oben zu dem Soldaten vorsteckt, der vor ihm die Kinder tötet. Hinter diesem sind in starkem Kontrast zur statischen, gleichförmigen Reihung der Figuren im oberen Bildfeld drei Mütter in unterschiedlichen Haltungen und Verfassungen aufgereiht, umgeben von vielen kleinen lebenden Kindern, sowie auch schon getöteten. Die erste Mutter, die ihr Kind gerade verloren hat, kniet fassungslos am Boden, sich mit den Händen die Haare raufend. Die Mutter hinter ihr trägt ihr Kind noch im Arm, doch hat sie den Blick in Verzweiflung angesichts der Unausweichlichkeit des schrecklichen Geschehens nach oben gerichtet. Die dritte Mutter, rechts am Bildrand stehend und auf jeder Schulter ein Kind festhaltend, scheint erst von Ferne das Unheil zu begreifen. Auch hier korrespondiert der

---

<sup>88</sup> [TVRB]ANTUR STVLTI SERVANTES CLAVSTRA SEPULCHRI (Übersetzung: Die törichten Bewacher der Grabtore werden niedergeworfen.).

<sup>89</sup> Vgl. den Josef der Verkündigung.

<sup>90</sup> REX DOLET AVDITO NASCENTIS NOMINE REGIS (Übersetzung: Der König ist betrübt, als er den Namen des neugeborenen Königs hört.).

Titulus */Hos iubet occidi deflent sua pignora matres*<sup>91</sup> mit dem Bildinhalt. Der erste Teil erläutert den Befehl des Herodes, der zweite Teil bezieht sich auf die verzweifelten Mütter.

#### 4. Das letzte Abendmahl, Judaskuß (Abb.XVIII)

Das obere Bildfeld thematisiert Jesu Ankündigung des Verrats durch Judas während des Letzten Abendmahls, wie der übergeordnete Titulus */Iude cum cenat pro signo mandere se dat*<sup>92</sup> verdeutlicht. Dargestellt ist der lange, von einem sich in reiche Falten legenden Tuch bedeckte Tisch, hinter welchem sich die Jünger Jesu zum letzten gemeinsamen Mahl versammelt haben. Jesus thront seitwärts an der linken Schmalseite, während seine Jünger hinten längs des Tisches Platz genommen haben. Um die einzelnen Personen besser zur Geltung zu bringen, sitzen nur sechs von ihnen direkt an der Tafel, die übrigen fünf sind in einer hinteren Reliefebene auf Lücke gesetzt. Ganz links lehnt sich der Lieblingsjünger Johannes an die linke Schulter Jesu. Vor dem Tisch und somit vor dem Hintergrund, den das faltenreiche Tuch eigens dafür entwirft, spielt sich der Vorgang der Ankündigung des Verrates ab. Von rechts auf ihn zustrebend, kniet Judas Jesus zu Füßen, gerade im Begriff, vom ihm das bedeutungsvolle Stück Brot zu empfangen. Er wird dabei rücklings von einem teufelähnlichen Wesen angetrieben (Abb.XIX/1).

Im unteren Bildfeld vollzieht sich der angekündigte Verrat durch den Kuß des Judas, was der Titulus */Signa dat armatis iesu dans oscula pacis*<sup>93</sup> besagt. Die beiden Hauptpersonen Jesus und Judas sind von ihrer Anordnung am Rande des vorangegangenen Reliefs hier nun in das Zentrum der Komposition gerückt, wobei ihre Stellung zueinander derjenigen in der oberen Szene angeglichen ist. Jesus bleibt links und erhoben bzw. deutlich größer als Judas (Abb.XX). Der zentralen Gruppe ist links die Malchusepisode beigeordnet (Abb.XXI), mit welcher rechts ein mächtiger Soldat mit aufgestelltem Schild korrespondiert (Abb.XXII). Ganz links sowie auch am rechten Rand stehen zwei Soldaten, die durch ihre symmetrische Anordnung die Komposition rahmen. In einer zweiten, tieferen Reliefebene sind weitere Soldaten auf Lücke gesetzt, womit ein Gestaltungsmittel des oberen Bildfeldes aufgegriffen wird.

---

<sup>91</sup> HOS IVBET OCCIDI DEFLANT SVA PIGNORA MATRES (Übersetzung: Dieser befiehlt, daß seine Unterpfinde, von den Müttern beweint, getötet werden.).

<sup>92</sup> IVDE CVM CENAT PRO SIGNO MANDERE SE DAT (Übersetzung: Während des Mahls gibt er selbst (=Jesus) Judas zum Zeichen zu essen.).

<sup>93</sup> SIGNA DAT ARMATIS IESV DANS OSCVLA PACIS (Übersetzung: Als Zeichen für die Bewaffneten gibt er Jesus den Kuß des Friedens.).

### 4.3 Die Reliefs der „Epistelkanzel“ (Abb. VI)

#### 1. *Transfiguration Christi* (Abb. XXIII)

Die Darstellung der Transfiguration erstreckt sich über beide Register der Brüstungsplatte. Die horizontale Trennung in zwei Bildfelder ist zwar beibehalten, doch die Spitze des Verklärungsberges Tabor durchbricht gerade in der Mitte den scheidenden Steg, um den Füßen Christi genügend Raum zu bieten. Im oberen Bildfeld ist, wie der Titulus */Monstrat naturam propriam mutando figuram*<sup>94</sup> erläutert, die Transfiguration Christi dargestellt. Christus steht aufrecht in der Mitte mit zum Segen erhobener rechter Hand, in der Linken einen Gewandzipfel haltend, frontal vor einem Strahlenkranz, von dem aus vier Strahlen in den Richtungen des Andreaskreuzes und zwei horizontal zu den Seiten ausgehen. Ganz symmetrisch ist die Komposition mit dem als langbärtigen Alten charakterisierten Elias links und Moses, die Gesetzestafeln haltend, rechts gebildet, die beide Christus leicht zugewandt zu Seiten stehen. Das Geschehen wird zu beiden Seiten von voluminösen, stark in sich gewundenen, baumähnlichen Gebilden ornamentalen Charakters begrenzt, die ihrerseits eng mit den Palmettenranken des Hintergrundes, aus denen sie nicht nur hervorwachsen, sondern auch von ihnen überwuchert werden, verbunden sind. Durch die Verschiedenheit von Hintergrund und Figurenebene demonstrieren auch die Bäumchen eine Verwandlung. Indem sie in Ornamentik überführt werden, verlieren sie ihre Materialität.

Mit dem mittelachsensymmetrischen Aufbau des oberen Bildfeldes korrespondiert die Komposition des unteren, welches zu Füßen des Berges die drei Apostel Petrus, Johannes und Jakobus als Zeugen der Verklärung Christi zeigt. Quer vor dem unter Jesu Füßen wulstig hervorquellenden und sich zu den Seiten hin ausbreitenden Hügel kniet mit aufgestützten Armen einer von ihnen, den Kopf mit den weit geöffneten Augen direkt aus dem Bildfeld hinausgewandt. Er wird von den anderen beiden Aposteln flankiert. Der Linke schreitet zur Mitte hin und weist dabei nach oben zu Christus, genau an die Stelle des Rahmen- durchbruchs, die zugleich Ort der Transfiguration ist. Rechts kniet der dritte Apostel, den Oberkörper frontal gehalten und die rechte Hand zum Gruß erhoben. Das Verhalten der drei Jünger faßt der Titulus */In faciem terrore cadunt non visa ferentes*<sup>95</sup> in Worte. Zwischen den drei Aposteln markiert jeweils ein Bäumchen im Hintergrund die seitlichen Hänge des Berges, die auf diese Weise raffiniert verschleiert werden und zugleich unbestimmbar bleiben. Weiterhin rahmt am rechten und am linken Bildrand, in Paraphrase zum oberen Bildfeld, ein in sich gewundenes Bäumchen das Geschehen, hier jedoch dem Boden entspringend und vor dem Reliefhintergrund emporwachsend.

---

<sup>94</sup> MONSTRAT NATVRAM P[RO]PRIAM MVTANDO FIGVRAM (Übersetzung: Er zeigt sein Wesen, indem er seine Erscheinung ändert.).

<sup>95</sup> IN FACIEM TERRORRE CADVNT NON VISA FERENTES (Übersetzung: Mit Entsetzen im Gesicht fallen sie, ohne das Gesehene zu verstehen.).

## 2. Taufe Christi, Darstellung im Tempel (Abb.XXIV)

Das obere Bildfeld thematisiert die Taufe Christi unter dem begleitenden Titulus */Lex nova signatur sacro baptismate xpisti*<sup>96</sup>. Die Komposition ist auf die Mitte bezogen, wo Christus bis zu den Schultern in einem Wasserberg steht, der von tief gefurchten Wellen durchzogen ist, die über den Rahmen hin ausgreifen. Eine kleine, links kauernde Personifikation des Jordan speist diesen Wasserberg aus einer Amphora. Über Christi nimbiertem Haupt schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Links steht leicht gebeugt und den Blick nach oben zur Taube gerichtet Johannes der Täufer, der seine segnende Rechte zum Haupt Christi zu bewegen scheint, im Begriff, sie ihm aufzulegen. Von rechts schweben zwei große Engel zur Taufe hin, in ihren Händen die Gewänder Jesu bereithaltend (Abb.XXV). Daß dieser himmlischen Sphäre rechts eine irdische links gegenübertritt, kennzeichnet dort am linken Rand das Bäumchen, das geschmeidig hinter Johannes emporwächst und sich in dem Zwickelraum, den sein Rücken mit der Bildecke beschreibt, ausbreitet und sich ihm einpaßt. In Entsprechung dazu befindet sich auch die Personifikation des Jordan auf der linken Bildseite.

Die Darstellung Christi im Tempel im unteren Bildfeld ist ebenfalls auf die Mitte hin ausgerichtet. Den zentralisierenden Charakter ruft insbesondere die detailreiche, die Szene hinterfangende Architekturabbreviatur hervor. Sie zeigt eine von Pfeilern begrenzte Säulenarkade, die in der Mitte einen baldachinbekrönten Vorbau ausbildet. Ihre Zwickel sind nach der Art kaiserzeitlicher Säulensarkophage figürlich gefüllt (Abb.XXVI/1-2). Sie wird mit einer blendarkadenähnlichen, auch den Baldachinvorbau zierenden Galerie bekrönt. Diese endet zu den Seiten oberhalb der Pfeiler in getrept nach oben hin sich verjüngenden, durch gereichte Hochrechtecke durchbrochenen Aufsätzen. Von der Mitte des Baldachins hängt ein Gefäß (=Ölkrug) herab, genau darunter befindet sich der Altar als Zentrum der Komposition und des Geschehens. Über diesem berühren sich gerade die Hände des Jesuskindes mit den ausgestreckten verhüllten Händen des Priesters Simeon, der sie ihm mit leicht gebückter unterwürfiger Haltung entgegenhält (Abb.XXVII). Das Jesuskind wird links des Altars auf den Armen seiner Mutter dem Priester zugeführt und scheint selbst ganz von einer heftigen Vorwärtsbewegung ergriffen zu sein. Diese bewegte Szene des Aufeinanderzustrebens wird zu den Seiten von den beiden statischen Figuren des Joseph links, der in seinen verhüllten Händen die beiden Tauben für das Reinigungsoffer darbringt (Abb.XXVIII), und von der Prophetin Hanna rechts, die ihre rechte Hand im Zeigegestus der Prophezeiung erhoben hat, begleitet. Ebenso wie bereits die Komposition verdeutlicht, daß sich der Inhalt des Ge-

---

<sup>96</sup> LEX NOVA SIGNATUR SACRO BAPTISMATE XPISTI (Übersetzung: Das neue Gesetz wird durch die heilige Taufe Christi gezeigt).

schehens auf die Begegnung von Jesus und Simeon konzentriert, unterstreicht der Titulus */Accipit iste senex templi qui fertur ad edes*<sup>97</sup> diesen Gedanken.

### 3. *Himmelfahrt Christi (Abb.XXIX)*

Die Darstellung der Himmelfahrt Christi erstreckt sich über beide Register der Brüstungsplatte. Die Trennung der Bildfelder ist inhaltlich sinnvoll und daher beibehalten worden. In der oberen Hälfte, der himmlischen Zone, wird der frontal thronende Christus mit segnender Rechter, dabei Zepter und Kreuz in der Linken haltend, in der Gloriole von zwei Engelspaaren zu Seiten emporgehoben, was der Titulus */Inferni claustra frangens conscendit ad astra*<sup>98</sup> erläutert. Die Komposition ist von strenger Achsensymmetrie bestimmt, der sich auch die Engelsschar unterordnet. Zwei der Engel, die außen an den Rändern nach unten fliegen, vermitteln zwischen den beiden Bildzonen. Dieses zu besonders großer Klarheit führende Gestaltungsmittel der Achsensymmetrie zeichnet dann noch einmal im unteren Bildfeld der irdischen Zone die Gruppe der zwölf Apostel aus. Grüßend, eine Schriftrolle haltend und die Blicke nach oben gerichtet, sind sie um Maria im Orantengestus herum angeordnet. Der Titulus */Discipuli iesum mirantur scandere celum*<sup>99</sup> über den Aposteln erläutert ihr Verhalten. Um die einzelnen Figuren stärker zu gewichten, sind nur sechs der Apostel in der vorderen Ebene um Maria angeordnet, die übrigen sechs sind in einer tieferen Ebene in Flachrelief auf Lücke gesetzt. Die statischen, mit dem Boden fest verhafteten Figuren, zu deren Ausdruck des Stehens die vertikalen Gewandfalten besonders beitragen, bilden einen deutlichen Kontrast zu den fliegenden Engeln in der oberen Zone. Von jenen himmlischen Wesen ist keines mit der Rahmenleiste verbunden (*Abb.XXX*). Ihr sichtbares Schweben kann somit auf die Aureole um Christus übertragen werden, wodurch Christus anschaulich als Emporschwebender gekennzeichnet wird (*Abb.XXXI*).

### 4. *Anbetung der Könige, Ritt der Könige (Abb.XXXII)*

Im oberen Bildfeld ist die Anbetung des Christuskindes durch die drei Könige dargestellt. Diese schreiten in gleichförmiger Bewegung und Reihung von rechts nach links mit Gaben in den verhüllten Händen auf das Christuskind zu, das sich ihnen, im Schoße seiner Mutter sitzend, zuwendet. Auch Maria, seitwärts thronend, blickt ihnen entgegen. Links am Rand, die Szene als Repoussoirfigur einerseits rahmend abschließend, andererseits auch in sie

---

<sup>97</sup> ACCIPIT ISTE SENEX TEMPLI QUI FERTVR AD EDES (Übersetzung: Der Alte nimmt jenen im Tempel an, welcher zum Gotteshaus (Altar) getragen wird.).

<sup>98</sup> INFERNI CLAVSTRA FRANGENS CONSCENDIT AD ASTRA (Übersetzung: Den Verschluß des Grabes zerbrechend, steigt er zu den Sternen empor.).

<sup>99</sup> DISCIPVLI IESVM MIRANTVR SCANDERE CELVM (Übersetzung: Die Jünger Jesu bestaunen den Aufstieg zum Himmel.).

einführend, steht Joseph auf seinen Stab gestützt. Genau über Mariens Kopf ist eine deutliche Aussparung im Rahmen erkennbar, die auch die durchbrochene Blattranke einbezieht (*Abb.XXXIII/1*). Hier war möglicherweise ursprünglich der Stern angebracht, der die Könige geführt hat. Der begleitende Titulus */Intrantes orant puerum cui munera donant*<sup>100</sup> faßt den Bildinhalt in Worte. Das gestalterische Prinzip der Reihung bestimmt in Analogie zum oberen Register auch die Komposition des unteren. Dort ist, wie der Titulus */Sic alia gradiendo via moniti redierunt*<sup>101</sup> erläutert, die Heimkehr der Könige nach ihrem Besuch in Bethlehem dargestellt. Die Könige sind zu Pferde, wiederum sich von rechts nach links bewegend. Und wieder werden sie von einem Stern geführt, der links oberhalb des ersten Reiters in der Rahmenleiste angebracht zu denken ist (*Abb.XXXIII/2*), und auf den die ausgestreckte rechte Hand des zweiten Königs weist.

#### 4.4 Die Leseplatte

Die Leseplatte bestehen je aus einer Dreifigurengruppe und dem darüber angebrachten Pult. Die tragende Säule als eigentliche Stütze des Pultes wird dabei von den Figuren verdeckt. Die drei Figuren sind jeweils so um die Säule gruppiert, daß die Front, die durch die Ausrichtung des Lesepultes als solche ausgezeichnet wird, die entsprechende Gewichtung erfährt. Die beiden Seiten sind ihr untergeordnet, was durch die Orientierung der die Seitenplätze einnehmenden Figuren nach vorne hin veranschaulicht wird.

##### 1. Das „Evangelienleseplatte“ (*Abb.XXXIV-XXXVI*)

Dieses Leseplatte wird durch die vier Evangelistensymbole gebildet. Die zentrale Figur ist der Matthäusengel, der mit beiden Händen einen aufgerollten Rotulus hält, auf dem ein Kreuzzeichen den Anfang des Textes des Evangeliums kennzeichnet. Er wird links von dem aufgerichteten Markuslöwen flankiert, rechts steht ebenfalls auf den Hinterhufen aufgerichtet der Lukasstier. Beide sind deutlich nach vorn gewendet, ohne dabei ihre seitliche Anordnung zu verlassen. Die Drehung wird vor allem vom Kopf unterstützt, sowie durch die zur Vorderseite hin orientierte Präsentation eines Schriftstückes in Form eines aufgeschlagenen Buches. Bekrönt wird die Figurengruppe vom Johannesadler, hinter dessen ausgebreiteten

---

<sup>100</sup> INTRANTES ORANT PVERVM CVI MVNERA DONANT (Übersetzung: Die Eintretenden beten den Jungen an, dem sie Geschenke bringen.).

<sup>101</sup> SIC ALIA GRADIENDO VIA MONITI REDIERVNT (Übersetzung: Nachdem sie gewarnt worden sind, gehen sie auf einem anderen Weg schreitend zurück.).

Schwinger die Pultfläche aufliegt, sein leicht nach rechts gewandter Kopf wird dabei kunstvoll ausgespart.

## 2. Das „Epistellesepult“ (Abb. XXXVII-XXXIX)

Die zentrale Figur nimmt hier der Apostel Paulus ein. Sein kahles bärtiges Haupt entspricht dem Aposteltypus. Er trägt einen byzantinischen Schultermantel über lang herabfallendem Untergewand. Zwischen seinen Händen präsentiert er ein aufgeschlagenes Buch mit den eingemeißelten Worten *Paulus servus Ih(es)u vocat(us) Apostolus*<sup>102</sup>. Ihm zu Seiten sind zwei der Adressaten seiner Briefe zugeordnet, Titus, in römischer Tunika und Toga, und Timotheus, der wie Paulus gekleidet ist. Ihre Namen gehen jeweils aus dem Schriftzug des Büchleins, das ein jeder vor sich hält, hervor<sup>103</sup>. Während diese beiden Figuren bis zu den Schultern ganz in der Seitenstellung verharren, erfahren sie durch die deutliche, dabei aber nicht übermäßige oder unnatürlich starke Wendung ihres Kopfes eine Orientierung nach vorn. Über der dreifigurigen Trägergruppe sind drei Engel angebracht, die sich mit ihren ausgebreiteten Flügeln untereinander berühren und auf diese Weise die große Fläche zur rückseitigen Aufnahme des Pultes ausbilden. Jeder Engel hält zwischen seinen Händen eine spitz zulaufende Schriftrolle.

Die Dreifigurengruppen der Lesepulte haben nur scheinbar tragende Funktion. Indem sie die Säule, den eigentlichen Träger des Pultes, verhüllen bzw. umstellen, treten sie optisch an dessen Stelle. Funktional aber stellen sie dem architektonischen Gerüst eine eigene geschlossene Einheit gegenüber. Wie die Relieffiguren unabhängig vor dem Hintergrund stehen und ihre Standfläche aus dem Rahmen beziehen, so treten auch die Lesepultfiguren unabhängig und auf eigenem Grund vor die Säule, von der sie nur die Höhe übernehmen. Und wie die Relieffiguren oben und unten von einem Rahmen eingefasst werden, der für sie aber vor allem als Standfläche dient, läßt sich entsprechendes auf die von den Kanzelgesimsen gerahmten Lesepultfiguren übertragen. Damit wird die strukturelle Eigenständigkeit der Lesepultgruppen und ihre Unabhängigkeit von den Brüstungsplatten, die sie wie eine Folie hinterfangen, deutlich.

---

<sup>102</sup> Zitiert nach Coroneo, 1995 (wie Anm. 42), S. 600.

<sup>103</sup> *TITVS* und *TIMOTHEVS*, vgl. (Abb. CIX/1; CXI).

## 4.5 Die Sockellöwen

Die vier säulentragenden Löwen präsentieren in vier Variationen ein gemeinsames Thema: Sie alle sind als siegreicher Bezwinger eines Tieres oder einer Tier-Menschen-Gruppe gebildet. Die beiden Löwen über dem Stier und dem Bären stehen fest und mächtig auf allen vier Pfoten und haben ihren Gegner bereits völlig in ihrer Gewalt (*Abb.XL-XLII*). Das überwundene Tier kommt dabei machtlos entweder rücklings oder bäuchlings zwischen den Pranken eingezwängt zum Liegen. Die Löwe-Stier-Gruppe ist leicht nach rechts gewendet, während die Löwe-Bär-Gruppe fast frontal oder kaum merklich nach links orientiert ist. Diese beiden mehr als statisch zu charakterisierenden Skulpturengruppen sind gerade durch ihre in sich ruhende Geschlossenheit von mehreren Seiten und auch von vorne zu betrachten, sie drehen ihre Köpfe nicht völlig aus der frontalen Ansicht heraus.

Die beiden anderen Löwen über dem Drachen und über dem Pferd mit Reiter haben noch einmal ihre Klauen in das sich zur Wehr setzende Opfer gekrallt (*Abb.XLIII-XLVI*). Der sich aufbäumende Drache versucht die Kehle seines Bezwingers zu erreichen, der gefallene Reiter rammt mit letzter Kraft ein Messer in die Pranke des zugreifenden Tieres. Diese beiden dynamischen Gruppen wenden sich beide deutlich nach links. Auf der linken Seite liegt auch die Hauptansicht der Löwe-Drache-Gruppe. Der Kopf des Löwen wendet sich dorthin und an dieser Seite wird er auch von dem sich aufbäumenden Drachen angegriffen. Dagegen hat die Gruppe mit dem Löwen, der Pferd und Reiter bezwingt, zwei Ansichtsseiten. Der Kopf des Löwen sowie des Pferdes und auch seine Bewegung selbst sind nach links orientiert. An seiner rechten Seite aber findet die Aktion des überwundenen und sich wehrenden Reiters, der dem Löwen die Stichwunde zufügt, statt.

Ein besonderes Charakteristikum ist die bildhauerische Bearbeitung der Löwen. Kopf und Mähne sind mit großer Plastizität und zugleich ornamental stilisierend gebildet. Die tiefen Bohrlöcher und Furchen tragen hier sowohl zur plastischen als auch ornamentalisierenden Gestaltung bei. In einem gewissen Gegensatz dazu stehen die glatten Körper der Raubkatzen, die trotz Stilisierung auch „realistische“ Details wie Rippen und Adern aufweisen<sup>104</sup>.

## 4.6 Die Anteile des Guilielmus am Figurenschmuck

Eine genaue Betrachtung der figürlichen Ausstattung der Kanzel macht deutlich, daß auch Gehilfen an der Ausführung beteiligt gewesen sein müssen. Deutlich treten die Unterschiede

---

<sup>104</sup> Zur weiterführenden Differenzierung der hier nur kurz angedeuteten formalen Merkmale vgl. die Ausführungen am Ende dieses Kapitels sowie auch unten S. 99-100.

zwischen den Leseulptgruppen und Trägerlöwen gegenüber einem großen Teil der Reliefplatten hervor. Zudem bestehen Differenzen auch innerhalb der Brüstungsreliefs.

Die Frage nach der stilistischen Einheitlichkeit soll nun nicht dafür genutzt werden, den Anteil sämtlicher an der Kanzel beteiligten Bildhauer herauszuarbeiten, sondern dazu dienen, den Meister der hinsichtlich der skulpturalen Ausführung herausragenden Teile wie der Leseulpte und der Löwen unter den Bildhauern der Brüstungsreliefs zu bestimmen. Aufgrund der technischen Ausarbeitung dieser Teile kann von einem einzigen Meister ausgegangen werden<sup>105</sup>. Es liegt der Schluß nahe, in ihm den inschriftlich genannten Hauptmeister der Kanzel, Guilielmus, zu sehen. Vor dem Hintergrund der Frage, ob möglicherweise gerade diese vielleicht auch als fortschrittlich zu bewertenden Teile erst später – beispielsweise bei der Aufstellung der Kanzel in Cagliari – angefertigt worden sind, soll nun versucht werden, den Anteil jenes Meisters der Leseulpte und der Löwen an den Brüstungsreliefs zu bestimmen<sup>106</sup>. Eine besonders charakteristische Arbeit sind die beiden Brüstungsplatten mit den Darstellungen der Taufe Christ, der Darbringung im Tempel und der Transfiguration (*Abb.XXIII;XXIV*). Die Figuren sind durch untersetzte Proportionen, große Hände und Köpfe gekennzeichnet. Die Bewegung der Körper wird vor allem durch die Bewegung der voluminösen breiten Stoffbahnen beschrieben, die sich in kleinteilige Falten legen. Ihre Säume bilden beim Herabfallen bewegte Wellen aus und enden in tropfenförmigen Zipfeln. Charakteristisch ist der Einsatz des Bohrers zur Markierung der omegaförmigen Saumenden (Engel bei der Taufe) sowie zur Gestaltung der Federn in den Flügeln der Engel (Engel bei der Taufe (*Abb.XXV*)). Die Gesichter der Figuren lassen ein Interesse des Bildhauers für Physiognomie erkennen, wie es in dieser Weise für kein anderes Relief unter den Brüstungsplatten zutrifft. Sehr differenziert ist die Oberflächenbehandlung sowohl der Ornamentik der Hintergründe als auch der Details wie des Gefieders der Opfertauben (Darbringung im Tempel), der Zwickelfiguren in der Tempelarchitektur (Darbringung im Tempel), der Kopfbehaarung der Figuren ausgeführt.

Was im kleinformatischen Relief nicht angebracht und daher übertrieben wirkt (Physiognomie der Gesichter; Gewichtung der Hände und ihrer Gestik; voluminöses und zugleich kleinteiliges Gewand), könnte auf einen Bildhauer weisen, der diese Gestaltungsmittel besser an großformatigen Werken anzuwenden weiß. Möglicherweise war er es auch, der die Figuren

---

<sup>105</sup> Zum Meister beider Leseulpte und der vier Löwen siehe weiter unten in diesem Kapitel.

<sup>106</sup> Der Frage der verschiedenen beteiligten Bildhauer widmet sich zuerst ausführlich Heydasch-Lehmann, 1989 (wie Anm. 38), S. 108-114, nachdem einige Stellungnahmen zu dieser Problematik nur von Biehl (1926 (wie Anm. 2), S. 42), Zech (1935 (wie Anm. 15), S. 32-33), Sanpaolesi (1956/57 (wie Anm. 36), S. 354) und Maltese (1962 (wie Anm. 44), S. 200-201) vorgetragen worden sind. Heydasch-Lehmann nimmt eine Unterscheidung in fünf bzw. sechs Gruppen vor. Hinsichtlich der Zuordnung der Brüstungsreliefs schließe ich mich ihr an (1. Darstellung im Tempel, Verkündigung, Taufe; 2. Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Frauen am Grabe; 3. Letztes Abendmahl, Gefangennahme; 4. Himmelfahrt; 5. Anbetung und Ritt der Könige; 6. (nicht eindeutig zuzuordnen) Könige vor Herodes, bethlehemitischer Kindermord), wobei der ersten Gruppe noch weitere Merkmale hinzuzufügen wären (siehe dazu weiter unten im Text). Die Leseulptgruppen und Löwen sind meines Erachtens nur einem Meister zuzuordnen (Heydasch-Lehmann dagegen unterscheidet in die drei Hände der ersten drei Gruppen).

der beiden Lesepulte ausgeführt hat. Übertragen auf das größere Format der Lesepultfiguren zeichnen sich auch diese durch untersetzte Proportionen, ein voluminöses Gewand, das in kleine Falten gelegt den Figurenkörper beschreibt, und Köpfe mit charakteristischer Physiognomie aus. Es lassen sich dafür direkte Vergleiche zwischen den Kopftypen der Lesepultfiguren und der Relieffiguren aufzeigen. Drei Beispiele sollen dies illustrieren. Das weiche Gesicht des Matthäusengels mit den breiten Wangen und tief nach hinten geführtem Kiefer kehrt in den Gesichtern der Engel des Taufreliefs wieder (*Abb.XLVII/1-2*). Der markantere Gesichtstypus des Paulus dagegen mit tiefen Nasen- und Mundfalten ist für den Simeon im Relief der Darbringung im Tempel gewählt worden (*Abb.XXXVII;XXVII*). Dem Kopf des Timotheus mit flacher langer Nase, spitzem Kinn und Steilfalte zwischen den Augenbrauen begegnet man im Kopf des Joseph im Darbringungsrelief wieder (*Abb.XLVIII/1-2*).

Vor allem hinsichtlich der Bildung der Köpfe erreicht der Bildhauer eine große Antikennähe<sup>107</sup>. Auch bei den großformatigen Figuren wird entsprechend dem Vorbild der antiken Plastik der Bohrer eingesetzt (z.B. Haarlocken, Augen). In Analogie zur Gestaltung der Flügel der Engel im Taufrelief sind auch die Federn der Flügel von den pultragenden Engeln (des Epistelpultes) mit Bohrlöchern markiert (*Abb.XXV;V*).

Es kann somit vermutet werden, daß der Meister der Lesepultgruppen auch zwei der Brüstungsplatten eigenhändig gefertigt haben muß. Während die Ausführung der übrigen sechs Brüstungsplatten eher Gehilfen zuzuschreiben ist, kann in den vier Trägerlöwen wieder der Hauptmeister gefaßt werden (*Abb.XL-XLVI*). Ihnen ähnlich ist der Markuslöwe, was ein Vergleich insbesondere des Kopfes und der Vorderläufe sofort deutlich macht. Dem Markuslöwen entspricht der Typus des drachenreißenden Löwen. Trotz gestalterischer Unterschiede werden die Löwen von Charakteristika grundlegender Art gekennzeichnet. In beeindruckender Weise verbinden sich in den kraftvollen Körpern Bewegung und Ruhe, detailliert ausgeführte Oberfläche und greifbare Plastizität, stilisierte Körperlichkeit und antikennaher Realismus. Die gestalterischen Möglichkeiten des Bohrers werden für die Bildung der Mähnen kunstvoll genutzt. Worin sich die Tiere unterscheiden, ist der verschiedene Grad der ornamental stilisierenden Oberflächengestaltung vor allem des Kopfes<sup>108</sup>, und der Antikisierung, der in der Körperbildung hervortritt<sup>109</sup>. Es kann festgestellt werden, daß die Verknüpfung der ornamentalen und antikisierenden Elemente inhaltlich bedingt ist. Der Löwe über dem Reiter (als menschliches Wesen) nähert sich in seiner

---

<sup>107</sup> Vgl. dazu unten die Ausführungen auf S. 101-102.

<sup>108</sup> Ein Vorbild liefern die Portallöwen an der Pisaner Domfassade, die sich nachweislich an apulischer Bauskulptur orientieren, die ihrerseits in byzantinischen Gestaltungsweisen ihre Voraussetzung finden, vgl. Sanpaolesi 1956/57 (wie Anm. 36), S. 289-290; S.294, Abb. 94-98.

<sup>109</sup> Ein Vorbild dafür liefern der Stadtmauerlöwe sowie die Löwen der Löwensarkophage (Camposanto). Wären dem Bildhauer dort genügend Beispiele für eine antikisierend realistische Gestaltung auch des Kopfes geboten gewesen, so setzt er offensichtlich die andersartige ornamentalisierende Bildung des Kopfes als Gestaltungsmittel ein. Zu den entsprechenden Voraussetzungen vgl. unten die Ausführungen auf S. 99-100.

Kopfbildung am stärksten dem antiken Realismus an, während der Kopf des Löwen über dem Drachen (als Fabelwesen) ornamental zu bezeichnende Züge aufweist. Die beiden Löwen über dem Stier und über dem Bären (als Geschöpfe des Tierreichs) nehmen hinsichtlich des Grades des Ornamentalen und der Antikisierung eine Mittelstellung ein.

Die bedeutendste Persönlichkeit unter den an der Kanzel beschäftigten Bildhauern ist mit den Lesepultgruppen, den Löwen und den Brüstungsplatten mit den Darstellungen der Taufe Christi, der Darbringung im Tempel und der Transfiguration in Verbindung zu bringen. Dieser Bildhauer ist wahrscheinlich mit dem inschriftlich genannten Meister Guilielmus zu identifizieren, der das Werk mit Gehilfen vollendete. Mit der Identifizierung dieser Anteile können alle erhaltenen Teile des figürlichen Schmuckes der Kanzel ihrem ursprünglichen Bestand zugewiesen und damit die eingangs gestellte Frage (S.12) nach einer möglichen späteren Anfertigung der Lesepultfiguren verneint werden<sup>110</sup>.

## **5 Überlegungen zur Rekonstruktion**

### **5.1 Zur Problematik der Zweiteilung**

In diesem Kapitel soll versucht werden, das ursprüngliche Aussehen der ehemaligen Pisaner Domkanzel zu rekonstruieren, was auch eine Untersuchung der Art und Weise ihrer ursprünglichen Aufstellung im Dom beinhaltet. Dazu muß zunächst auf die in der Forschung konträr beantwortete Frage eingegangen werden, ob es eine oder aber zwei Kanzeln gegeben hat. Darauf aufbauen kann der wichtigere Teil, der sich mit dem ursprünglichen Aufstellungszusammenhang auseinandersetzt. Jeweils unterschiedliche Aspekte beleuchtend führen die verschiedenen Argumente zu einer Aussage, die eine gewisse Wahrscheinlichkeit birgt, aber dennoch Hypothese bleiben wird. Bis zu diesem Punkt der Ausführungen wird sich der Rekonstruktionsversuch auf theoretischer Ebene bewegen müssen. Erst abschließend können die konkreten Abmessungen der Kanzel und ihre einzelnen Bestandteile in der Rekonstruktion mitberücksichtigt werden.

---

<sup>110</sup> Die Annahme etwa, die Lesepulte seien erst bei der Überführung der Kanzel nach Cagliari gefertigt worden, steht außerdem in Anachronismus zu den Lesepultgruppen des 12. Jahrhunderts, die sich deutlich an jenen des Guilielmus orientieren (S.Paolo a Ripa d'Arno; S.Stefano in Capannori (vgl. dazu Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 108, Anm. 53), und läßt sich daher nicht halten. Vgl. dazu unten S. 57.

Die Begrifflichkeit in den Quellen ist eindeutig. Die in der Domfassade eingelassene Grabplatte des Meisters Guilielmus nennt ihn als den Schöpfer *der* Domkanzel (*pergum*)<sup>111</sup>. Durch den Numerus ist der Singular angegeben.

Die sardischen Quellen, welche die Überführung der Domkanzel nach Cagliari dokumentieren, berichten, daß *die* Kanzel (*un pulpito*)<sup>112</sup> zunächst an einem Pfeiler im Kirchenschiff errichtet war und erst im 17. Jahrhundert aus Platzgründen zweigeteilt und zu Seiten des Mittelportals aufgestellt worden ist (*Dok. 10*). Übereinstimmend wird die Kanzel als einteilig und von großen Ausmaßen beschrieben<sup>113</sup>. Natürlich ist damit keineswegs belegt, daß die nach Cagliari überführten Kanzelteile auch bereits im Pisaner Dom zu nur einer Kanzel zusammengefügt gewesen sind. Wahrscheinlich hat man sich bei der Neuaufstellung in Cagliari jedoch eher an der ursprünglichen Pisaner Aufstellung orientiert, als eine gänzlich neue gewagt. Ein weiterer Aspekt, der in den historischen Gegebenheiten zur Zeit der Kanzelüberführung zu suchen ist, könnte diese These unterstützen. Michele Scacceri, Cagliareser Kastellan und zugleich dem Rat der Pisaner *Anziani* zugehörig, oblag als Stifter der Kanzel mit großer Wahrscheinlichkeit auch die Verantwortung ihrer Überführung nach Cagliari. Ihm wird daran gelegen gewesen sein, diese sowohl für Cagliari als auch seine Familie bedeutungsvolle Kanzel<sup>114</sup>, deren Aufstellung im Pisaner Dom ihm aus eigener Anschauung bekannt gewesen sein dürfte, so getreu wie möglich in Cagliari aufstellen zu lassen. Es kann daher durchaus angenommen werden, daß bei der Cagliareser Aufstellung eine Annäherung an die ursprüngliche Pisaner Disposition angestrebt worden ist. Das würde auch erklären, warum man diese Kanzel, die für eine große Domkirche konzipiert und angemessen war und die nun in diesem kleinen Kirchenraum wie ein überdimensionierter Fremdkörper gewirkt haben muß, nicht von vornherein, beispielsweise durch eine Zweiteilung, verkleinert hat.

Auch von den Gegebenheiten im Pisaner Dom nach der Entfernung der Guilielmus-Kanzel könnte ein Rückschluß auf deren ursprüngliche Aufstellung gezogen werden. Hätte es nämlich zwei Kanzeln gegeben, so stellt sich die Frage, warum Giovanni Pisano, dessen Kanzel diejenige des Guilielmus substituierte, nur eine einzige Kanzel schuf. Die hypothetische Existenz einer zweiten Kanzel kann nur mit der liturgischen Praxis begründet werden. Hätte man also zweier Kanzeln bedurft, so hätte man bei der Aufstellung der Kanzel

---

<sup>111</sup> +SEPVLTURA GVILIELMI [M]/AGISTRI QVI FECIT PERGVM S(an)C(t)E/MARIE. Zitiert nach Milone, 1995 (wie Anm. 19), S. 601; Adriano Peroni (Hrsg.), *Il Duomo di Pisa*. Modena 1995 (Atlante fotografico II), S. 876, Abb. 1830.

<sup>112</sup> *Dok. 8; 9; 10*.

<sup>113</sup> Die Kanzel ist in Cagliari rezipiert worden, und zwar, was entscheidend ist, noch vor dem Umbau im 17. Jahrhundert. Das Nachbild (errichtet 1535 für Karl V. in S. Francesco di Sampace in Cagliari) hat einen großen rechteckigen Kanzelkörper, bestehend aus sieben Brüstungsplatten (drei an der Front, je zwei an den Seiten), und befindet sich heute in S. Michele in Cagliari (*Abb. CXV*). Es muß natürlich eine Hypothese bleiben, daß ihr Aufbau bereits demjenigen der Guilielmus-Kanzel im Pisaner Dom entspricht.

<sup>114</sup> Vgl. dazu die Ausführungen von Seidel, 1977 (wie Anm. 60), S. 363-369. – Es muß noch angemerkt werden, daß die Kanzel der Ort der reliquienartigen Erhöhung des später heiliggesprochenen Pisaner Stadtpatrons Rainerius gewesen ist, aus dessen Familie auch der Stifter Michele Scacceri stammt.

des Giovanni Pisano entweder eine der alten behalten, oder aber noch eine zweite, neue anfertigen lassen müssen. Stimmen, die eine zweite Kanzel für den Pisaner Dom forderten, sind jedoch erst nach dem Brand laut geworden, infolgedessen das ganze Innere des Domes neu ausgestaltet werden mußte (*Dok. 6*). In diesem Zusammenhang muß auch auf die Gegebenheiten in den im 12. und 13. Jahrhundert mit Kanzeln ausgestatteten Kirchen in der Toskana hingewiesen werden. Dabei zeigt sich, daß es in der Toskana allgemein üblich war, lediglich eine einzige Kanzel zu errichten<sup>115</sup>.

Die angeführten Argumente lassen daher keinen Grund zur Annahme, die jetzige Zweiteilung entspräche einer ursprünglichen Disposition<sup>116</sup>. Wahrscheinlicher ist, daß diese zwei Teile ursprünglich zusammengehört haben. Auch die im Folgenden angeführten Argumente, die aber in erster Linie die Aufstellung betreffen, erhärten diesen Schluß, sollen aber, um Wiederholungen zu vermeiden, erst im Laufe der Erörterung angeführt werden.

## 5.2 Herleitung des ursprünglichen Aufstellungszusammenhangs

Im Folgenden soll die Frage nach der Art und Weise der Aufstellung der Kanzel im Pisaner Dom diskutiert werden. Die sardischen Quellen stellen den strukturellen Aufbau der Kanzel in Cagliari vor der Zweiteilung dar (*Dok. 8-10*)<sup>117</sup>. Diesem zufolge ist der mächtige, aus acht Brüstungsplatten zusammengesetzte Kanzelkörper auf Säulen, diese auf die Rücken der Trägerlöwen gestellt, ruhend zu denken. Da sich keine schriftlichen Quellen – etwa in Form von Beschreibungen – der ursprünglichen Aufstellung der Kanzel im Pisaner Dom erhalten haben, läßt sich nur indirekt aufzeigen, daß ihr struktureller Aufbau dem von den sardischen Chronisten in Cagliari vorgefundenen entsprochen haben müßte.

In der Toskana sind ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, kurz im Anschluß an die Errichtung der Pisaner Domkanzel, viele Kirchen mit Kanzeln versehen worden, die teilweise noch erhalten sind<sup>118</sup>. Auf formaler Ebene läßt sich für den figürlichen Schmuck zeigen, daß sie die Pisaner Domkanzel rezipieren. Besonders deutlich tritt dies bei der Ausbildung der Lesepultgruppen hervor, für welche Guilielmus eine neuartige Formulierung gefunden hat, die einigen Kanzeln des 12. und 13. Jahrhunderts als Prototyp diente. Es soll hier nur auf die

---

<sup>115</sup> Vgl. dazu Biehl, 1926 (wie Anm. 2), insbesondere die Kapitel 3 und 4, S. 31-90; Im Unterschied dazu steht die Ausstattung der römischen und die kampanischen Kirchen mit sowohl einer Evangelien- als auch einer Epistelkanzel, wobei die römische Epistelkanzel auch zum Predigen verwandt worden ist, vgl. dazu Zauner, 1914 (wie Anm. 40), S. 8-12.

<sup>116</sup> Das hatte zuletzt noch Sanpaolesi, 1975 (wie Anm. 36), S. 193-196 angenommen, und zu belegen versucht.

<sup>117</sup> Zur Bewertung der Quellen vgl. Anm. 66. Die Annahme, daß der Aufbau der Kanzel in Cagliari demjenigen im Pisaner Dom entspreche, ist zwar hypothetisch, doch, wie schon oben dargelegt, nicht unwahrscheinlich. Die folgenden Überlegungen erhärten diesen Schluß.

<sup>118</sup> Vgl. dazu Biehl, 1926 (wie Anm. 2), insbesondere die Kapitel 3 und 4, S. 31-90.

Lesepultgruppe der Kanzel in S.Gennaro in Capannori, gefertigt von Meister Philippus laut Inschrift im Jahre 1162<sup>119</sup>, hingewiesen werden. Sie gibt unschwer zu erkennen, daß sie ihre Voraussetzung in den Figuren des Guilielmus findet<sup>120</sup>. Die Ausstrahlung der Pisaner Domkanzel läßt sich noch bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts verfolgen, wie die Kanzel in der Kollegiatskirche S.Cristoforo in Barga zeigt (*Abb.XLIX*)<sup>121</sup>. Diese Kanzel steht unverändert an ihrem ursprünglichen Ort am südlichen Ende der Chorschranken. Nicht nur rezipiert ihre Lesepultgruppe die Guilielmus-Figuren, sondern der strukturelle Aufbau des rechteckigen Kanzelkörpers, dessen Brüstung mit figürlichem Relief geschmückt ist und der auf Säulen auf den Rücken von Löwen ruht, entspricht der Struktur der Pisanischen Domkanzel in Cagliari, wie sie von den sardischen Chronisten dort vorgefunden und beschrieben worden ist. Wie die Kanzel von S.Cristoforo in Barga steht auch die Kanzel von S.Miniato al Monte in Florenz noch im ursprünglichen Aufstellungszusammenhang (*Abb.L*)<sup>122</sup>. In Analogie zur Bargareser Kanzel ist der rechteckige Kanzelkörper von Säulen unterstützt. Zwischen den ornamentalen reliefierten Brüstungsplatten ist an der Längsfront die Lesepultgruppe angebracht. Auch die Kanzel in S.Michele in Groppoli bei Pistoia<sup>123</sup>, die sich – strukturell kaum verändert – nur nicht mehr an der ursprünglichen Stelle im Kirchenraum befindet, sowie die Kanzel in S.Giorgio in Brancoli<sup>124</sup>, die unverändert im Aufbau noch an der Grenze zwischen Chor und Laienraum aufgestellt ist, weisen die beschriebene Struktur auf. Folglich ist als typologisches Kennzeichen des strukturellen Aufbaus der toskanischen Kanzel ein rechteckiger Kanzelkörper festzustellen, an dessen Brüstung meist zwischen figürlichen Reliefs Lesegruppen angebracht sind, und der von Säulen unterstützt wird, die entweder auf einfachen Postamenten oder Löwen ruhen. Diesen Merkmalen gemäß mag der Aufbau der ehemaligen Pisaner Domkanzel nicht nur bei ihrer ersten Aufstellung in Cagliari, den Beschreibungen zufolge, entsprochen haben. Mit Rückbezug auf die toskanischen Nachfolgekanzeln<sup>125</sup> kann vielmehr geschlossen werden, daß

<sup>119</sup> Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 69-70, sowie Tafel 126 und 127b.

<sup>120</sup> Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 108, Anm. 53 zieht sie darum als einen *terminus ante quem* für das Entstehungsdatum der Pisaner Domkanzel heran. Weitere Lesepultgruppen, die sich hier noch anführen ließen, sind heute im Camposanto aufgestellt, vgl. zu diesen Figuren Clara Baracchini (Hrsg.), *I marmi di Lasinio*. Florenz 1993, fig. 7 a,b; 8; 9; S. 152-159. – Vgl. auch unten S. 57.

<sup>121</sup> Gigetta Dalli Regoli, Coerenza, ordine e misura di una maestranza: il pulpito di Barga e i Guidi. In: *Arte medievale*, II. serie, VI/2, 1992, S. 91-111 datiert die Kanzel und die zugehörigen Chorschranken Ende 20er bis Anfang 30er Jahre, auf jeden Fall vor die Kanzel Guido da Comos in S.Bartolomeo in Pantano, Pistoia, datiert 1239.

<sup>122</sup> Die Kanzel von S.Miniato al Monte ist um 1160/1170 zu datieren (Walter und Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz*. Bd. IV, Frankfurt 1952, S. 272-274, Anm. 109). Ihre Brüstungsplatten und die Platten der Schrankenanlage weisen die Kennzeichen der späten, pisanisch beeinflussten Florentiner Inkrustation auf (Paatz, a.a.O., S. 228-229; Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 65-66; Salmi, 1928 (wie Anm. 25), S. 57). – Zur Florentiner Inkrustation: Swarzenski, 1906 (wie Anm. 25) – Behne, 1912 (wie Anm. 25); – Anthony, 1927 (wie Anm. 25). – Die jüngste Veröffentlichung von Francesco Gurrieri/Luciano Berti/Claudio Leonardo, *La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze*. Florenz 1988 (Abb. 56-60) referiert zur Kanzel die Ergebnisse von Paatz.

<sup>123</sup> Datiert 1193, vgl. Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 55 sowie Tafel 69.

<sup>124</sup> Datiert 1194; vgl. Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 78 und Tafel 143. Die ursprünglichen Chorschranken, mit denen die Kanzel in S.Giorgio in Brancoli sicher verbunden zu denken ist, sind heute zu einem Taufbecken zusammengesetzt; vgl. auch weiter unten in diesem Kapitel.

<sup>125</sup> Die typologische Gruppe der toskanischen Kanzeln ist zuerst von Zauner, 1914 (wie Anm. 40), S. 14-24 als solche identifiziert und charakterisiert worden. In bezug auf die ehemalige Pisaner Domkanzel müssen seine Hypothesen zur

hinsichtlich des strukturellen Aufbaus die Guilielmus-Kanzel im Pisaner Dom den Prototyp lieferte.

Die Frage nach dem ursprünglichen Aufstellungsort der Kanzel im Pisaner Dom läßt sich mit Hilfe der toskanischen Nachfolgekanzeln, die sich noch im ursprünglichen Aufstellungszusammenhang befinden, ebenfalls klären. Es sind dies die beiden bereits erwähnten Kanzeln von S.Miniato al Monte in Florenz und von S.Cristoforo in Barga. Beide Kanzeln ruhen mit ihrer Schmalseite hinten auf den Chorschranken auf und ragen, vorne von Säulen unterstützt, in den Kirchenraum hinein. Da es sich in beiden Fällen um geostete Kirchen handelt, sind die Kanzeln am südlichen Ende der Chorschranken angebracht. Ihre Lesepulte sind nach Norden orientiert. Auch die Kanzel in S.Giorgio in Brancoli, die noch an der ursprünglichen Stelle zwischen Schiff und Chor aufgestellt ist, läßt vermuten, daß sie einst an Chorschranken anlehnte. Während der vordere Teil dieser Kanzel auf Säulen ruht, schwebt der hintere frei, wie alte Aufnahmen vor der Restaurierung zeigen<sup>126</sup>. Ein Ausbruch im Sockel der Kanzel zeigt die Stelle des ursprünglichen Verbundes mit den Schranken, die, nur fragmentarisch erhalten, zum Taufbecken in dieser Kirche zusammengesetzt sind<sup>127</sup>. Heute ist der ursprüngliche Zustand mit Hilfe neuer Chorschranken rekonstruiert<sup>128</sup>. Die übliche Disposition der toskanischen Kanzel scheint also die im Verbund mit den Chorschranken stehende zu sein.

Abgesehen von der toskanischen Tradition, wie sie bis jetzt anhand des überlieferten Denkmälerbestandes dargelegt worden ist, gibt es Bildzeugnisse zu den lokalen liturgischen Gegebenheiten im Pisaner Dom, die als Argumente dafür angeführt werden können, daß auch für die Aufstellung der ehemaligen Domkanzel ein Verbund mit Chorschranken angenommen werden kann. Im Museo dell'Opera del Duomo in Pisa wird eine Exsultetrolle aufbewahrt, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts in Pisa angefertigt worden ist. Ein Vergleich der Darstellung des predigenden und die Exsultetrolle verlesenden Diakons auf der Kanzel (*Abb.LI*)<sup>129</sup> mit der entsprechenden Darstellung auf einer beneventanischen Exsultetrolle (*Abb.LII*), die um die Mitte des 11. Jahrhunderts gefertigt worden und möglicherweise mit dem Beutegut des amalfitanischen Eroberungszuges der Pisaner nach Pisa gelangt ist<sup>130</sup>,

---

Rekonstruktion (er nimmt drei Kanzeln an, S. 49-53) jedoch zurückgewiesen werden, vgl. auch Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 111, Anm. 66.

<sup>126</sup> Biehl, 1926 (wie Anm. 2), Tafel 143.

<sup>127</sup> Vgl. Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 78 und Tafel 143. Die aufgestellte These bezüglich des Aufstellungsverbundes der toskanischen Kanzel mit den Chorschranken läßt sich mit den Darstellungen von Kanzeln in den Fresken in der Oberkirche von S.Francesco in Assisi (Weihnachtsfeier von Greccio: Joachim Poeschke, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien. München 1985, Abb. 166) sowie in der Arenakapella in Padua (Abweisung Joachims; Tempelgang Mariae) untermauern. Darauf weist bereits Zauner, 1914 (wie Anm. 40), S. 18-19 hin.

<sup>128</sup> Vgl. die Aufnahme in Italo Moretti/Renato Stopani, La Toscana (Italia romanica, Bd. V). Mailand 1982, Abb. 135; S. 294-297.

<sup>129</sup> Guglielmo Cavallo (Hrsg.), Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale. Rom 1994, S. 465-467.

<sup>130</sup> Dazu Cavallo, a.a.O., S.151/157.

zeigt, daß der süditalienische Ambo durch eine Kanzel substituiert wurde<sup>131</sup>. Trotz der Beschädigung der Darstellung auf der Rolle ist erkennbar, daß hier eine Kanzel dargestellt ist, die offenbar im architektonischen Verbund steht<sup>132</sup>. Weiterhin kennzeichnet sie der Osterleuchter, der ihr zu Seiten aufgestellt ist. Die Darstellung auf der Pisanischen Exsultetrolle könnte sich an der Domkanzel als Ort ihres Gebrauchs orientiert haben<sup>133</sup>, und würde damit einen Hinweis für deren Aufstellung im Verbund mit einer architektonischen Struktur geben.

Wenn für die Domkanzel des Guilielmus ein Verbund mit den Chorschranken angenommen werden kann, so muß die Frage der Rekonstruktion der Kanzel auch die der Rekonstruktion der Chorschranken mit einschließen. Das jüngste Bildzeugnis dieser seit dem Brand im Pisaner Dom im Jahre 1595 nicht mehr erhaltenen Schrankenanlage liefert die bekannte Zeichnung des Adriano dell'Oste, der kurz nach dem Brand in schematischen Zügen die Disposition des Chors zuvor wiedergibt (*Abb.LIII*)<sup>134</sup>. Auch wenn die getreue Wiedergabe der Details sicher angezweifelt werden kann<sup>135</sup>, dient die Zeichnung als Beleg für die Existenz einer Chorschrankenanlage. Am südlichen Ende dieser Schrankenanlage – und damit in Analogie zu der in der Toskana üblichen Disposition – ist außen der polygonale Grundriß der Kanzel des Giovanni Pisano skizziert. Da die Kanzel des Giovanni Pisano diejenige des Guilielmus ersetzt, könnte also von der durch die Zeichnung belegten Aufstellung der ersteren ein Rückschluß auf die Aufstellung der letzteren gewagt werden. Es lassen sich keine Hinweise für eine Veränderung der Chorschranken durch Giovanni Pisano bei der Errichtung seiner Kanzel finden. Demnach müßte es sich bei den in der Zeichnung belegten Chorschranken um diejenigen handeln, die bereits zur Zeit der Errichtung der Kanzel des Guilielmus bestanden haben. Einige Teile einer Chorschrankenanlage sind erhalten. Die Platten<sup>136</sup> befinden sich im Pisaner Museo dell'Opera del Duomo und können der Werkstatt des Rainaldus zugeschrieben werden<sup>137</sup>. Jüngste Forschungen haben ergeben, daß mit den

---

<sup>131</sup> Die süditalienische Kanzel folgt dem römischen Ambotypus. Die auf den übrigen Exsultetrollen (sie stammen alle aus Süditalien) dargestellten Kanzeln folgen entweder dem römischen oder dem byzantinischen Ambotypus (vgl. die synoptische Übersicht von Émile Bertaux, *Iconographie comparée des rouleaux de l'Exultet. Tableaux synoptiques*. Paris 1903). Sowohl der römische als auch der byzantinische Typus ist in Süditalien verbreitet, vgl. unten S. 41. Zur Begrifflichkeit vgl. Anm. 147.

<sup>132</sup> Zauner, 1914 (wie Anm. 40), S. 17-18 möchte hier sogar Chorschranken erkennen. Diese Aussage muß aber vorsichtiger formuliert werden. Erkennbar ist lediglich ein architektonischer Verbund der Kanzel: womit, ist nicht zu bestimmen. Die Abbildhaftigkeit der Darstellung muß letztlich dahingestellt bleiben.

<sup>133</sup> Es wäre auch an die 1256 errichtete Baptisteriumskanzel zu denken. Diese ist jedoch freistehend. Zudem belegen die an anderen Orten erhaltenen Osterleuchter (für Pisa ist kein Osterleuchter nachweisbar), daß es nicht üblich gewesen ist, ihn in einer Taufkirche aufzustellen. Es können hier die Osterleuchter in den römischen Kirchen S.Lorenzo fuori le mura (Antonio Muñoz, *La Basilica di S.Lorenzo fuori le mura*. Rom 1944, tav. LXIII) und S.Paolo fuori le mura (Carlo Pietrangeli (Hrsg.), *San Paolo fuori le mura*. Florenz 1988, Abb. S. 198-203) sowie die in den kampanischen Kathedralen von Salerno, Caserta Vecchia, Capua und Sessa Aurunca (Dorothy Glass, *Romanesque Sculpture in Campania*. Pennsylvania 1991, fig. 59, 112, 126, 181) angeführt werden.

<sup>134</sup> Die linke der beiden Zeichnungen gibt den Zustand vor dem Brand von 1595 wieder, die rechte bezieht sich auf Änderungsvorschläge, vgl. dazu auch *Dok. 7*.

<sup>135</sup> Dazu vgl. zuletzt Peroni, 1995 (wie Anm. 71), S. 99-102.

<sup>136</sup> Höhe: 90-91 cm; Länge: variierend von 87-175 cm; Tiefe: ca. 12 cm.

<sup>137</sup> Antonio Milone (Schede 1865-1868; 1870-1874), in: Adriano Peroni (Hrsg.), *Il Duomo di Pisa*. Modena 1995, S. 613-615; 616-617; (*Atlante fotografico II*) S. 882-883; 885. Dort sind auch die Maße der Platten angegeben.

Tätigkeiten des Rainaldus und seiner Werkstatt im Zuge der Erweiterung des Domes nach Westen und der Errichtung der neuen Fassade auch eine Erneuerung des Inneren im Chorbezirk stattgefunden haben. Diese Erneuerung soll eine neue Chorschrankenanlage, zu welcher die teilweise erhaltenen Platten der Rainaldus-Werkstatt gehören, ferner die Verlegung des Fußbodens mit kostbarer Cosmatenarbeit, von römischen Meistern ausgeführt, umfaßt haben<sup>138</sup>. Im Zusammenhang mit der Neugestaltung des Chors, die vor allem unter Rainaldus betrieben worden war, kann auch die Errichtung der Domkanzel des Guilielmus gesehen werden.

### 5.3 Versuch einer Rekonstruktion

Mit den jüngsten Überlegungen zur Neugestaltung des Chors unter Rainaldus ist von Calderoni Masetti auch ein Vorschlag zur Rekonstruktion der Kanzel vorgelegt worden<sup>139</sup>. Mit Rückbezug auf die Zeichnung des Adriano dell'Oste ist die Kanzel an das südliche Ende der Chorschranken angelehnt und ragt von dort ins Kirchenschiff hinein (*Abb.LIV/1*)<sup>140</sup>. Bezüglich des Aufbaus der Brüstung, die sich aus den acht Brüstungsplatten und zwei Leseputen konstituiert, liefert Calderoni Masetti einen Vorschlag, der in überzeugender Weise sowohl räumliche Gegebenheiten als auch einige durch das Programm vorgegebene inhaltliche Aspekte berücksichtigt und verbindet<sup>141</sup>. Für die Vorderfront der Kanzel ordnet Calderoni Masetti neben den Leseputgruppen – entgegen der meisten anderen Vorschläge zur Rekonstruktion der Kanzel<sup>142</sup> – nur drei Brüstungsplatten an. Damit schließt sich die Kanzel mit einer Länge von 3,70 Metern und einer Tiefe von 2,30 Metern an die Chorschranken an (*Abb.LV*). Obwohl bei der Rekonstruktion Calderoni Masettis weder die Komposition noch die Leserichtungen der Reliefs berücksichtigt worden sind, und sich zudem inhaltlich Wesentliches hinzufügen ließe, stützt eine Analyse dieser Aspekte die von ihr vorgeschlagene Abfolge der Brüstungsplatten.

Die Brüstungsplatten sind an allen vier Seiten der rechteckigen Kanzel angeordnet und lesen sich von rechts nach links im Uhrzeigersinn (*Abb.LVI*). An der Rückseite, die zu zwei

---

<sup>138</sup> Vgl. dazu Peroni, 1995 (wie Anm. 71), S. 99-102; die jüngste Rekonstruktion des Chorbereiches kann sich zum einen auf noch vorhandene Teile des Cosmatenfußbodens beziehen, der in den Boden des 16. Jahrhundert integriert ist, zum anderen auf Grabungsbefunde, vgl. die Rekonstruktionszeichnungen in Peroni, a.a.O. fig. 83 und fig. 257.

<sup>139</sup> Calderoni Masetti, 1995 (wie Anm. 43), insb. S. 13-21.

<sup>140</sup> Vgl. Calderoni Masetti, a.a.O.. Der Rückbezug auf die Zeichnung erfährt im Rahmen ihrer Ausführungen jedoch keine kritische Diskussion.

<sup>141</sup> Calderoni Masetti, a.a.O.. Aus ihrer Argumentation geht deutlich hervor, daß das Programm dem Ablauf des liturgischen Jahres folgt. Die Anordnung der Brüstungsplatten entspricht den durch die liturgischen Feste bestimmten Abschnitten des Kirchenjahres. Die daraus resultierende Begrifflichkeit wird in den folgenden Ausführungen aufgegriffen.

<sup>142</sup> Z.B. auch Heydasch-Lehmann, 1989 (wie Anm. 38), S. 95-98.

Dritteln von dem breiten Treppenaufgang eingenommen wird, beginnt das Programm mit den Darstellungen der Verkündigung, Heimsuchung und Geburt Christi, die liturgisch zum Weihnachtsfest gehören. Daß dies die erste Platte sein muß, belegt auch der Titulus, der ebenfalls dort im Rahmen oberhalb der Verkündigung beginnt, wie das „+“ signalisiert. Die übergroße Josephsfigur des Geburtsreliefs, die links über den Rand hinauszublicken scheint, leitet über zu den Reliefs an der südlichen Seite, wo die beiden Platten folgen, die sich innerhalb der Kindheitsdarstellungen zu einem gesonderten Dreikönigszyklus zusammenfassen lassen. Die Leserichtung aller vier Darstellungen, die jeweils durch die Reihung der Huldigenden getragen wird, ist nach vorn zur Front der Kanzel gerichtet. Die letzte Darstellung dieser Relieffolge mit dem Ritt der Könige, bei der die Komposition am linken Rand offenbleibt, führt schließlich zur Kanzelfront herum. Die Front nehmen die drei Brüstungsplatten mit den Darstellungen der Taufe Christi, liturgisch zum Epiphaniastag gehörig, und der Darstellung im Tempel, der Transfiguration (2. Sonntag der Quadragesima<sup>143</sup>), des Letzten Abendmahls und des Judaskuß (Karwoche) ein. Sie werden von den beiden Lesepultgruppen unterbrochen. Das Epistelpult folgt den Reliefs mit den Darstellungen der Taufe Christi und der Darbringung im Tempel. Es markiert das Ende der Kindheit Christi, das Evangelienpult vor dem Letzten Abendmahl dagegen den Beginn der Passion. Die Leserichtung aller Darstellungen dieser drei Brüstungsplatten ist auf die Mitte hin bezogen, was mit Ausnahme des Reliefs des Letzten Abendmahls durch eine Zentralkomposition verstärkt wird. Die Anordnung des Transfigurationsreliefs an zentraler und damit hervorgehobener Stelle läßt sich durch seine enge inhaltliche Verknüpfung mit dem folgenden Passionsgeschehen, zu dem es überleitet, begründen<sup>144</sup>. An der folgenden Schmalseite der Kanzel schließt sich das Brüstungsrelief mit der Darstellung der drei Frauen am Grabe an, gefolgt von der letzten Platte mit der Himmelfahrt Christi, welche das Programm beschließt. Die Bewegung der drei Frauen ist in Analogie zur Bewegung der drei Könige vor dem Christuskind auf der gegenüberliegenden Brüstungsplatte nach vorne hin zur Kanzelfront gerichtet. Die kompositionelle Gleichstellung der drei Frauen mit den drei Königen läßt sich inhaltlich begründen und damit auch die antithetische Anordnung dieser beiden Brüstungsreliefs<sup>145</sup>. Das Relief der drei Frauen am Grabe leitet mit dem verkündenden Engel und darunter dem kleinen Teufel, der die Komposition der Grabwächter unsanft nach links verschiebt, die Leserichtung noch einmal weiter nach links, wo mit der Zentralkomposition des Himmelfahrtsreliefs der Zyklus zu einem ruhenden Abschluß kommt.

---

<sup>143</sup> (Begrifflichkeit nach Calderoni Masetti, 1995 (wie Anm. 43), S. 16) Da die Verklärung Christi nach den Berichten der Synoptiker im Anschluß an die erste Leidensankündigung Jesu stattgefunden hat, ist die Transfiguration gelegentlich Inhalt der Predigten der Quadragesima (=vorösterliche Fastenzeit), vgl. Wetzer und Welte's Kirchenlexikon, Bd. XII, Freiburg 1901, Sp. 783-785. Das Fest der Verklärung wird jedoch erst am 6. August gefeiert. Zur Fastenzeit vor Mariae Himmelfahrt vgl. a.a.O., Bd. IV, 1886, Sp. 1266-1267.

<sup>144</sup> Zur Anordnung des Transfigurationsreliefs vgl. die Ausführungen auf S. 71-72.

<sup>145</sup> Zur Gegenüberstellung der drei Frauen und der drei Könige vgl. die Ausführungen auf S. 79.

Während die rekonstruierten Brüstungswände mit der vorgeschlagenen Chronologie der Reliefs überzeugend ist und auch durch die Analyse der Komposition und Leserichtung gestützt werden kann, stellt sich die Frage nach der Ausrichtung der Front mit den Leseputen, die gemäß dem Vorschlag von Calderoni Masetti nach Westen ins Kirchenschiff weist. Ein Vergleich mit den toskanischen Nachfolgekanzeln, die noch am ursprünglichen Ort aufgestellt sind<sup>146</sup>, zeigt aber, daß dort die Front mit den Leseputen nach Norden ausgerichtet ist. Eine Drehung der rekonstruierten Kanzel um 90° im Uhrzeigersinn müßte also in Betracht gezogen werden (*Abb.LIV/2*). Diese Drehung hätte zur Folge, daß zwei der Reliefs nur vom Chor aus und daher für die Laien nicht sichtbar gewesen wären. Damit stellt sich die noch ungeklärte Frage nach der möglichen Adressierung des Bildprogramms und der in Hexameter verfaßten Tituli. Eine weitere Folge der Drehung wäre die, daß der Treppenaufgang außerhalb der Chorschranken zu liegen käme. Die Disposition entspräche dann sowohl derjenigen von S.Miniato al Monte in Florenz als auch derjenigen von S.Cristoforo in Barga.

Die Frage nach der Ausrichtung der Front kann hier letztlich nicht geklärt werden, und damit ebenso wenig die genaue Anordnung der Trägerlöwen unter der Kanzel. Mit einiger Wahrscheinlichkeit rekonstruierbar ist lediglich der Aufstellungszusammenhang der Kanzel am südlichen Ende der Chorschranken. Die von Calderoni Masetti vorgetragene Rekonstruktion der Brüstungsseiten und Verteilung der Reliefs ist zwar hypothetisch, kann aber durch neue Argumente hinsichtlich der Leserichtung zusätzlich gestützt werden, wie dargelegt worden ist. Auf inhaltliche Bezüge wird im Kapitel zur ikonographischen Analyse der einzelnen Szenen gesondert eingegangen werden.

## 6 Typengeschichtliche Einordnung

### 6.1 Zur Funktion der ehemaligen Pisaner Domkanzel

Die ehemalige Pisaner Domkanzel hat als Ort zur Verlesung der Evangelien und der Episteln gedient. Dies kann aus der Analogie zu den römischen Ambonen und zu den kampanischen Kanzeln geschlossen werden<sup>147</sup>. Es scheint gebräuchlich gewesen zu sein, gerade die Kanzeln

---

<sup>146</sup> S.Miniato al Monte in Florenz (*Abb.L*); S.Cristoforo in Barga (*Abb.XLIX*); Pieve in Brancoli (Biehl, 1926, Tafel 143).

<sup>147</sup> Die begriffliche Scheidung zwischen „Ambo(n)“ und „Kanzel“ für den Ort der liturgischen Lesungen ist v.a. für das Hoch- und Spätmittelalter nicht eindeutig geklärt. In allgemeinem Konsens dagegen wird der Terminus „Ambo(n)“ auf die frühchristlichen (z.B. ravennatischen), mittelbyzantinischen (erhalten in Venedig) und frühmittelalterlichen (z.B. römischen)

zur Verlesung der Evangelien und der Episteln aus Stein anzufertigen und mit Schmuck zu versehen. Der Ort der Predigt im Pisaner Dom dagegen ist wahrscheinlich eine einfache hölzerne Kanzel gewesen<sup>148</sup>. Diese Predigtkanzel ist im Kirchenschiff und damit mitten unter den Gläubigen aufgestellt gewesen. Die Evangelien- und die Epistelkanzeln (und -ambonen) dagegen haben ihre Aufstellung immer am Chor gefunden. Die mittelalterlichen Liturgiker belegen, daß nach der römischen Tradition das Evangelium an der rechten Seite vom Altar aus verlesen wurde, da die linke Seite für Opfergaben freigehalten worden ist<sup>149</sup>. Dieser Anordnung folgen in der Regel die römischen Anlagen mit zwei Ambonen<sup>150</sup>. In den wenigen Fällen, in denen nur ein Ambo zur Erfüllung aller Funktionen aufgestellt worden ist, befindet er sich an der linken Seite vom Altar aus und damit an der Epistelseite<sup>151</sup>. Auch in den toskanischen Kirchen hat nur eine Kanzel als Ort der Evangelien- und zugleich als Ort der Epistellesung gedient. Möglicherweise auf die römische Tradition zurückzuführen ist auch ihre Aufstellung am, vom Altar aus gesehen, linken äußeren Ende der Chorschranken und damit an der liturgisch ausgezeichneten Seite zur Verlesung der Epistel<sup>152</sup>.

---

Lesebühnen angewandt (dazu Leonie Reygers, Ambo. In: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte, Bd. I, Stuttgart 1937, Sp. 627-635). In diesem Sinne soll der Begriff „Ambo(n)“ auch im Folgenden gebraucht werden. Die Verwendung des Begriffs „Kanzel“ hält sich an zwei widersprüchlichen Kriterien fest. Zum einen bezeichnet der Terminus den Ort der Predigt. Daher soll die „Kanzel“ unabhängig vom „Ambo(n)“, der als Ort der Evangelien- und Epistellesung dient, entstanden sein (dazu Albert Demblon, Kanzel. In: LThK<sup>3</sup>1996, Bd. V, Sp. 1206). Zum anderen aber soll die „Kanzel“ ihre typengeschichtliche Voraussetzung im „Ambo(n)“ finden. Dies kann hier nicht weiter präzisiert werden, da einschlägige Forschungsergebnisse zu dieser Frage noch nicht vorliegen. Die widersprüchliche Verwendung des Begriffs ist darauf zurückzuführen, daß gerade im Hoch- und Spätmittelalter die Orte der liturgischen Lesung mehrere Funktionen übernehmen konnten, so daß eine streng an die Funktion gebundene begriffliche Scheidung nicht mehr möglich ist. Die Lesebühnen der geräumigen Anlagen in den toskanischen Kirchen (S. Miniato al Monte in Florenz; S. Cristoforo in Barga; Pisaner Dom) werden deshalb als „Kanzeln“ bezeichnet (dazu auch J.H. Emminghaus, Kanzel. In: LThK<sup>2</sup>1960, Bd. V, Sp. 1310-1312). Wesentlicher Unterschied zu den römischen Anlagen ist, daß die toskanischen Kanzeln an die Chorschranken anlehnen, während die römischen Ambonen in jene strukturell integriert sind. – Vor diesem Hintergrund ist es gerechtfertigt, auf die toskanischen Lesebühnen den Begriff „Kanzel“ anzuwenden. Für die Pisaner Domkanzel ist neben der Funktion als Ort der Lesung die der Reliquienbühne nachweisbar. In diesem Zusammenhang kann auf die Begrifflichkeit in der Inschrift des Grabes des Guilielmus hinweisen werden, in der „*pergum*“ gewählt worden ist. Dieser Terminus ist in der italienischen Sprache („*pergamano*“) sowohl für den Ort der Lesung als auch den Ort der Predigt angewandt worden. Zur italienischen Terminologie vgl. Crispino Valenziano, L'ambone del Duomo di Pisa. Lettura teologico-liturgica. In: Crispino Valenziano (Hrsg.), L'ambone del Duomo di Pisa. Mailand 1993, S. 50, Anm. 6.

<sup>148</sup> Für den Pisaner Dom bezeugt spätestens ab 1319-20, vgl. Seidel, 1977 (wie Anm. 60), S. 369, Anm. 193 mit weiterführender Literatur. Auf die Existenz von Predigtkanzeln, die in der Regel aus Holz gefertigt waren, läßt sich aufgrund von Inventaren schließen.

<sup>149</sup> Dazu vgl. Zauner, 1915 (wie Anm. 40), S. 9-10. Außerdem mußte das Evangelium, wenn es geehrt werden sollte, von der rechten Seite des den Vorsitz führenden Bischofs gelesen werden. Die Ehrung der Plätze wurde von der Kathedra des Bischofs aus bestimmt, vgl. dazu Josef Andreas Jungmann, Missarum Sollemnia. Bd. I, Wien 1952, S. 530-533. Da eine weitere Forderung beinhaltete, daß die Leserichtung des Evangeliums nach Norden gerichtet sein soll (vgl. dazu Jungmann, a.a.O., S. 529), findet sich gelegentlich in geosteten Kirchen die Aufstellung der Evangelienkanzel an der vom Altar aus linken Seite, so beispielsweise in S. Maria in Cosmedin, vgl. dazu Anm. 170.

<sup>150</sup> Z.B. in S. Clemente, vgl. dazu Anm. 169. Zu Ausnahmen vgl. Anm. 149. Weitere Beispiele bei Jungmann, 1952 (wie Anm. 149), Bd. I, S. 530-533.

<sup>151</sup> Zauner, 1915 (wie Anm. 40), S. 8-12 begründet die Aufstellung an der Epistelseite damit, daß in den römischen Kirchen vermutlich immer von dieser Seite auch gepredigt worden ist. Die Aufstellung der toskanischen Kanzeln an der Epistelseite führt er direkt auf diese in Rom übliche Anordnung zurück. In den frühen römischen Kirchen mit nur einer Kanzel ist diese aber an der vom Altar bzw. Bischof aus rechten Seite aufgestellt gewesen (Jungmann, 1952 (wie Anm. 149), Bd. I, S. 529-533), wie beispielsweise in S. Maria Antiqua, vgl. dazu Anm. 168.

<sup>152</sup> Zauner, 1915 (wie Anm. 40), S. 8-12.

## 6.2 Formale Voraussetzungen, Struktur und Aufstellung der Kanzel

Die typologische Gruppe der toskanischen Kanzeln des 12. und 13. Jahrhunderts, die, wie eingangs erläutert, als Ort der Evangelien- und zugleich als Ort der Epistellegung gedient haben, weist spezifische Charakteristika auf. Diese sind im vorangegangenen Kapitel dargestellt worden. Typologisches Merkmal ist der von kapitellbekrönten Säulen gestützte Kanzelkörper, der eine rechteckige (bühnenähnliche) Form aufweist. Zwischen den Kapitellen und dem Kanzelboden vermittelt ein gerades, architrav- oder gesimsähnliches Gebälkstück. Weiteres Kennzeichen der Kanzeln ist ihr Verbund mit Schrankenanlagen<sup>153</sup>.

Der auf freistehenden Säulen ruhende Kanzelkörper ist ein formales Charakteristikum des byzantinischen Typus<sup>154</sup>. Auf italienischem Boden haben sich vor allem in den ehemals zu Ostrom gehörenden Gebieten um Venedig und Ravenna mehrere Kanzeln dieses Typus erhalten. Unter diesen befinden sich auch Importe aus Byzanz, wie die säulengetragenen und über zentralem Grundriß, der durch paßförmig aneinandergereihte Konchen nach außen erweitert ist, errichteten Ambonen vom Dom in Grado<sup>155</sup> und von S.Marco in Venedig<sup>156</sup>, die beide aus mittelbyzantinischer Zeit stammen. In Ravenna sind einige Ambonen aus spätantiker Zeit erhalten, die dem byzantinischen Typus angehören. Die Ambonen aus der Zeit des Theoderich in S.Apollinare Nuovo<sup>157</sup> und Spirito Santo<sup>158</sup> sind zweitreppig auf Säulen

---

<sup>153</sup> Vgl. die bekannten Kanzeln von Barga (*Abb.XLIX*), S.Miniato al Monte (*Abb.L*) und Brancoli (Biehl, 1926, Tafel 143).

<sup>154</sup> Ambo des Kaisers Justinian in der Hagia Sophia, vgl. dazu Erika Doberer, Studien zu dem Ambo Kaiser Heinrich II. zu Aachen. In: Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie. Bd. III, Karolingische und Ottonische Kunst, Wiesbaden 1957, S. 326, Anm. 48. Daneben gibt es noch den Typus des Ambos auf massivem Sockel, wobei der Sockel Nischen aufweist. Ein prominentes Beispiel für diesen Typus stellt der Ambo der Sophienkirche in Saloniki dar, der als Zentralbau mit polygonaler Plattform angelegt ist, vgl. Doberer, a.a.O., S. 326, Anm.50; Abgebildet bei C.Rohault De Fleury, La messe, études archéologiques sur ses monuments. Bd.III; Paris 1883, Tafel XX. Zur Typus der byzantinischen Säulenkanzel vgl. auch Zauner, 1915 (wie Anm. 40), S. 24-28.

<sup>155</sup> Der jetzige Aufbau mit dem maurisch-gotischen Kuppelbaldachin geht auf eine Erneuerung des 14. Jahrhunderts zurück, vgl. dazu Doberer, 1957 (wie Anm. 154), S. 323-324, Anm. 44.

<sup>156</sup> Zu dem byzantinischen Ambo, der als Beutegut des vierten Kreuzzuges von 1204 gilt und dessen jetzige Aufstellung bereits um 1260/70 bestand, vgl. Doberer, 1957 (wie Anm. 154), S. 322-323, Anm. 43 und die dort angegebene Literatur. Dieser byzantinische Ambo von S.Marco ist auf einer großen polygonalen Kanzel errichtet, die gegenüber ihres Gegenstücks auf der nördlichen Seite (S.Marco ist geostet) der Chorschranke aufgestellt ist (vgl. die Abbildungen 12 und 16 in Otto Demus, The Church of San Marco in Venice. *Dumbarton Oaks Studies VI*, 1960). Die Aufstellung dieser beiden säulenge-tragenen polygonalen Kanzeln zu Seiten der Chorschranke geht offenbar auf das 11. Jahrhundert zurück, als die Kathedrale unter den Dogen Pietro Orseolo II. und später Domenico Contarini (vgl. Otto Demus u.a., San Marco. München 1993, S. 23) in ihrer heutigen Gestalt erbaut worden ist. Der alte Mosaikfußboden aus dieser Bauzeit kennzeichnet die Stellen für die sechseckigen Postamente der Kanzeln zu Seiten der Chorschranke. (In der Procuratoria di S.Marco, Venezia, Ufficio del Porto wird eine Rötzeichnung des alten, mit Mosaiken ausgelegten Fußboden aufbewahrt, die 1761 vom venezianischen Maler und Architekten Antonio Visentini angefertigt worden ist, vgl. Demus u.a., a.a.O., Abb. S.22) Neben dem Rekurs auf die byzantinische Säulenkanzel ist die Aufstellung der Kanzeln als Evangelien- und Epistelkanzel an den Seiten der Chorschranke ein typologisches Charakteristikum. Ein direkter Verbund über die seitliche Treppe zwischen Chorschranke und Kanzelkörper, deren beider Teile aus dem 10.-11. Jahrhundert stammen, ist im 13. Jahrhundert für die Anlage im Dom von Torcello rekonstruiert, vgl. dazu Heinrich Decker, Venedig. Wien 1952, S. 17 und Abb. 5.

<sup>157</sup> Zu dem Ambo von S.Apollinare Nuovo, von dem nur noch das Oberteil erhalten ist, die seitlichen Treppen und Schrankenwangen aber fehlen, vgl. Friedrich Wilhelm Deichmann, Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Bd. I, Geschichte und Monumente, Wiesbaden 1969, S. 174 und Abb. 88.

<sup>158</sup> Zu dem Ambo von Spirito Santo vgl. Doberer, 1957 (wie Anm. 154), S. 326, Anm. 49 und die dort angegebene Literatur sowie Deichmann, 1969 (wie Anm. 157), S. 207-208 und Ders., Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna. Baden-Baden 1958, Tafel 247.

und mit elliptischer Plattform errichtet. Auch der Marmorambo des Erzbischof Agnellus (556-559) im Dom von Ravenna<sup>159</sup> ist ursprünglich auf hoher Säulenstellung stehend zu denken, zu dem seitlich zwei Treppen geführt haben mögen<sup>160</sup>.

Zahlreiche mittelalterliche italienische Kanzeln folgen dem byzantinischen Typus, wobei von der runden oder polygonalen Kanzelform zugunsten einer quadratischen abgewichen werden kann. Zu nennen wären die beiden Gruppen der apulischen Kanzeln<sup>161</sup> und der abruzzesischen Kanzeln<sup>162</sup>, die bereits ab dem 11. Jahrhundert den byzantinischen Typus aufgreifen<sup>163</sup>. Die Gruppe der kampanischen Kanzeln prägt nachweislich erst ab dem späten 12. Jahrhundert Kanzeln in diesem Typus aus, die früheren folgen dem römischen zweitreppigen Ambo auf massivem Sockel<sup>164</sup>. Topographisch singulär stehen die Kanzeln von Isola di S.Giulio im Lago d'Orta<sup>165</sup> und von Gropina in der Toskana<sup>166</sup> da.

Für die auf Säulen errichtete ehemalige Pisaner Domkanzel könnte die byzantinische Säulenkanzel formal von Bedeutung gewesen sein. Der Rekurs auf byzantinische Vorbilder könnte dabei noch unter einem weiteren Aspekt gestanden haben. Mit der Zurschaustellung byzantinischer Kunstgüter ließen sich gut die weitreichenden wirtschaftlichen Verbindungen und die politische Macht der Seehandelsstadt demonstrieren, weshalb auch das beim Brand von 1595 zerstörte Bronzeportal mit byzantinischen Silberreliefs<sup>167</sup> einst an ausgezeichneter Stelle an der Domfassade angebracht war.

Der strukturelle Verbund mit Schranken ist ein typologisches Kennzeichen der römischen Ambone. In S.Maria Antiqua<sup>168</sup>, S.Clemente (*Abb.LVII*)<sup>169</sup> und S.Maria in Cosmedin<sup>170</sup>

---

<sup>159</sup> Zu dem Ambo des Agnellus, von dem nur noch das Oberteil erhalten ist, vgl. Doberer, 1957 (wie Anm. 154), S. 325, Anm. 46 sowie Deichmann, 1969 (wie Anm. 157), S. 129 und Abb. 96-97.

<sup>160</sup> Dem Agnellus-Typus entspricht der Ambo in SS.Giovanni e Paolo, um 596/97, von dem nur noch eine Brüstungswand erhalten ist, vgl. dazu Doberer, 1957 (wie Anm. 145), S. 325, Anm. 47.

<sup>161</sup> Horst Schäfer-Schuchard, Die Kanzeln des 11. bis 13. Jahrhunderts in Apulien. Diss. Würzburg 1972.

<sup>162</sup> Otto Lehmann-Brockhaus, Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrhundert. In: Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte 6, 1942/44, S. 257-423.

<sup>163</sup> Aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts stammt die Kanzel im Dom von Canosa, deren rechteckiger Kanzelkörper mit Lesenische auf Säulen mit Bogenstellung errichtet ist, vgl. Schäfer-Schuchard, 1972 (wie Anm. 161), Tafel 18. Die früheste Kanzel in den Abruzzen befindet sich in S.Maria in Cellis und ist etwa um 1132 zu datieren. Sie ist die einzige Rundkanzel in den Abruzzen. Lehmann-Brockhaus, 1942/44 (wie Anm. 162), S.257-432, insbesondere S. 268-270, Abb. 240 leitet sie aus dem ravennatisch-venezianischen Kunstkreis ab, der seine Wurzeln in Byzanz hat.

<sup>164</sup> Glass, 1991 (wie Anm. 133). – Zur kampanischen Skulptur: Dies., Romanesque Sculpture in Campania and Sicily: A problem of method. In: The Art Bulletin 41, 1974, S. 315-324. – Dies., Sicily and Campania: The Twelfth Century Renaissance. In: ACTA, Bd. II: The Twelfth Century. New York 1975.

<sup>165</sup> Grundrißform: byzantinischer Typus des zentralen Nischenambo mit Skulpturenschmuck, welcher der lombardischen Skulptur des 12. Jahrhunderts nahesteht; vgl. dazu Doberer, 1957 (wie Anm. 154), S. 331, Anm. 66.

<sup>166</sup> Biehl, 1926 (wie Anm. 2), Tafel 34b; – Silvana del Vita, La Pieve di San Pietro a Gropina. Montevarchi 1988, S.17-19, Abb. 9. – Erst am Ende des 12. Jahrhunderts sind die Kanzeln in Signa und Fagna, die dem Florentiner Inkrustationsstil folgen, entstanden. Sie weisen den Typus der byzantinischen Säulenkanzel auf, vgl. Biehl, a.a.O., Tafel 114a; 111a.

<sup>167</sup> Vgl. *Dok. 3*. Das Portal gelangte als Kreuzfahrergut im Jahr 1100 nach Pisa.

<sup>168</sup> Richard Krautheimer, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*. Bd. II, Città del Vaticano 1959, S. 249-268. S. 255, fig. 201 zeigt den Grundriß der gesüdeten Kirche, in den in die *cancelli* der *schola sanctorum* im Osten ein auf Grabungsbefunde zurückgehender Ambo eingezeichnet ist. Der Ambo ist von Johannes VII. (705-707) gestiftet worden; die *schola sanctorum* ist wahrscheinlich etwas später unter Hadrian I. (772-795) errichtet worden, worauf die Malereien an ihren Wänden schließen lassen, vgl. dazu Krautheimer, a.a.O., S. 264-265. Zur Aufstellung des einzigen Ambo an der linken Seite vom Altar aus vgl. Anm. 151.

liefern die Amboanlagen das vollständigste Bild dieser typologischen Gruppe. Die ein- oder zweitreppigen Ambone, deren Brüstung bei den zweitreppigen Anlagen häufig polygonal vorspringt, ruhen auf einem massiven Unterbau, und sind daher von der byzantinischen Säulenzanzel grundsätzlich zu unterscheiden. Typologisches Merkmal ist ihre strukturelle Integration in die seitlichen *cancelli* der *schola sanctorum*<sup>171</sup>. Für die Errichtung von Chorschranken im Pisaner Dom zur Trennung von Chor und Laienschiff, wie sie spätestens unter Rainaldus bei der Erneuerung des Chors vorgenommen worden ist, könnte die Voraussetzung in den *cancelli* der römischen Kirchen gesucht werden, da diese wie in Pisa einen vom Laienschiff aus kaum erhöhten Bereich als gesondert abzuschließen hatten. Auch der strukturelle Verbund der Kanzel mit den Chorschranken findet sein entscheidendes Vorbild in Rom. Doch muß hinsichtlich der Aufstellung der Kanzel differenziert werden, die sich lediglich an die Schranken anlehnt (bzw. ihnen aufsitzt). Die römischen Ambone befinden sich an den südlichen und nördlichen Seiten in die Schranken einbezogen, und ihre Lesepulte sind im Fall des Evangelienambo zur *schola sanctorum*, im Fall des Epistelambo zum Altar hin orientiert. Weist aber der Epistelambo außerdem ein Pult zur Verlesung der Predigt auf, dann ist dieses wie später das der toskanischen Kanzel, die zudem die römische Epistelseite übernimmt, zum Laienschiff hin orientiert<sup>172</sup>.

Eine Orientierung an römischen Werken lag den Pisanern nicht fern. Wie Seidel überzeugend dargelegt hat<sup>173</sup>, suchte das aufstrebende Pisa offensichtlich gezielt in kirchenpolitischer Hinsicht den Vergleich mit Rom. In architektonischer Hinsicht kommt die gesuchte Annäherung mit dem 1064 erbauten Dom monumentaler Ausmaße, der in seinem Grundriß deutlich auf Alt-St. Peter Rückbezug nimmt, zum Ausdruck. Zur Neugestaltung des Chors wurden schließlich römische Marmorarbeiter berufen, um den Fußboden in *opus sectile* auszuführen<sup>174</sup>.

Der strukturelle Verbund mit Schranken ist auch in den Kathedralen Oberitaliens Kennzeichen der bühnenartigen Einbauten zwischen Hochchor und Laienschiff, die als Orte zur Verlesung von Evangelium und Episteln dienen. Aufgrund ihrer engen strukturellen

---

<sup>169</sup> Krautheimer, (wie Anm. 168), Bd. I, 1937, S. 117-136. Die Amboanlage besteht aus den *cancelli* der *schola sanctorum*, in die vom Altar aus links der eintreppige Epistelambo und rechts der zweitreppige Evangelienambo integriert ist. Sie ist in die Zeit des Abschlusses der Errichtung der Oberkirche zu datieren. Die Weihe der Oberkirche ist für den 26.V.1128 belegt (Krautheimer, a.a.O., S. 118), die Chorschranken dagegen sind älter und durch das Monogramm des Papstes Johannes II. um 533-535 zu datieren (Krautheimer, a.a.O., S. 119).

<sup>170</sup> Krautheimer, (wie Anm. 168), Bd. II, 1959, S. 277-307. S. 284, fig. 218 zeigt in den Chorschranken der *schola sanctorum* vom Altar aus rechts den eintreppigen Epistelambo und links den zweitreppigen Evangelienambo. Die Amboanlage ist im Zuge der Erneuerung der Kirche im Innern im 12. Jahrhundert zusammen mit der *schola sanctorum* und dem Cosmatenfußboden errichtet worden (Krautheimer, a.a.O., S. 302). Ein genaues Jahr kann nicht angegeben werden. Einen Anhaltspunkt könnte die Weihe des Hochaltars im Jahre 1123 liefern (Krautheimer, a.a.O., S. 280). Zur Aufstellung der Evangelien- und Epistelambone vgl. auch Anm. 149.

<sup>171</sup> Vgl. Reygers, 1937 (wie Anm. 147), Sp. 628.

<sup>172</sup> Z.B. in S.Clemente in Rom (*Abb.LVII*).

<sup>173</sup> Max Seidel, Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz 19, 1975, S. 307-392.

Verbindung mit der Kryptavorderwand werden sie als Kryptenlettner bezeichnet<sup>175</sup>. Als vorderer Träger der erhöhten Bühne dienen Säulen<sup>176</sup>. Die erhaltenen, oft rekonstruierten oder durch Quellen bezeugten Kryptenlettner stammen frühestens aus dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts und sind somit jünger als die ehemalige Pisaner Domkanzel des Guilielmus<sup>177</sup>. Der 1920 rekonstruierte Lettner der Kathedrale von Modena ist spätestens zur Domweihe 1184 vollendet gewesen. Von dieser romanischen, vor der offenen Krypta auf einer Bogenstellung errichteten Tribüne, die 1593 abgebrochen worden ist, stammen u.a. die Brüstungsreliefs aus Marmor mit Passionsszenen, vier Stützen mit beutereißenden Löwen als Sockeln, zwei hockende Stützfiguren, die als Säulenträger dienen, figurale Säulenkapitelle und zwei Zwickelreliefs<sup>178</sup>. Zuerst von Quintavalle ist die These geäußert worden, daß diese rekonstruierte Anlage einen Vorgänger besessen habe, zu welchem die vier heute in der Domfassade eingefügten Friesfragmente der Genesis von Wiligelmo gehört hätten<sup>179</sup>. Von diesem Lettner ist nichts weiteres bekannt, so daß eine formale Ähnlichkeit zu seinem Nachfolger nur angenommen werden kann.

<sup>174</sup> Vgl. dazu oben S. 20.

<sup>175</sup> Der grundsätzliche Unterschied zu den *cancelli* der römischen *schola sanctorum* besteht darin, daß sie Bühnen aufweisen, während jene bühnenlos sind, vgl. dazu Erika Doberer, Lettner. In: LThK <sup>2</sup>1961, Bd. VI, Sp. 987-988.

<sup>176</sup> Doberer trifft eine begriffliche Unterscheidung zwischen *pontile* und *pulpitum*, die sich an der Größe der Lesebühne orientiert. Die großen Anlagen wie Modena (dazu s. weiter unten im Text) bezeichnet sie als *pontile*, die kleineren, auf rechteckiger Plattform errichteten Bühnen wie die zu rekonstruierenden von Parma und dem Mailänder Dom (dazu vgl. Anm. 177) als *pulpiti*.

<sup>177</sup> Beispiele: Parma 1178 datiert (Antelami-Reliefs): Das *pulpitum* wurde 1566 abgebrochen. Von seinem ursprünglichen Aussehen berichten mehrere Quellen. Diesen zufolge befand sich das *pulpitum* vor der Krypta auf vier Säulen, deren beutereißende Löwensockel noch erhalten sind. Weiterhin haben sich drei Kapitelle alttestamentlichen Inhalts, Teile der Vorderbrüstung (Christus in der Mandorla, umgeben von den Evangelistensymbolen; vier Kirchenlehrer; zwei Engel) sowie die Brüstungsplatte mit der Kreuzabnahme von Antelami (1178 datiert) erhalten, vgl. Erika Doberer, Die ursprüngliche Bestimmung der Apostelsäulen im Dom zu Chur. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 19, 1959, S. 40-41, Anm. 89. – René Jullian, L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord. Paris 1945, S. 193-197; S. 206, Anm. 1; Album 1949, Tafeln 82-84; – Geza De Francovich, Benedetto Antelami. Architetto e scultore e l'arte del suo tempo. Mailand/Florenz 1952, Bd. I, S. 113-124, Bd. II, Tafeln 107, 114-119 (nimmt nicht *pulpitum*, sondern *pontile* an); – Trude Krautheimer Hess, Die figurale Plastik der Ostlombardie von 1100-1178. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 4, 1928, S. 298. – Mailand, alter Dom, 1185-1187 Einbau eines *pulpitum* aus rotem Marmor unter Erzbischof Crivelli, späterer Papst Urban III.. Der damit verbundene, vermutlich aus Brüstungsschranken bestehende Abschluß des liturgischen Chors wurde gleichzeitig mit den noch erhaltenen, ebenfalls aus rotem Marmor gefertigten Apostelreliefs ausgestattet, vgl. Doberer, a.a.O., S. 40-41, Anm. 89. – Zu den Apostelreliefs vgl. Ernst Gall, Die Apostelsäulen im Mailänder Dom. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft 14, 1921, S. 1-9.

<sup>178</sup> Der heutige Aufbau wurde 1921 aus mehreren Teilen zusammengestellt, wobei bei der Rekonstruktion ein jüngerer, aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts stammender Ambo mit einbezogen worden ist. Vgl. Doberer, 1959 (wie Anm. 177), S. 24, Anm. 43. – De Francovich, 1952 (wie Anm. 177), Bd. I, S. 47-58; Bd. II, Tafeln 38-48; – Richard Hamann, Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge. Berlin 1956, Textbd. 398-399, Abb. 511; – Jullian, 1945 (wie Anm. 177), S. 186-188; Album 1949, Tafeln 78-80; – Vgl. ferner Anm. 179.

<sup>179</sup> Arturo Carlo Quintavalle, Wiligelmo e la sua scuola, Florenz 1967, S. 13-16. – Ders., Romanico padano, civiltà d'occidente, Florenz 1969, S. 33-47. Ihm folgt Erika Doberer, Romanische Figurenfriese und ihre ehemaligen Bildträger. In: Werner Busch/Reiner Hausherr/Eduard Trier (Hrsg.), Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günther Bandmann. Berlin 1978, S. 77-97. – Zuletzt hat Quintavalle, 1991 (wie Anm. 31), S. 178/185 etwas Abstand von seiner Hypothese genommen, ohne sie jedoch völlig zu verwerfen. Auf die ebenfalls von Quintavalle vorgebrachten hypothetischen Rekonstruktionsvorschlägen (anhand nur weniger Fragmente) von Schrankenanlagen in der Kathedrale von Parma (Ders., La recinzione presbiteriale di Nicolò alla cattedrale di Parma. In: Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini, Florenz 1984, S. 63-76; – Ders., Le origini di Nicolò e la Riforma Gregoriana. In: Storia dell'arte 51, 1985, S. 95-118), in der Pieve von Castell'Arquato (Ders., 1969 (wie Anm. 179), S. 85-98) und in der Kathedrale von Cremona (a.a.O., S. 33-47; – Auf Ders., La cattedrale di Cremona, Cluny, la scuola di Lanfranco e Wiligelmo. In: Storia dell'arte 18, 1973, S. 117-164) wird hier nicht weiter eingegangen.

Aufgrund seiner Ausbildung als mit einer Lesebühne versehenen Schrankenanlage steht der oberitalienische Kryptenlettner in struktureller Hinsicht der typologischen Gruppe der toskanischen Kanzeln des 12. und 13. Jahrhunderts nahe. Auch wird er nachweislich durch dieselben Funktionen bestimmt, die neben den liturgischen wie der Verlesung von Evangelium und Episteln auch eine Bühnenfunktion zum öffentlichen Vorzeigen von Reliquien beinhaltet<sup>180</sup>. Die Bühnenfunktion der ehemaligen Pisaner Domkanzel, die durch die Erhebung des Rainerius bezeugt ist, ist sicher als ein wichtiges typologisches Charakteristikum anzusehen. Der Bühnencharakter der oberitalienischen Lettner wie auch der Pisaner Domkanzel wird nicht zuletzt durch die Größe der Lesebühne bestimmt, die ein entscheidendes Merkmal ist. Aufgrund des fehlenden Denkmälerbestandes ist jedoch nicht zu klären, ob in dieser Hinsicht die romanischen Lettner der oberitalienischen Kathedralen als wichtige Vorbilder angesehen werden können<sup>181</sup>.

Ein grundlegender Unterschied des oberitalienischen Lettners zur Pisaner Domkanzel liegt in dessen architektonischer Voraussetzung, die erst zur spezifischen Form des Kryptenlettners führt. Die Krypta mit ihren zum Schiff weisenden Eingängen und der Treppe zum Hochchor an der Kryptavorderwand bestimmt die Anlage der oberitalienischen Schranken und Bühnen. Ist die Treppe in der Mitte, so können die Bühnen seitlich angebracht sein<sup>182</sup>, befinden sich umgekehrt die Treppen an der Seite, nimmt die Bühne die Mitte der Front ein<sup>183</sup>. Der Zugang zu den Bühnen erfolgt dabei immer vom Chor aus. Der Zusammenhang der oberitalienischen Lesebühne mit einer Krypta bzw. Grablege scheint nicht nur strukturell, sondern auch inhaltlich von wesentlicher Bedeutung zu sein. Die einzigen beiden nicht im Lettnerverbund stehenden Kanzeln in Oberitalien sind direkt über einer Grablege errichtet. Die Kanzel in S. Ambrogio in Mailand erhebt sich über dem spätantiken Stadttorsarkophag (*Abb. LVIII*). Ihre Aufstellung erfolgte in dieser Form in den Jahren nach 1196, wobei ältere Teile einer Vorgängerkanzel aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, die 1191 bei den Unruhen zerstört wurde<sup>184</sup>, wiederverwandt worden sind<sup>185</sup>. Auch die spätromanische reliefge-

<sup>180</sup> Zur Funktion des Lettners als Bühne vgl. Erika Doberer, Der Lettner. Seine Bedeutung und Geschichte. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 9, 1956, S. 118. Bereits der Ambo hatte die Funktion eines *pulpitum publicum*, vgl. Doberer, 1957 (wie Anm. 154), S. 308-359. – Zur Funktion der ehemaligen Pisaner Domkanzel als Bühne, vgl. Seidel, 1993 (wie Anm. 76), insb. S. 30-31; S. 34, Anm. 34.

<sup>181</sup> Solches nimmt Seidel, a.a.O. an.

<sup>182</sup> Z.B. in S. Michele in Pavia; die Brüstungen gehören nicht zum originalen Bestand, vgl. Gino Chierici, Die Skulpturen der Basilika von San Michele in Pavia. Basel 1947, Tafeln CVIII-CXIII.

<sup>183</sup> Z.B. in der Kathedrale von Modena.

<sup>184</sup> Ob schon die Vorgängerkanzel den Sarkophag beinhaltete, ist nicht nachweisbar. Der Sarkophag diente möglicherweise schon früh zur Aufbewahrung von besonders verehrungswürdigen Reliquien und ist deshalb wahrscheinlich nie vergraben worden; vgl. Carlo Bertelli, Percorso tra le testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S. Vittore in Ciel d'oro al pulpito della basilica, in: Maria Luisa Gatti Perrin (Hrsg.), La basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto. Bd. II, Mailand 1995, S. 339-387; zur Kanzel und zum Sarkophag a.a.O., S. 374-387.

<sup>185</sup> Arthur Kingsley Porter, Lombard Architecture. London/New Haven 1916, Bd. II, S. 568-574, insbes. 568-569: Porter nennt eine Quelle zum Zelebrieren der Osterliturgie auf dem *pulpitum* von 1190 (Wortlaut S. 569, Anm. 154), sowie eine weitere Quelle, die belegt, daß das *pulpitum* von S. Ambrogio schon vor 1150 errichtet gewesen sein muß (S. 569, Anm. 157 gibt die betreffende Stelle im Codice della Croce an). S. 573-574 gibt die Inschrift des nach 1196 wieder aufgebauten *pulpitum* an: + *GUILIELMVS / DE POMO / SUPERSTES HVI / ECCLE (SIE) / HOC / OPVS / MVLTAQ / ALIA / FIERI / FECIT / - ; -* Jullian, 1945 (wie Anm. 177), S. 22-23, Album 1949, Tafel V/ 2-4.

schmückte Kanzel (12.-13. Jahrhundert) über dem Grab des hl. Petronius in der Chiesa del S.Sepolcro im Komplex von S.Stefano in Bologna ist in dieser Hinsicht bedeutungsvoll<sup>186</sup>. Beide Kanzeln in S.Ambrogio und in Bologna zeigen, daß mit der symbolischen Deutung der Kanzel als *sepolcro vuoto* (Grab des Auferstandenen)<sup>187</sup> die Grablege, mit der sie in struktureller Verbindung steht, in den Erlöserkontext direkt miteinbezogen wird. Durch den Aufstellungszusammenhang mit einer Grablege wird für die Kanzelikonographie eine konkrete Übertragung und damit Verdeutlichung ihrer Symbolik ermöglicht. Möglicherweise spielt dieser inhaltliche Aspekt auch bei der Errichtung der oberitalienischen Kryptenlettner als Lesebühne über einer Grablege eine Rolle.

Ein wichtiges liturgisch-funktionales Kennzeichen der oberitalienischen Lettner ist die Aufstellung eines Altars unter der Säulenstellung der Vorbauten, so daß dieses „Gehäuse“ gleichsam als Ziborium genutzt wurde, weshalb dann von einem *Lettnerziborium* gesprochen werden kann<sup>188</sup>. Grundsätzlich ließe die Säulenstellung der toskanischen Kanzeln ebenfalls den Raum für die Aufstellung eines Altars. Derartige Hinweise haben sich aber für keine der toskanischen Kanzeln finden lassen<sup>189</sup>.

Aus der Einbeziehung des oberitalienischen Lettners in einen liturgischen Kontext, der sich einerseits aus der Aufstellung von weiteren Altären, andererseits aus der Korrespondenz mit den räumlichen, liturgisch bedeutungsvollen Gegebenheiten des Kreuzaltars und der Krypta ergibt, erklären sich seine formalen Charakteristika. Für die Kanzel des Guilielmus im Pisaner Dom, welcher weder Krypta noch Kreuzaltar aufzuweisen hat<sup>190</sup>, und wo die Aufstellung von Altären unter der Kanzel nicht bezeugt ist, besteht dieser mehrschichtige räumlich-liturgische Kontext der oberitalienischen Anlagen nicht. Seine Verbindung zu den oberitalienischen Kryptenlettnern liegt auf der Ebene des strukturellen Verbundes von großer Bühne und Schranken und ist somit zunächst allgemein formaler Art. Die Symbolik jedoch der oberitalienischen Lesebühne als *sepolcro vuoto*, die durch den Kryptenkontext explizit zum Ausdruck gebracht wird, läßt sich auch für die Pisaner Kanzel annehmen. Dort bestimmt

---

<sup>186</sup> Enrichetta Cecchi Gattolin, *Il santuario di Santo Stefano in Bologna*. Modena 1976, S. 129-132.

<sup>187</sup> Diese symbolische Deutung ergibt sich aus der Nutzung der Kanzel in der Osterliturgie. Der Diakon verkündet von dort in Analogie zum Engel auf dem Grab des Auferstandenen die Auferstehungsbotschaft. Dazu zuletzt ausführlich Valenziano, 1993 (wie Anm. 147), insb. S. 50-55. – Vgl. auch in bezug auf die Kanzel des Guilielmus die Ausführungen auf S. 86-89.

<sup>188</sup> Für die oberitalienischen Anlagen haben sich hinsichtlich dieser Nutzung Quellen erhalten. Die mittige Anlage der Bühne mit darunter sich befindendem Altar konnte noch dazu in Beziehung zum Kreuzaltar stehen. Diese liturgische Nutzung scheint in den nordalpinen Raum zu verweisen (Burgund, Deutschland, England), was für Oberitalien sowohl geographisch als auch historisch zu rechtfertigen wäre. Vgl. Erika Doberer, *Die deutschen Lettner bis 1300*. Diss. Wien 1946; Dies., 1956 (wie Anm. 180), S. 117-122; Dies., <sup>2</sup>1961 (wie Anm. 175), Sp. 987-988.

<sup>189</sup> Doberer, 1959 (wie Anm. 177), S. 31/33, Anm. 60 nimmt zwar für die Kanzel von Volterra einen Laienaltar an, ohne auf entsprechende Quellen zu verweisen. Ihre Argumentation geht nur von den oberitalienischen Lettnern aus und sie schließt nur aufgrund der Säulenstellung sowie des „eucharistischen“ Programms auf einen Altar. Die Darstellung des Letzten Abendmahls in typologischer Gegenüberstellung mit der Opferung Isaaks erklärt sich jedoch genügend im Zusammenhang mit der Kanzelikonographie und ihrer Deutung als Symbol des Grabes des Auferstandenen. Dieser Kontext „fordert“ die Hervorhebung der Passion Christi. – Für die Aufstellung von Altären unter Kanzeln haben sich außerhalb des oberitalienischen Gebietes nur wenige Beispiele erhalten. Joseph Braun, *Der christliche Altar*, Bd. II, München 1924, S. 251-252 führt lediglich für die Regionen Kampanien und Abruzzen „Ambonziborien“ auf.

<sup>190</sup> Vgl. *Dok. 6*, dort Nennung der Altäre und Bemänglung, daß es keinen Kreuzaltar gibt.

sie nachhaltig das Programm der Brüstungsreliefs, worauf noch einzugehen sein wird<sup>191</sup>. Damit zeigt sich, daß hinsichtlich der Bedeutung der Kanzel oder der Lesebühne als Ort der Verkündigung der Auferstehungsbotschaft sowohl in Oberitalien als auch in Pisa vergleichbare Vorstellungen eine Rolle gespielt haben müssen. Eine formale Anlehnung der Pisaner Domkanzel an die oberitalienischen, großen säulengestützten Bühnen an der Grenze zwischen Chor und Laienschiff – unter der Prämisse, daß die frühen Lesebühnen den Nachfolgern in Aufbau und Funktion entsprochen haben – ist daher nicht auszuschließen.

### 6.3 Ausschmückung der Kanzel

#### 1. Die Sockellöwen (*Abb.XL-XLVI*)

Als Trägertiere kommen die Löwen an Kirchenmobiliar vor, was möglicherweise zuerst in Apulien nachweisbar ist. Mit der Ausbildung von Löwenportalen treten sie in einen architektonischen Zusammenhang, wobei ihre Trägerfunktion beibehalten wird<sup>192</sup>. Die Vorbildhaftigkeit der apulischen Löwenportale für Pisa läßt sich bereits für die in der Fassade des Domes angebrachten Löwen aufzeigen, die den apulischen Löwen in formaler Hinsicht ähnlich sind<sup>193</sup>. Nach Süditalien weist möglicherweise auch das Motiv, Löwen als Trägertiere einer Kanzel zu verwenden. Die beneventanische Exsultetrolle, die mit dem pisanischen Eroberungszug nach Amalfi in den Jahren zwischen 1135-1137 nach Pisa gelangt sein dürfte<sup>194</sup>, zeigt eine kampanische Kanzel (dem römischen Ambotypus nachgebildet), deren Stützen auf Löwen ruhen (*Abb.LII*). Die Abbildhaftigkeit dieser Darstellung muß dahingestellt bleiben. Die Exsultetrolle wird ins 11. Jahrhundert datiert<sup>195</sup> und gibt damit einen zeitlichen Anhaltspunkt zumindest für das Aufkommen dieser Idee in Süditalien, eine Kanzel auf Löwensockeln zu errichten.

---

<sup>191</sup> Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel zur ikonographischen Analyse der Brüstungsreliefs, insbes. auch S. 83-87.

<sup>192</sup> Bischofsthron: André Grabar, Trônes épiscopaux du XI<sup>ème</sup> et XII<sup>ème</sup> siècle en Italie méridionale. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 16, 1954, S. 7-52. – Bsp. Thron in S.Nicola, Bari, um 1100 (Xavier Barral-I-Altet/François Avril/Danielle Gaborit-Chopin, Romanische Kunst. Bd.I. Mittel- und Südeuropa. München 1983, Abb. 81); Löwenportale in Kampanien: Porta dei Leoni, Kathedrale von Salerno, 11. Jahrhundert (Glass, 1991 (wie Anm. 133), S. 23-25, Abb. 16-17), Hauptportal Bitonto, Anfang 12. Jahrhundert (Barral-I-Altet/Avril/Gaborit-Chopin, a.a.O., Abb. 363). Norditalienische Löwenportale (Christine Verzár Bornstein, Portals and Politics in the Early Italian City-State: The Sculpture of Nicholas in Context. Parma 1988).

<sup>193</sup> Vgl. beispielsweise die Gestaltung der Mähne, die dem apulischen Vorbild detailgetreu folgt. Darauf hat zuerst Sanpaolesi, 1956/57 (wie Anm. 36), S. 289-290, aufmerksam gemacht (*Abb.LIX/1-4*).

<sup>194</sup> Vgl. dazu Cavallo, 1994 (wie Anm. 129), S. 151-157.

<sup>195</sup> Vgl. Cavallo, a.a.O. sowie Mytilla Avery, The Exultet Rolls of South Italy. Princeton/London/The Hague 1936, S. 24-26. Die Provenienz dieser im beneventanischen Schrifttypus des 11. Jahrhunderts geschriebenen Exsultetrolle wird mit Süditalien angegeben. Sie wird ins 11. Jahrhundert datiert.

Die Löwen, denen grundsätzlich eine mehrfache symbolische Bedeutung zukommt<sup>196</sup> und die auch häufig nicht präzise zu deuten sind<sup>197</sup>, verweisen als Trägertiere der Kanzel nach Psalm 22, 14 und Psalm 22, 22 sowie nach 1. Petr 5, 8 auf das Bezwingen des Dämonischen als Bedrohung der menschlichen Seele. Die Raublust des Löwen wird zum Bild des Teufels. Ihre funktionelle Einordnung als Säulensockel kann dem Sermo CLXXIV Augustinus' zufolge als Sinnbild der Überwindung des Bösen verstanden werden<sup>198</sup>. Durch die dienende Funktion wird die negative Macht des Dämons neutralisiert<sup>199</sup>. Die Ikonographie der Trägerlöwen der ehemaligen Pisaner Domkanzel entspricht somit dem gängigen Topos des Dämons, der durch die Löwenportale weit verbreitet wurde und hier (wieder) in die Gattung des Kirchenmobiliars übertragen worden ist.

Das Besondere der Trägerlöwen der Guilielmus-Kanzel ist, daß diese nicht über ihren Opfern majestätisch sitzen oder ruhen, wie beispielsweise die Löwen an den Portalen oberitalienischer Kathedralen<sup>200</sup>, sondern daß der Moment des siegreichen Bezwingens dargestellt ist. In dieser formal-motivischen Hinsicht gibt es keine Vergleiche in Italien. Ihnen am nächsten stehen einige der Sockellöwen an der Fassade von Saint-Gilles-du-Gard, die ebenso aktiv ihre Beutetiere unterwerfen (*Abb. CVI-CVII*)<sup>201</sup>.

## 2. Die Leseputgruppen

In Oberitalien haben sich zahlreiche Evangelistensymbolgruppen fragmentarisch erhalten, die häufig in Portalen und Fassaden der Kathedralen vermauert sind<sup>202</sup>. Möglicherweise gehörten sie zu Leseputgruppen abgebrochener Lettner oder zerstörter Kanzeln. Die jüngeren Rekonstruktionen, die alle auf Quintavalle zurückgehen<sup>203</sup>, sehen vor, daß zur Auszeichnung des Leseputes unterhalb von diesem ein mächtiger Brüstungsadler, der auf einer engels- oder menschenähnlichen Gestalt steht, angebracht gewesen ist. Diesen beiden Symbolen der Evangelisten Johannes und Matthäus als zentraler Gruppe sind meistens die Symboltiere des

---

<sup>196</sup> Der Physiologus nennt die drei „Naturen“ des Löwen, die alle auf Christus bezogen werden können: 1. das Verwischen der Spuren entspricht den Geheimnissen der Menschwerdung Christi, 2. mit offenen Augen schlafen ist ein Symbol des Todes Christi, 3. der Löwe, der am 3. Tag sein totgeborenes Junges erweckt ist ein Symbol für die Auferstehung Christi.

<sup>197</sup> Vgl. P. Bloch, Löwe. In: LCI, <sup>2</sup>1990, Bd. III, Sp. 112.

<sup>198</sup> Vgl. Gustav Heider, Über Tiersymbolik und das Symbol des Löwen in der christlichen Kunst. Wien 1849, S. 19-21, 30; Vera von Blankenburg, Heilige und dämonische Tiere. Leipzig 1943, S. 201; Wolfgang Braunfels, Zur Gestalt-Ikonographie der Kanzeln des Nicola und Giovanni Pisano. In: Das Münster 2, 1949, S. 347 und Doberer, 1959 (wie Anm. 177), S. 39, Anm. 82.

<sup>199</sup> Vgl. auch Bloch, <sup>2</sup>1990 (wie Anm. 197), Sp. 115.

<sup>200</sup> Kathedrale von Modena; Verona, S. Zeno Maggiore.

<sup>201</sup> Vgl. dazu unten die Ausführungen auf S. 99-100.

<sup>202</sup> Verona, S. Zeno Maggiore; Cremona, Kathedrale, dazu s. weiter unten im Text.

<sup>203</sup> Modeneser Lettner und Kanzel: Arturo Carlo Quintavalle, La Cattedrale di Modena e i problemi di romanico emiliano. Modena 1964-65. – Fragmente von Cremona, Quarantoli, Nonantola (Evangelistensymbole in Medaillons): Ders., 1969 (wie Anm. 179), S. 33-47 (mit Rekonstruktionszeichnungen für Modena und Nonantola); – Zuletzt Ders., 1991 (wie Anm. 31), S. 442-444.

Lukas und des Markus zu ihren Seiten an der Brüstung zugeordnet<sup>204</sup>. In formaler wie ikonographischer Hinsicht ist zunächst diese Adler-Engel-Gruppe für das „Evangelistenlesepult“ der ehemaligen Pisaner Domkanzel bedeutsam (*Abb.XXXIV-XXXVI*)<sup>205</sup>. Für die Komplettierung der Evangelistensymbole mit der seitlichen Beiordnung des Lukasstiers und des Markuslöwen müssten dann ebenso die oberitalienischen Lösungen als vorbildhaft angesehen werden, da dort dafür bereits zu Beginn des 12. Jahrhunderts eine ikonographische Tradition bestanden haben könnte. Hinsichtlich kompletter Evangelisten-Gruppen kann auf diejenige von Quarantoli (*Abb.LX*)<sup>206</sup> sowie auf die Fragmente der vier Evangelistensymbole in der Fassade des Cremoneser Domes, die ehemals zu einem Leseput einer Kanzel gehört haben sollen<sup>207</sup>, hingewiesen werden. Sowohl die in einer Kanzel in Quarantoli eingefügten Symbole als auch die Cremoneser Fragmente werden wenn nicht sogar Wiligelmus zugeschrieben<sup>208</sup>, so doch in seine Zeit datiert. Die Symboltiere Stier und Löwe sind meistens entsprechend ihrer Natur auf allen Vieren ruhend zu Seiten der zentralen „Träger“-Gruppe angebracht, ohne mit dieser in strukturellem Verbund zu stehen, weshalb sie ihrerseits auch keine „Träger“-Funktion ausüben können. Die Figurengruppe in Quarantoli zeigt die Möglichkeit, die Tiere längs entlang der Brüstung anzubringen, während die Cremoneser Symboltiere des Lukas und des Markus, nach ihren unbearbeiteten Flächen zum einen und der Anbringung der Bücher zum anderen zu schließen, aus dieser herausragend zu denken sind, was auf diese Weise eine Ansicht von unten (zum Lesen der Inschriften auf den Büchern) ermöglichen würde<sup>209</sup>.

<sup>204</sup> Zu der kleineren Gruppe von Leseputen, die nur die Adler-Engel-Gruppe aufweisen, gehört das an der Kanzel von S.Ambrogio in Mailand (*Abb.LVIII*). Diese Kanzel ist nach 1196 aus Teilen vom Beginn des 12. Jahrhunderts wieder errichtet. – Zur Kanzel vgl. Anm. 184-185.

<sup>205</sup> Eine ikonographische und formale Verbindung besteht zu den Leseputgruppen der apulischen Kanzeln in Monte Sant’Angelo (nur noch in Fragmenten erhalten) und in der Kathedrale von Canosa, die beide in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts datiert werden (Schäfer-Schuchard, 1972 (wie Anm. 161), S. 14-20 und S. 21-26). Ein mächtiger Adler, der an der Brüstung angebracht ist und über dessen Haupt das Pult schwebt, steht auf einem menschlichen Kopf, welcher im Fall der Kanzel von Canosa die Bekrönung einer dem Kanzelkörper ebenfalls vorgelagerten Halbsäule ist (Monte Sant’Angelo: Schäfer-Schuchard, a.a.O., Tafel 2 und Tafel 5; Canosa: Schäfer-Schuchard, a.a.O., Tafel 13 und Tafel 14). Die beiden Figuren des Adlers und des Menschen (als Abbeviatur) repräsentieren die beiden Evangelistensymbole des Johannes und des Matthäus. Sie stehen in ihrer Anordnung übereinander auch formal dem Evangelisten-Leseput der ehemaligen Pisaner Domkanzel nahe, das noch durch die beiden Symboltiere des Lukas und des Markus das Quartett vervollständigt. – Es kann in diesem Zusammenhang auf das freistehende Adlerput im Gegensatz zu den Brüstungspulten lediglich hingewiesen werden, da die Frage nicht geklärt ist, ob sich das Adlerput aus dem Brüstungsverbund verselbständigt oder schon vor den bekannten Brüstungsadlern freistehend existiert hat, vgl. dazu Heinrich G. Lempertz, Adlerput. In: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte, Bd. I, Stuttgart 1937, insb. Sp. 188-191.

<sup>206</sup> Die Skulpturen sind in einer romanisierenden Kanzel zusammengefügt worden: Quintavalle, 1991 (wie Anm. 31), S. 76. Diese Rekonstruktion geht auf Quintavalle zurück.

<sup>207</sup> Quintavalle, a.a.O., S. 216; *Abb.* 198-207; S. 442-444.

<sup>208</sup> Zuletzt von Quintavalle, a.a.O., S. 76, 216.

<sup>209</sup> Die ikonographische Tradition oberitalienischer Leseputgruppen an Kanzeln kann noch mit weiteren Beispielen belegt werden, vgl. dazu Quintavalle, a.a.O., S. 185/192. Die Relieffragmente von einem Ambo in S.Maria Forisportam aus dem 12. Jahrhundert (Die Fragmente befinden sich in der Pinacoteca Comunale in Faenza. Vgl. Mario Salmi, *L’Abbazia di Pomposa*. Mailand 1966, S. 114 und Fig. 210 (S. 111)) zeigen Stier und Löwe zwar stehend, womit sie in formaler Hinsicht der von Guilielmus gefundenen Lösung für das Evangelistenput nahekommen, doch auch sie sind jenseits jeglichen strukturellen Verbundes mit einer tragenden Struktur. Sie stehen vielmehr der Buchmalerei nahe, die bei der Gestaltung von Initialen formal Vergleichbares bietet (vgl. den stehenden Löwen in einer I-Initiale im Antiphonar Pistoia, Curia, cod. R. 69, fol. 156, das ins erste Viertel des 12. Jahrhunderts datiert wird. Eine Abbildung befindet sich bei Edward B.Garrison, *Studies in the History of Medieval Italian Painting*. Bd. III, Florenz 1957-1958, S. 241, Fig. 283).

Auch wenn also die motivischen wie formalen Anregungen in Oberitalien gesucht werden können, so ist die Zusammenführung dieser Elemente und ihre Verbindung zu einer Gruppe, die so etwas wie eine tragende Funktion ausüben soll, als eine eigenständige Leistung des Guilielmus zu bewerten. Trotzdem ist diese Figurengruppe nur scheinbar eine „Träger“-Gruppe, da die Figuren das eigentliche tragende Element verdecken. Kunstvoll sind sie so um die Stütze, welche das Pult trägt, angeordnet, daß diese beinahe verschwindet und somit die Figurengruppe nur zum scheinbaren Träger wird (*Abb.XXXIV-XXXIX*). Greischel<sup>210</sup> leitet diese Lösung der Dreifigurengruppe von den Pfeilerfiguren im Kreuzgang von St.Trophime in Arles ab. Formal ähnlich erscheinen ihm bei den mittleren Arkadenpfeilern (westlicher und östlicher Zwischenpfeiler) die seitlich in Diagonalrichtung stehenden Figuren, deren Kopfbewegungen eine kaum merkliche Orientierung zur Mittelfigur anzeigen (*Abb.LXI/1-4*). Da jeder der Figuren jedoch eine eigene „Nische“ zugeordnet ist und sie zudem auf unterschiedlichem Niveau stehen, sind diese Figurengruppen eher als eine entferntere Anregung anzusehen.

Die formale Voraussetzung für die Leseulptgruppen, wie sie Guilielmus für die ehemalige Pisaner Domkanzel geschaffen hat, ist die antike Figurengruppe der Hekate, wobei deren Allansichtigkeit geschickt in eine dreiseitige Ansicht mit deutlicher Hervorhebung der Hauptschauseite umgebildet worden ist<sup>211</sup>. Entsprechend ist die Hekate nicht nur bei der Anordnung von drei Figuren, sondern auch bei der Anordnung der Figur mit zwei stehenden Tieren („Evangelistenleseult“) als Vorbild anzusehen.

Es stellt sich schließlich die Frage, ob möglicherweise mit der Kenntnis von Apostelsäulen und von Aposteln als Träger des für das Evangelium bestimmten, freistehenden Leseults zu rechnen ist. Diese beiden Gattungen liturgischer Skulptur kommen nördlich der Alpen vor<sup>212</sup>. Es scheinen aber insofern Beziehungen zwischen diesen beiden Gattungen zu bestehen, als daß ihre formale Ausbildung einer gemeinsamen ikonographischen Grundlage entspringt. Schon Paulus bezeichnet nämlich im Zusammenhang mit der Mission, das Evangelium zu predigen, die Apostel Jakobus d.J., Petrus und Johannes als Säulen (Galater 2, 9)<sup>213</sup>. Das Säulenmotiv der als Leseultträger fungierenden Apostelgruppe steht damit ikonographisch in enger Beziehung zum Lesegottesdienst. Bei den Exegetikern findet sich eine Übertragung dieser Stelle auf die Liturgie des Lesegottesdienstes und damit eine direkte Bezugsetzung der

---

<sup>210</sup> Greischel, 1914 (wie Anm. 27), S. 88-89, Anm. 13.

<sup>211</sup> Vgl. dazu auch die Ausführungen von Seidel, 1975 (wie Anm. 173), insb. S. 345-353 zum formalen Vorbild der Hekate für Nicola Pisano (mit der Abbildung einer Hekate auf S. 345, Abb. 25-26). – Vgl. auch weiter unten die Ausführungen auf S. 97-98.

<sup>212</sup> Zu Apostelsäulen vgl. Doberer, 1959 (wie Anm. 177); – zu Leseulten vgl. Hermann Gombert, Das Freudenstädter Leseult. In: Das Münster 3, 1950, 1-8. – Das Freudenstädter Leseult wird ins 3. Viertel des 12. Jahrhunderts datiert.

<sup>213</sup> Die Exegetiker Sicardus von Cremona und Honorius von Autun beziehen diese Stelle auf die Säulen des Kirchengebäudes, vgl. auch Doberer, 1959 (wie Anm. 177), S. 38, Anm. 76. – Auch in den Apostelhymnen werden die Apostel als Säulen gedeutet, vgl. Doberer, a.a.O., S. 38, Anm. 78.

Apostel als Säulen des Evangeliums zu den Aposteln als Säulen der Lesungen<sup>214</sup>. Für die Lesepultgruppe der Apostel Paulus, Titus und Timotheus kann somit auf eine bestehende ikonographische Grundlage verwiesen werden. Ob dem Bildhauer jedoch eine Formulierung ähnlich jener des nordalpinen Freudenstädter Lesepults<sup>215</sup> bekannt gewesen ist, kann aufgrund des fehlenden Denkmälerbestandes nicht ohne weiteres beantwortet werden.

Apostelsäulen als weitere relevante Denkmälergruppe stehen zwar in einem ganz anderen Kontext, zeichnen sich aber durch formal-motivische Nähe zu den Figuren der Lesepulte aus. Die Apostel in der Fassade der Abteikirche von Saint-Gilles-du-Gard entlehnen ihre Bedeutung ebenfalls dem angegebenen Brief des Paulus an die Galater (2, 9), übertragen auf ihre Funktion als Stützen des Kirchengebäudes<sup>216</sup>. Im Einzelnen können motivische Übereinstimmungen zwischen den Figuren der Lesepultgruppen und den Gewändeaposteln festgestellt werden, die vor allem in der Gestik bestehen. Der Apostel Paulus der Lesepultgruppe entspricht mit seiner Linken, das aufgeschlagene Buch von unten stützend und mit seiner Rechten auf den Text weisend, der Gestik des Apostel Jakobus major im südlichen Gewände des Mittelportales (*Abb.LXII*). Für Titus läßt sich eine Parallele zu dem Apostel Thomas in der Wand zwischen dem nördlichen Portal und dem Mittelportal finden, dessen vom Gewand verhüllte Linke das Buch hält, während die Rechte auf den Text weist (*LXIII*). Der Gestik des Matthäusengels, der den Rotulus mit beiden Händen vor seiner Brust ergreift, kommt jene des Bartholomäus in der Wand zwischen dem nördlichen Portal und dem Mittelportal vielleicht am nächsten (*LXIV*). Für Timotheus läßt sich unter den Aposteln von Saint-Gilles kein Vergleich finden. Auch wenn die Gestik der Präsentation eines Gegenstandes in den Händen (hier: Schriftstücke) in ihrer motivischen Vielfältigkeit in Hinsicht auf Handhaltung und Gewandverlauf sowohl bei den Gewändeaposteln als auch bei den Lesepultfiguren von antiker Plastik angeregt worden ist<sup>217</sup>, scheinen die Pisaner Figuren diesem Vorbild näher zu stehen. Dieser Eindruck wird vor allem durch die antikisierenden, dickstoffigen Gewänder hervorgerufen, die von tiefen Bohrkanälen in Falten gelegt werden. Die Falten imitieren auch hinsichtlich ihres Verlaufs mit vorwiegend Steil- und Zugfalten sowie flachen Schüsselfalten die antike Plastik, demgegenüber die Gewänder der Apostel von Saint-Gilles zergliederter und ornamentalisierter gebildet sind. Die Ähnlichkeit der Gesten der Apostel zu jenen der Pisaner Figuren zeigen jedoch, daß hier für Figuren, die ihrer

---

<sup>214</sup> Durandus kommentiert die Liturgie des Lesegottesdienstes in der Karwoche mit der Begründung „quoniam Apostoli, quos repraesentant, qui lectiones legunt, his diebus fugerunt“; Durandus, *Rationale divinarum officiorum*, L. VI., c. LXXII., n. 10; Ed. Lyon 1592, 631. Im Kapitel, das von der Messe handelt, ist zu lesen „Est enim Evangelium Christi et Apostolorum praedictio“; *Rationale*, L. V., c. XXIV., n. 2; 1592, 237; zitiert nach Doberer, 1959 (wie Anm. 177), S. 38, Anm. 75.

<sup>215</sup> 3. Viertel 12. Jahrhundert: Anton Legner, *Deutsche Kunst der Romanik*. München 1982, Abb. 259; Kat. S. 175 mit weiterführender Literatur.

<sup>216</sup> Zu den exegetischen Grundlagen der Deutung der Apostel als Stützen der Kirche vgl. Günter Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*. Berlin 1951, S. 64 ff. – Zur allegorischen Bedeutung der Säulenfiguren vgl. auch Willibald Sauerländer, *Die gestörte Unordnung oder „Le chapiteau historié“*. In: Herbert Beck/Kerstin Hengevoss-Dürkop (Hrsg.), *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur des 12./13. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main 1994, insb. S. 431-436.

<sup>217</sup> Vgl. beispielsweise frühchristliche Sarkophagplastik: *Abb.LXV*.

Bedeutung nach im selben Kontext stehen, ähnliche Anregungen aus der Antike geschöpft worden sind. Neben der gemeinsamen ikonographischen Bedeutung könnte die ins Monumentale gesteigerte Auffassung der Gewändeapostel von Saint-Gilles als prägend für die Pisaner Leseulptfiguren angesehen werden<sup>218</sup>.

Das Motiv der Apostelgruppe als Träger des Leseulptes, das auf eine bestehende ikonographische Grundlage verweisen kann, ist – wie schon seine formale Voraussetzung der Hekate – auf das Trägermotiv der Evangelistengruppe übertragen worden. Für die Darstellung von Evangelistensymbolen an Kanzeln kann dabei auf eine bereits bestehende Tradition verwiesen werden (Apulien, Oberitalien). Diese jedoch mit dem Motiv der Säule zu verbinden, stellt eine ikonographische Neuheit dar.

Die Leseulptgruppen des Guilielmus haben in der toskanischen Bildhauerkunst des 12. Jahrhunderts eine direkte Nachfolge gefunden. Das bereits mehrfach erwähnte Leseulpt an der Kanzel des Meisters Stephanus in Capannori, 1162 datiert, führt die Reihe der Nachahmungen an, ohne allerdings die stilistische Nähe zu suchen, welche dagegen die beiden Leseulpte einer verlorenen Kanzel aus S.Paolo all'Orto<sup>219</sup> zeigen. Mit einer Apostelgruppe und einer Evangelistensymbolgruppe rezipieren sie motivisch direkt die Leseulpte des Guilielmus. Weitere Gruppen aus dem pisanischen Umkreis belegen die Vorbildhaftigkeit dieser von Guilielmus gefundenen Lösung<sup>220</sup>.

### 3. Ausschmückung der Kanzelbrüstung mit szenischen Reliefs

Wie bereits erläutert, scheint für die Ikonographie der oberitalienischen Lesebühne die Verbindung mit einer Grablege von großer Bedeutung zu sein, wird doch auf diese Weise das Grab durch die Deutung der Lesebühne oder Kanzel als *sepolcro vuoto* (Grab des Auferstandenen)<sup>221</sup> in den Erlöserkontext gestellt. Der ikonographische Rahmen für die szenischen Brüstungsreliefs, die nur den Lettner der Kathedrale von Modena schmücken, scheint damit vorgegeben zu sein. Die Passionsszenen des 1920 rekonstruierten spätromanischen Lettners, der wahrscheinlich spätestens zur Domweihe 1184 vollendet

---

<sup>218</sup> In ikonographischer Hinsicht zu differenzieren sind die vier paarweise übereinander angeordneten Propheten Jesaja, Jeremias, Daniel und Ezechiel im Portalgewände der Kathedrale von Cremona, die in die Zeit des Wiligelmus datiert werden und vermutlich die ältesten erhaltenen Figuren im Gewände eines Portals sind (Porter, 1916 (wie Anm. 185), Bd. II, S. 386-387; Quintavalle, 1991 (wie Anm. 31), Abb. 174-177 schreibt sie Wiligelmus zu) (*Abb.XCVII*). Die Inschriften aus dem Sermon „Contra Judaeos, Paganos et Arianos“ des Pseudo-Augustinus machen deutlich, daß die Propheten auf die Ankunft Christi zu beziehen sind ( dazu Jaques Bousquet, L'emplacement du thème de l'annonciation dans la sculpture romane italienne et française. In: Hommage à René Jullian. Archives de l'art français, nouv. pér. 25. À travers l'art français (du Moyen Age aux Xxe siècle). Paris 1978, S. 29-39; – zur Prophetenikonographie vgl. auch Julien Durand, Monuments figurées du Moyen Âge exécutés d'après des textes liturgiques. In: Bulletin monumental 54, 1888, S. 521-550). Zu den formalen Voraussetzungen der Cremoneser Propheten vgl. unten S. 96. Es zeigt sich, daß die Apostelfiguren des Pisaner Leseulptes nicht nur bezüglich der Ikonographie, sondern auch der Form wenig Verbindendes mit den Cremoneser Figuren aufweisen.

<sup>219</sup> Sie werden im Camposanto in Pisa aufbewahrt. Vgl. Baracchini (Hrsg.), 1993 (wie Anm. 120), S. 153-155; Abb. 7a, b.

<sup>220</sup> Vgl. Baracchini (Hrsg.), a.a.O., S. 155-159; Abb. 8-9.

<sup>221</sup> Vgl. dazu ausführlich Valenziano, 1993 (wie Anm. 147), insb. S. 50-55; – vgl. bereits Anm. 187.

war<sup>222</sup>, führen in das Ostergeschehen ein. In diesem inhaltlichen Zusammenhang wären auch die Genesisreliefs des Wiligelmus als mögliche Brüstungsreliefs eines Vorgängerlettners zu sehen. Die Interpretation des Sündenfalls im Sinne der Heilsgeschichte ist häufig Bestandteil christologischer Programme. Am Ort einer Grablege wäre bereits auf frühchristliche Sarkophagplastik zu verweisen.

Die kampanischen Kanzeln des 11. und 12. Jahrhunderts unterscheiden sich in den beiden Typen der Jonah-Ikonographie<sup>223</sup> und der Propheten-Ikonographie<sup>224</sup>. Beide Typen sind direkt auf die lokale Liturgie zu beziehen. Am Gründonnerstag oder am Sonntag wurde eine Jonah-Lesung durchgeführt und der Sermon „Contra Judaeos, Paganos et Arianos“ des Pseudo-Augustinus<sup>225</sup>, wonach die Propheten Hinweise auf die Ankunft Christi tragen, war in Kampanien Teil der Lesung in der Weihnachtsmesse. Die beneventanische Exsultetrolle in Pisa zeigt kampanische Kanzeln mit Jonah-Ikonographie und belegt diese somit bereits für das 11. Jahrhundert<sup>226</sup>.

Auch die figürliche Ausstattung der abruzzesischen Kanzeln<sup>227</sup> scheint sich auf die lokale Liturgie zu beziehen<sup>228</sup>. Die besonders reich geschmückte Kanzel in S.Maria del Lago in Moscufo von 1158 weist Reliefs auf, welche Vorgänge der Messe zeigen: Die Lesung, das Schwenken des Weihrauchs und das Tragen des Kelches sind dort dargestellt. In den übrigen Reliefs finden sich Szenen aus dem Leben Davids und Jonahs. David als der erste König und somit der Vorläufer Christ könnte eine Rolle in der Weihnachtsliturgie gespielt haben. Die Bedeutung des Jonahs in der Osterliturgie, welche für Kampanien bezeugt ist, könnte in den von Kampanien nicht weit entfernten und möglicherweise von diesem abhängigen Abruzzen ebenso angenommen werden<sup>229</sup>. Eine inhaltliche Ausrichtung des figürlichen Schmuckes auf die Weihnachts- und Osterliturgie scheint sich auch hier abzuzeichnen.

Ebenso wie sich die Programme der kampanischen und abruzzesischen Kanzeln auf die Liturgie an Ostern und Weihnachten beziehen, ist ein solcher Bezug für das Programm der ehemaligen Pisaner Domkanzel auch feststellbar. Doch sind dort nicht die Vorgänge der Messe dargestellt, sondern die den Festen zugrunde liegenden, von den Evangelien geschilderten Oster- und Weihnachtsgeschehnisse<sup>230</sup>. Die besondere Rolle der Kanzel in der Osterliturgie, wie sie durch die Darstellungen auf den Exsultetrollen bezeugt ist (*Abb.LI;LII*), wird als nicht unwesentlicher Faktor für den ikonographischen Rahmen des Kanzel-

---

<sup>222</sup> Vgl. dazu Anm. 178-179.

<sup>223</sup> Dorothy Glass, *Jonah in Campania: a Late Antique revival*. In: *Commentari n.s.* 27/3-4, 1976, S. 179-193.

<sup>224</sup> Dorothy Glass, *Pseudo-Augustine, Prophets and Pulpits in Campania*. In: *Dumbarton Oaks Papers* 41, 1987, S. 215-226.

<sup>225</sup> PL (Migne) 42, cols. 1117-1130.

<sup>226</sup> Avery, 1936 (wie Anm. 195), S. 24-26, Tafel LXXXVIII.

<sup>227</sup> Lehmann-Brockhaus, 1942/44 (wie Anm. 162), S. 257-423.

<sup>228</sup> Es muß darauf hingewiesen werden, daß dies eine von mir aufgestellte Hypothese ist, die sich aus dem Vergleich mit den kampanischen Kanzeln ergibt, für die sich dieser Bezug auf die lokale Liturgie hat nachweisen lassen (s.o.). Für die abruzzesischen Kanzeln fehlt bisher jeder Beweis. Gerade aber die Reliefs mit den Darstellungen von Vorgängen des Meßablaufs legen eine solche Deutung nahe.

<sup>229</sup> Vgl. Lehmann-Brockhaus, 1942/44 (wie Anm. 162), S. 305.

<sup>230</sup> Vgl. dazu die Ausführungen zur ikonographischen Analyse der Brüstungsreliefs.

programms angesehen werden müssen. Es erklären sich damit nicht nur die Passionsdarstellungen, sondern auch die Kindheitsszenen, da von den Kirchenvätern ein besonders enger Zusammenhang zwischen der Kindheit Jesu und seiner Passion erörtert worden ist<sup>231</sup>. Mit dem Passionsgeschehen als inhaltlichem Ausgangspunkt und zugleich Kern des Programms ist folglich der Erlösergedanke als wesentliche Aussage anzusehen. Das würde bedeuten, daß die Kanzelsymbolik des *sepolcro vuoto* möglicherweise – wie die Ikonographie der oberitalienischen Lettner – auch die Ikonographie der ehemaligen Pisaner Domkanzel bestimmt<sup>232</sup> und damit den inhaltlichen Kern des Reliefprogramms festgelegt hat. Die Ausschmückung der Kanzelbrüstung mit figürlichen Reliefs, die Kindheits- und Passionszyklen darstellen, ist ein typologisches Merkmal der toskanischen Kanzeln. Ein reiches Programm zeichnet in der Nachfolge der Pisaner Domkanzel des Guilielmus nicht nur die Kanzeln des Nicola<sup>233</sup> und Giovanni Pisano<sup>234</sup> sowie des Guido da Como<sup>235</sup> und Fra Guglielmo<sup>236</sup> aus, sondern auch die kleineren Kanzeln in S.Cristoforo in Barga (*Abb.XLIX*)<sup>237</sup>, in S.Michele in Groppoli<sup>238</sup>, in S.Leonardo in Acetri<sup>239</sup> und in Volterra<sup>240</sup>. Auch wenn die Gewichtung der Kindheits- und Passionszenen unterschiedlich ausfällt, sind sie dennoch die wichtigste ikonographische Voraussetzung der Reliefs. Die Darstellung der alttestamentarischen Präfiguration des Isaaksopfers auf der Kanzel in Volterra steht zwar singular da, ihre typologische Gegenüberstellung mit dem Letzten Abendmahl, was sich als

<sup>231</sup> Vgl. dazu P.Wilhelm, Geburt Christi. In: LCI, <sup>2</sup>1990, Bd. II, Sp.87-88. Die neutestamentliche Quelle ist Apg 13, 33.

<sup>232</sup> Valenziano, 1993 (wie Anm. 147), S. 43-120 hat diesen ikonographischen Kontext für die Nachfolgekanzel des Giovanni Pisano im Pisaner Dom überzeugend dargelegt.

<sup>233</sup> Pisaner Baptisteriumskanzel, 1259-60: Verkündigung, Geburt Christi, Hirtenverkündigung; Anbetung der Könige; Darstellung im Tempel; Kreuzigung, Jüngstes Gericht (Maria Laura Testi Cristiani, Nicola Pisano. Architetto e scultore dalle origini al pulpito del Battistero di Pisa. Pisa 1987). – Sieneser Domkanzel, 1265-68: Verkündigung; Heimsuchung, Geburt Christi, Hirtenverkündigung; Anbetung der Könige; Darbringung im Tempel, Flucht nach Ägypten; bethlehemitischer Kindermord; Kreuzigung; Jüngstes Gericht (Joachim Poeschke, Die Sieneser Domkanzel des Nicola Pisano. Berlin/New York 1973).

<sup>234</sup> Pisaner Domkanzel, 1310: Verkündigung, Heimsuchung; Geburt Christi, Hirtenverkündigung; Anbetung der Könige, Traum des Joseph; Darstellung im Tempel, Flucht nach Ägypten; bethlehemitischer Kindermord; Gefangennahme und Geißelung Christi; Kreuzigung; Jüngstes Gericht (Gert Kreytenberg, L'ambone del Duomo di Pisa. Aspetti storici e artistici. In: Crispino Valenziano (Hrsg.), L'ambone del Duomo di Pisa. Pisa 1993, S. 17-41. – Roberto Paolo Novello, Il pergamo di Giovanni Pisano. In: Adriano Peroni (Hrsg.), Il Duomo di Pisa. Modena 1995, S. 225-262). – Kanzel in S.Andrea in Pistoia, 1301: Verkündigung, Geburt Christi, Hirtenverkündigung; Anbetung der Könige, Traum der Könige, Traum des Josef; bethlehemitischer Kindermord; Kreuzigung; Jüngstes Gericht (Enzo Carli, Giovanni Pisano. Il pulpito di Pistoia. Mailand 1986).

<sup>235</sup> Pistoia, S.Bartolomeo in Pantano, 1239: Heimsuchung; Anbetung der Könige / Geburt Christi; Darstellung im Tempel / Höllengang; Emmausjünger / Christus erscheint vor den Aposteln; ungläubiger Thomas (Biehl, 1926 (wie Anm. 2), Tafeln 154-157).

<sup>236</sup> Pistoia, S.Giovanni Fuorcivitas, 1270: Verkündigung, Heimsuchung; Geburt Christi, Anbetung der Könige / Fußwaschung; Kreuzigung / Beweinung; Höllenfahrt / Himmelfahrt Christi / Pfingsten; Marientod (Georg Swarzenski, Nicolo Pisano. Frankfurt 1926, Abb. S. 109-113).

<sup>237</sup> 1. Hälfte 13. Jahrhundert; Programm: Anbetung der Könige, Geburt Christi, Verkündigung, Darstellung im Tempel (Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 77-78; – Dalli Regoli, 1992 (wie Anm. 121), S. 91-111).

<sup>238</sup> 1194; Programm: Heimsuchung; Geburt Christi; Flucht nach Ägypten (Biehl, 1926 (wie Anm. 2), Tafel 69; – Heydasch-Lehmann, 1989 (wie Anm. 38), S. 183-184 mit weiterer Literatur).

<sup>239</sup> 2. Viertel 13. Jahrhundert; Programm: Geburt Christi, Hirtenverkündigung; Darstellung im Tempel; Taufe; Kreuzabnahme; Anbetung der Könige; Wurzel Jesse (Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 65-66; Tafeln 123-124).

<sup>240</sup> Um 1200; Programm: Opferung Isaaks; Letztes Abendmahl; Heimsuchung (Biehl, 1926 (wie Anm. 2), Tafeln 102-103; Heydasch-Lehmann, 1989 (wie Anm. 38), S. 187-188 mit weiterer Literatur).

inhaltliche Hervorhebung der Passion Christi versteht, fügt sich jedoch ebenfalls in den ikonographischen Zusammenhang ein.

## 7 Ikonographie des Bildprogramms und Symbolik der Kanzel

Die acht Brüstungsplatten tragen einen christologischen Zyklus, in welchem, wie bereits im Kapitel zur Rekonstruktion deutlich geworden ist, Szenen aus der Kindheit und Jugend Christi einem Passionszyklus gegenübergestellt werden. Innerhalb der Reliefs, die Darstellungen aus der Kindheit Jesu zeigen, läßt sich zudem gesondert ein Dreikönigszyklus herausstellen. Auf diese charakteristische Zusammensetzung des Bildprogramms, wird erst im Anschluß an die nun folgenden Einzelanalysen vertieft eingegangen werden.

### 7.1 Ikonographische Analyse der Reliefs

#### 1. Verkündigung an Maria, Heimsuchung, Geburt Christi (1. Brüstungsplatte<sup>241</sup>) (Abb.VIII)

Im oberen Register sind die Verkündigung an Maria und die Heimsuchung als aufeinanderfolgende Ereignisse nebeneinander aufgereiht. Sie werden in achsensymmetrischer Komposition auf der linken Seite von Joseph und auf der rechten Seite von Zacharias<sup>242</sup> begleitet. Die Textgrundlage für die Darstellung der Verkündigung an Maria und der sich daran anschließende Gang Mariens zu Elisabeth liefert die Schilderung des Evangelisten Lukas (Lk 1, 26-56). Nur die Attribute der Maria, Spindel und Wollknäuel, lassen erkennen, daß byzantinisches Bild- oder Textgut Vorbildhaft gewesen sein muß<sup>243</sup>. Auch die Anwesenheit der Nebenfiguren des Joseph bei der Verkündigung und des Zacharias, der ihm antithetisch gegenübergestellt ist, geht auf die Evangelien zurück<sup>244</sup>.

Veranschaulicht wird die Verkündigung und die Bestätigung der Menschwerdung Christi. Durch ähnliche Motive sind die Szenen miteinander verknüpft. So ist für die Heimsuchung nicht der geläufigere Typus der Umarmung sondern in Analogie zur Verkündigung der des

---

<sup>241</sup> Die Zählung der Brüstungsplatten folgt der Rekonstruktion, vgl. *Abb.LVI*.

<sup>242</sup> Vgl. Heydasch-Lehmann, 1989 (wie Anm. 38), S. 99-100. In einer schlüssigen Argumentation zieht sie Werke heran, die ikonographisch von der Kanzel des Guilielmus abhängen (Kapitell des Enricus am Hauptportal von S.Andrea in Pistoia, a.a.O., Abb. 77-80), und kann so die zerstörte Figur am rechten Reliefrand mit Zacharias identifizieren.

<sup>243</sup> Den byzantinischen Darstellungen der Verkündigung an Maria liegt die apokryphe Kindheitslegende des Jakobus, im Westen in der Fassung des Pseudo-Matthäus verbreitet, zugrunde, welche die Verkündigungsepisode ausführlich erzählt (Prot Jac 11-12 (Charles Michel/Paul Peeters, *Évangiles apocryphes*. Bd. I, Paris 1924, S. 22-27) und Ps Mt 9 (Michel/Peeters, a.a.O., S. 86-89)). In diesen Darstellungen sowie den westlichen, die sich auf die Apokryphen beziehen, ist Maria dann immer mit der Spindel gezeigt, da Gabriel sie bei dieser Tätigkeit angetroffen hat.

<sup>244</sup> Dazu vgl. weiter unten in diesem Kapitel.

Gesprächs gewählt. Beide Bildtypen haben eine lange Tradition und sind sowohl in östlichen als auch in westlichen Werken nachzuweisen<sup>245</sup>. So überliefern schon die palästinensischen Ölampullen bei den Heimsuchungsdarstellungen beide Bildformulierungen. Bobbio Nr. 19 zeigt den Gesprächstypus (*Abb.LXVI-LXVII*), Monza Nr. 2 und Bobbio Nr.18 zeigen den Umarmungsgestus (*Abb.LXVIII-LXX*)<sup>246</sup>. Die Wahl des Gesprächstypus in Analogie zur Verkündigungsszene muß als eine Besonderheit gewertet werden. Sie belegt ein Wissen des Bildhauers über kompositionelle und inhaltliche Strukturen, auf die gezielt und bewußt zurückgegriffen werden kann, um diese neuartig einzusetzen und somit zu neuen Zusammenhängen zu gelangen. Es läßt sich kein Vorbild für diese analoge Strukturierung der Verkündigungs- und der Heimsuchungsszene finden<sup>247</sup>. Der als fliegend dargestellte Verkündigungengel bezeugt ebenso die Innovationskraft des Bildhauers. Auch hier kann auf kein direktes Vorbild verwiesen werden. Sowohl in der östlichen als auch der westlichen Ikonographie ist er ihn in der Regel auf dem Boden stehend oder auf Maria zuschreitend wiedergegeben. Auch die wenigen Beispiele, die den Verkündigungengel fliegend darstellen, heben die Besonderheit dieses Reliefs hervor. Denn sie zeigen Gabriel im Fluge<sup>248</sup>, während dieser hier nur gerade mit den Füßen den Grund nicht berührt. Was ihn somit kennzeichnet, ist nicht „Fliegen“, sondern sein Wesen, das nicht mit dem irdischen Boden verhaftet ist. Der gängige Bildtypus des stehenden oder schreitenden Engels erfährt somit eine Umdeutung und schärfere Formulierung.

Durch die Anwesenheit von Joseph einerseits, und von Zacharias andererseits, eröffnet sich eine weitere inhaltliche Dimension. Joseph ist eng mit den Geschehnissen um die Menschwerdung Christi verknüpft<sup>249</sup>. Seine Anordnung neben der Verkündigung ist so gewählt, daß sich der Verkündigungengel auch ihm zuwendet, wobei Joseph keine Notiz vom Engel nimmt. Damit ist die Verkündigung an den zweifelnden Joseph durch den ihm im Traum erscheinenden Engel ist bei Mt 1, 20-23 geschildert. Die Joseph in der Darstellung zugeordnete Figur des Zacharias am gegenüberliegenden Reliefrand wäre dann auch inhaltlich als Parallele zu deuten. Die an Zacharias verkündete Geburt des Johannes wird ebenfalls von den Evangelisten geschildert (Lk 1, 11-20).

<sup>245</sup> Siehe dazu insbesondere Schiller, Bd. I, S. 65 und M. Lechner, Heimsuchung Mariens. In: LCI, <sup>2</sup>1990, Bd. II, Sp. 230-231 mit den dort angegebenen Beispielen.

<sup>246</sup> Als Andenken der Kreuzfahrer haben die palästinensischen Ölampullen im Westen weite Verbreitung gefunden, vgl. André Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*. Paris 1958.

<sup>247</sup> Schiller, Bd. I, S. 65 weist in diesem Zusammenhang auf die Kathedralkultur des 13. Jahrhunderts hin, wo der Gesprächstypus aufträte und eine Entsprechung zur Verkündigung darstelle. Das ist sicher richtig, doch ist dort die Wahl des Gesprächstypus auf andere Gründe als die der Analogie zurückzuführen, nämlich, da es sich um Gewandfiguren oder Säulenfiguren handelt, auf die architektonischen Gegebenheiten ihres Anbringungsortes. An Säulenfiguren läßt sich nur schwer der Umarmungsgestus darstellen. Zu Verkündigungsgruppen vgl. Bousquet, 1978 (wie Anm. 218).

<sup>248</sup> Vgl. Triumphbogenmosaik S. Maria Maggiore (*Abb.LXXI/1*); – Carlo Pietrangeli (Hrsg.), *Santa Maria Maggiore a Roma*. Florenz 1988, S. 110-111 (Gesamtabbildung); S. 112-123 (Einzelszenen). – Wandmalerei in Castelseprio: Kurt Weitzmann, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelseprio*. Princeton 1951.

<sup>249</sup> Der auffällig betonte Stab des Joseph ist zunächst als Hinweis auf das Alter des Joseph, in einer nächsten Bedeutungsebene auf seine Auserwählung zu verstehen und schließlich beinhaltet die T-Form, die mit dem Kreuz assoziiert werden kann, prophetischen Charakter.

Die Verschmelzung der beiden Themen der Verkündigung an Maria und des Josephszweifels in einer Darstellung kann auf keine Bildtradition zurückgreifen. Die gelegentlich getrennt von der Verkündigung an Maria dargestellte Szene der Beruhigung des zweifelnden Joseph durch den ihm im Traum erscheinenden Engel, der ihm die Verkündigungsbotschaft bringt<sup>250</sup>, geht meist auf die apokryphen Kindheitsevangelien des Pseudo-Matthäus und des Jakobus zurück, die den bei Mt 1, 19 geschilderten Josephszweifel weiter ausführen und ihm weitere Episoden beifügen, wie das Gespräch des zweifelnden Josephs vor Maria<sup>251</sup>, was dann auch dargestellt werden kann<sup>252</sup>. Die Voraussetzungen für die Darstellung dieses Reliefs liegen möglicherweise in dem Bestreben, die Verkündigungen an Maria einerseits, und an den zweifelnden Joseph<sup>253</sup> andererseits, kompositionell zu verknüpfen. Wie für die Verkündigung an Maria selbst, scheinen auch für diese „kombinierte“ Darstellung die apokryphen Schriften oder darauf fußende Bildformulierungen relevant zu sein.

Alle Elemente des Geburtsreliefs im unteren Register sind im kanonisierten Weihnachtsbild der mittelbyzantinischen Epoche nachweisbar, dessen Ikonographie in italienischen Bildwerken des 12. und 13. Jahrhunderts weiterlebt<sup>254</sup>: Maria, die erschöpft auf ihrem Lager ruht; das erhöhte Lager, auf welchem das Kind liegt, mit Ochs und Esel dahinter und verehrenden Engeln beim Kind; der nachdenkliche Joseph, der seinen Kopf mit der Hand stützt; das von den Hebammen gebadete Kind, dem sich Maria zuwendet; die Verkündigung an die Hirten. Während auch für die Geburt Christi die Evangelisten Lk (2, 1-20) und Mt (1, 25) die wichtigsten Textgrundlagen liefern, fließen für die einzelnen Elemente mit der Anlehnung an die byzantinische Ikonographie inhaltliche Aspekte der apokryphen Kindheitsevangelien ein. Diese verschiedenen Ereignisse sind simultan dargestellt. Dabei bleiben die einzelnen Szenen für sich erkennbar und haben einen eigenen Wert, der sich aus ihrer Bildtradition erklärt, entscheidend aber ist die Art und Weise ihrer Verknüpfung untereinander. Das Kind in der Krippe mit Ochs und Esel (*Abb.IX/1*) war bereits in der frühchristlichen Bildkunst eine eigenständige Gruppe, wie zahlreiche Beispiele aus der Sarkophagplastik belegen<sup>255</sup>. Auch die Darstellung der Maria auf dem Lager, die den Hebammen beim Bad des Kindes zusieht, findet ihr Vorbild in antiken Darstellungen. Sie

---

<sup>250</sup> Triumphbogenmosaik von S.Maria Maggiore in Rom (*Abb.LXXI/1*); Elfenbeinantependium von Salerno, 11. Jahrhundert, Unteritalien, dazu vgl. Goldschmidt, Bd. IV, S. 36-39; Tafel XLV/26 oben.

<sup>251</sup> Prot Jac 13-14 (Michel/Peeters, (wie Anm. 243), Bd. I, 1924, S. 26-31); Ps Mt 10-11 (Michel/Peeters, a.a.O., S. 88-93).

<sup>252</sup> Elfenbeinantependium von Salerno, vgl. Goldschmidt, Bd. IV, Tafel XLV/26 oben.

<sup>253</sup> Diese Verknüpfung nimmt auch Salmi, 1928 (wie Anm. 25), S. 98, Anm. 5 an. Auch wenn Joseph der Engel im Traum erscheint, so muß er dennoch nicht notwendig liegend dargestellt werden, vgl. Triumphbogenmosaik von S.Maria Maggiore.

<sup>254</sup> Vgl. dazu Schiller, Bd. I, S. 76-77.

<sup>255</sup> Fragment aus dem Deckel eines Fries-Sarkophages, letztes Viertel 4. Jahrhundert, Museo Pio Cristiano Inv. 199, Friedrich Wilhelm Deichmann (Hrsg.), Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Bd. I, Rom und Ostia, Wiesbaden 1967, Nr. 28 c, S. 24-26; Tafel 9/28 c. Diese Episode des von Ochs und Esel angebetenden Kindes wird von PsMt 19 verbreitet, der die alttestamentarische Prophezeihungen Hab 3,2 und Jes 1,3 darauf bezieht (Michel/Peeters, (wie Anm. 243), Bd. I, 1924, S. 104-105; auch Edgar Hennecke (Hg.v. Wilhelm Schneemelcher), Neutestamentliche Apokryphen in deutscher

läßt sich auf den profanen Bildtypus der Wöchnerinstube zurückführen<sup>256</sup>. In oströmischen Werken ist die Zusammenfügung dieser beiden Darstellungen in einen gemeinsamen christologischen Kontext zuerst nachzuweisen<sup>257</sup>. Für das Bad des Kindes liefert das arabische Kindheitsevangelium die Textgrundlage<sup>258</sup>. Mit dem Bad wird sowohl auf den menschlichen Aspekt des Gottessohnes als auch auf seine spätere Taufe hingewiesen<sup>259</sup>. Die beiden Hebammen, die nach PsMt Maria bei der Geburt beistanden, bezeugen Mariens Jungfräulichkeit (Salome-Episode)<sup>260</sup>. Die Ikonographie des Kanzelreliefs ist aus dieser byzantinischen Bildtradition erklärbar, die die einzelnen Bestandteile der Darstellung additiv zusammenträgt. Deutlich hebt sie sich von den westlichen und jenen von der byzantinischen Ikonographie unberührten Werken der romanischen Epoche ab, in welchen die Beziehung Mariens zum Jesuskind in der Krippe deutlicher thematisiert wird<sup>261</sup>. Ein besonderer Aspekt der Darstellung des Kanzelreliefs ist, daß diese sonst mehr additiv eingesetzten Elemente narrative Verbindungen eingehen und somit erzählerischen Wert erhalten. Durch das Abwenden der Maria vom Jesuskind wird dieses inhaltlich einem anderen Bildbereich zugeordnet, der sich zudem kompositionell nicht nur durch das wulstartige Gebilde, welches dem Kind als Lager dient und seines von demjenigen der Mutter scheidet, hervorhebt, sondern auch durch seine erhöhte Anordnung in der oberen Hälfte des Bildfeldes gekennzeichnet wird. In dieser oberen Ebene der Krippe und der Engel wird durch letztere eine Verbindung von der Krippe links zur Hirtenverkündigung rechts geschaffen (*Abb.X/3*). Auf diese Weise kommt auch den Engeln narrativer Wert zu. Die von der Bildtradition geforderte Anordnung des Lagers des Christuskindes ist inhaltlich von Bedeutung. Durch die kompositionelle Verbindung mit den Engeln, welche den Hirten die Geburt verkünden, wird es zum verbildlichten Inhalt der Botschaft selbst. Diese Verlebendigung des Geburtsbildschemas findet sich bereits in der entsprechenden Darstellung innerhalb des christologischen Zyklus zu Beginn der beneventanischen Exsultetrolle aus dem 11. Jahrhundert, die in Pisa aufbewahrt wird (*Abb.LXXII*)<sup>262</sup>. Diese Darstellung könnte als direktes Vorbild gedient haben. In analoger Weise ist das Kind in der Krippe von Engeln, die auch an die Hirten verkündigen, umgeben.

---

Übersetzung. Bd. I, Tübingen 1968, S. 306). Der Inhalt des Evangeliums des PsMt ist im Westen mindestens seit dem 4. Jahrhundert bekannt gewesen, vgl. Hennecke/Schneemelcher, a.a.O., S. 303.

<sup>256</sup> Ferdinand Noack, Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance im Anschluß an Elfenbeinwerke des Großherzoglichen Museums zu Darmstadt. Darmstadt 1894, S. 20-22.

<sup>257</sup> Bereits um 500 ist das Marmorrelief im Athener Nationalmuseum (*Abb. Noack, a.a.O., S. 19 fig.5*), das oben das Kind in der Krippe mit Ochs und Esel und darunter die sich abwendende liegende Maria zeigt, zu datieren, vgl. dazu auch Noack, a.a.O., S. 24.

<sup>258</sup> Hennecke/Schneemelcher, (wie Anm. 255), Bd. I, 1968, S. 305; zur Überlieferung vgl. a.a.O., S. 302.

<sup>259</sup> Vgl. Schiller, Bd. I, S. 75-76.

<sup>260</sup> Ps Mt 13, 3-5 (Michel/Peeters, (wie Anm. 243), Bd. I, 1924, S. 100-103); ProtJac 20 (Michel/Peeters, a.a.O., S. 40-43).

<sup>261</sup> Vgl. Wilhelm, 1990 (wie Anm. 231), Sp. 106 und die dort angegebenen Beispiele. Es muß hier angemerkt werden, daß es einen späteren byzantinischen Typus gibt, in dem ebenfalls die Hinwendung der Maria zum Kind in der Krippe thematisiert wird, vgl. Mosaik im Katholikon des Klosters Hosios Lukas, Anfang 11. Jahrhundert (Schiller, Bd. I, *Abb. 157*).

<sup>262</sup> Diese Rolle gelangte wahrscheinlich, wie bereits erläutert, in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts nach Pisa und war dort fortan in ständigem Gebrauch, vgl. Cavallo, 1994 (wie Anm. 129), S. 157; 457.

Offenbar geht die Darstellung der Hirtenverkündigung auf dem Kanzelrelief auf die Erzählung des Evangelisten Lk (2, 8-12) und nicht wie die Darstellung der Exsultetrolle auf das apokryphe Evangelium des Ps Mt (13, 6-7)<sup>263</sup> zurück, wonach der Engelsschar ein Stern beigelegt sein müsste, wie es die der Exsultetrolle zeigt.

Die kauernde Josephsfigur, üblicherweise entsprechend der byzantinischen Ikonographie am Rand und, um seine dem Hauptgeschehen gegenüber untergeordnete Stellung zu verdeutlichen, auch etwas tiefer gesetzt, wobei er sich durchaus der Szene zuwenden kann, ist hier als eine am linken Bildrand dominierende sehr große Figur dargestellt. Thronend und dem Geschehen seinen mächtigen Rücken zukehrend, schafft er sich seinen eigenen Raum. Der Figur des Josephs nimmt eine besondere erzählerische Funktion ein, ist er doch in raffinierter Weise als Vermittler zwischen dem oberen und unteren Register eingesetzt. Von ihm als dem der Verkündigung an Maria „Beiwohnenden“ geht die Erzählung vom oberen Bildfeld aus, das er mit seinem vorausschauenden Blick mit dem unteren, der Geburtdarstellung, verbindet. In seinem Blick wird das Geschehen von der Verkündigung bis zur Geburt eingefangen. Bei der Geburt allerdings ist er nicht wie üblicherweise auf die Szene bezogen, sondern dieser gegenüber völlig abweisend. Sein gedankenvoller Blick ist in genau die entgegengesetzte Richtung, in die Ferne gerichtet. Es ist daher durchaus schlüssig, die Fortsetzung des Bildprogramms an dieser Stelle zu vermuten.

Die Gestaltung des Thrones von Joseph eröffnet weitere inhaltliche Dimensionen (*Abb.IX/2*). Unter den Arkaden sind Adam und Eva zu erkennen, darüber liegt Jonas unter der Kürbislaube. Die Darstellung der Ureltern bei der Geburt Christi kann sich aus den Adamslegenden herleiten<sup>264</sup>, wonach Adam bei der Geburt des Kain voller Kummer über die Schmerzen Evas bei ihr gesessen habe. Damit wird der trauernde Adam als Typus für den trauernden Joseph begriffen. Eine weitere typologische Entsprechung des Joseph mit Adam hat im Protoevangelium des Jakobus Niederschlag gefunden. In Kapitel 13, 1 fragt sich der zweifelnde Joseph, ob sich an ihm die Geschichte des Adam wiederhole<sup>265</sup>. Neben diesen möglichen Textgrundlagen für die Darstellung von Adam und Eva bei der Geburt Christi liegen in formaler sowie inhaltlicher Hinsicht die frühchristlichen Vorbilder aus der Sepulchralkunst wesentlich näher<sup>266</sup>. Beide Motive, sowohl Jonas unter der Kürbislaube als auch Adam und Eva, sind auf frühchristlichen Sarkophagen dargestellt, und im Kontext des Heilsgeschehens zu deuten. Der vom Walfisch ausgespiene und errettete Jonas ruht schlafend unter der Kürbislaube und harret so der zukünftigen Erlösung<sup>267</sup>. Er wird als Präfiguration der

---

<sup>263</sup> Michel/Peeters, (wie Anm. 243), Bd. I, 1924, S. 102-105.

<sup>264</sup> Vgl. dazu Schiller, Bd. I, S. 73.

<sup>265</sup> Michels/Peeters, (wie Anm. 243), Bd. I, 1924, S. 26-29.

<sup>266</sup> Darauf weist schon Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 47 hin.

<sup>267</sup> Jonas ist auf zahlreichen frühchristlichen Sarkophagen dargestellt, vgl. beispielsweise die bei Deichmann (Hrsg.), 1967 (wie Anm. 225) aufgeführten Sarkophage mit den Nummern 33, 35, 44, 139, 144, 145, 149, 152, 154, 155, 158, die sich alle im Museo Pio Cristiano (Città del Vaticano) befinden.

Überwindung des Todes durch Christus gedeutet<sup>268</sup>. Adam und Eva stehen für den Sündenfall vor Gott, der sie dann aus ihrer Verdammnis durch seine Menschwerdung erlöst<sup>269</sup>.

Genesisszenen in typologischer Gegenüberstellung zur Heilsgeschichte darzustellen, ist in westlichen Bildwerken nicht unüblich<sup>270</sup>. Für die Kanzelreliefs liegt jedoch eine Orientierung an Sarkophagen auch auf formaler Ebene näher. Figuren unter Säulen sind das Charakteristikum der frühchristlichen Säulensarkophage, die damals zahlreich um den Pisaner Dom aufgestellt waren. In inhaltlicher Hinsicht wird damit der Erlösungskontext der frühchristlichen Sarkophage auf das Programm der Kanzel übertragen und das Gewicht der Deutung des Gesamtprogramms bereits mit dem ersten Relief der Folge auf die Auferstehung und das Passionsgeschehen gelegt. Was die folgenden Ausführungen näher belegen werden, kündigt sich hier an. Der Ausgangs- und zugleich Kernpunkt der Deutung des Programms leitet sich vom Ostergeschehen ab<sup>271</sup>.

## 2. Der Dreikönigszyklus (2. und 3. Brüstungsplatte) (Abb.XV-VI;XXXII)

Der Dreikönigszyklus<sup>272</sup> umfaßt die vier Reliefs mit den Darstellungen der Könige und Schriftgelehrten vor Herodes, des bethlehemitischen Kindermordes, der Anbetung des Kindes durch die Könige und des Ritts der Könige. Die Textgrundlagen für alle vier Episoden liefern Mt 2, 1-12; 2, 16 sowie die erzählerische Fassung des PsMt 16 und 17.

Die Zusammengehörigkeit der Reliefs wird kompositionell hervorgehoben. Dem sogenannten „hellenistischen Bildtypus“<sup>273</sup>, der von den Darstellungen der Gabendarbringung in der römischen Triumphalkunst entnommen ist<sup>274</sup>, entspricht die Komposition der ersten drei Reliefs. Bereits frühchristliche Darstellungen, die als ikonographische Vorbilder dieser Reliefs angesehen werden müssen, weisen diese Komposition auf. Mit dem analogen Aufbau der Szenen wird hier durch kontrastierende Gestaltung der Figuren der antithetische Charakter der einander gegenüberstehenden Darstellungen veranschaulicht. Die Gleichförmig-

<sup>268</sup> Vgl. dazu Schiller, Bd. I, S. 107 sowie J.Paul, Jonas. In: LCI, <sup>2</sup>1990, Bd. II, Sp. 414-416.

<sup>269</sup> Fries-Sarkophag, 1. Viertel des 4. Jahrhunderts, Museo Pio Cristiano 161; dazu Deichmann (Hrsg.), 1967 (wie Anm. 225), Nr. 6, S. 6-7, Abb. Tafel 2/6.1-6.3. Fries-Sarkophag, 1. Drittel des 4. Jahrhunderts, Museo Pio Cristiano 191(Front), 187, 192(Schmalseiten), dazu Deichmann, a.a.O., Nr. 12, S. 11-12, Abb. Tafel 4/12 a-c. Der Kontext von Sündenfall und Erlösung wird durch die beiden Darstellungen an den Schmalseiten (drei Jünglinge im Feuerofen; Sündenfall) besonders deutlich.

<sup>270</sup> Vgl. z.B. Elfenbeinantependium von Salerno, 11. Jahrhundert (Goldschmidt, Bd. IV, S. 36-39; Tafeln XLII-XLVII). Den Kindheits- und Passionsszenen wird ein Genesiszyklus (mit Sündenfall) gegenübergestellt, um auf den Erlösungsgedanken hinzuweisen. Auch der monumentale Reliefzyklus an der Fassade von S.Zeno in Verona (um 1138/39) weist diese typologische Gegenüberstellung auf. Sie findet ihr Hauptargument in der zweifachen Geburt Christ, erst als Adam, dann als Jesus-Neuer Adam. Diese Deutung, die vom Stadtpatron und Bischof Zeno vertreten worden ist, läßt sich möglicherweise in stadtpolitischen Kontext erläutern, vgl. dazu die Ausführungen von Verzár Bornstein, 1988 (wie Anm. 192), S. 145-155.

<sup>271</sup> Vgl. dazu die Ausführungen auf S. 86-89.

<sup>272</sup> Die biblischen Weisen oder Magier, wie sie auch im apokryphen ProtJac genannt werden, werden im armenischen Kindheitsevangelium, das den Stoff des ProtJac erweitert, zu königlichen Brüdern (Hennecke/Schneemelcher, (wie Anm. 255), Bd. I, <sup>4</sup>1968, S. 303). Im Westen werden sie seit dem 11. Jahrhundert überwiegend als solche dargestellt.

<sup>273</sup> Dazu Hugo Kehrer, Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst. Hildesheim/New York <sup>2</sup>1976.

<sup>274</sup> Dazu Gilberte Vezin, L'adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif. Paris 1950, S. 13-14.

keit der Gesten und Haltungen der Könige und Schriftgelehrten im oberen Register der zweiten Brüstungsplatte ist gegenüber der Verschiedenheit der Gesten und Haltungen der klagenden Mütter im unteren Register mit besonders effektivem Kontrast eingesetzt (*Abb.XV-XVI*). Da die Szenen an sich analog aufgebaut sind, kann sich der Kontrast mit besonderer Kraft entfalten. Der Statuarik und Einfachheit der Reihung tritt eine Figurengruppe gegenüber, die auch gereiht und geordnet ist – ebenso scheint die Verteilung der Kinder eine „geordnete“ zu sein –, doch durch die unterschiedliche Ausführung der Figuren selbst in Bewegung gerät. Durch die analoge Komposition der beiden Register kann das Verhältnis der beiden Szenen als antithetisch aufgefaßt werden. Mit den Königen haben sich auch die Heiden vor Herodes eingefunden, mit den bethlehemitischen Frauen und den unschuldigen Kindern dagegen die ersten Märtyrer des erwählten Volkes<sup>275</sup>. Damit kann eine thematische Verknüpfung zum Geburtsrelief hergestellt werden, denn dort finden sich nach Js 1,3 und Hab 3,2 die Heiden und Christen in der Gestalt von Ochs und Esel an der Krippe Christi personifiziert wieder<sup>276</sup>.

Die ikonographischen Vorbilder für die beiden Reliefs der Könige vor Herodes und des bethlehemitischen Kindermordes sind frühchristlichen und karolingischen Werken zu suchen, die für die Komposition dieser Darstellungen ebenfalls den „hellenistischen Bildtypus“ gewählt haben. Das Triumphbogenmosaik von S.Maria Maggiore in Rom überliefert die einzige Darstellung der Könige und Schriftgelehrten vor Herodes aus frühchristlicher Zeit (*Abb.LXXIII/1*)<sup>277</sup>. Die Mosaiken des Triumphbogens zeigen zudem auf der Bogenstirn in antithetischer Gegenüberstellung die heidnischen Könige vor Herodes auf der einen und die bethlehemitischen Mütter als Vertreterinnen des erwählten Volkes vor Herodes auf der anderen Seite (*Abb.LXXIII/2*). Auf dem frühchristlichen Sarkophag in der Krypta von S.Massimino wird der bethlehemitische Kindermord mit der Anbetung des Kindes durch die Könige konfrontiert (*Abb.LXXIV*)<sup>278</sup>. Ein Vergleich der Kanzelreliefs mit den genannten frühchristlichen und karolingischen Werken macht die ikonographische wie kompositionelle Abhängigkeit der ersteren von letzteren deutlich. Die große Klarheit und Strenge der Komposition sowie die Figurenbildung der Kanzelreliefs zeigt aber zugleich, daß die frühchristlichen Reliefs, insbesondere die der Sarkophage, als wichtigere Quelle der

---

<sup>275</sup> Vgl. dazu Schiller, Bd. I, S. 124.

<sup>276</sup> PsMt 14 (Michel/Peeters, (wie Anm. 243), Bd. I, 1924, S. 104-105; Hennecke/Schneemelcher, (wie Anm. 255), Bd. I, 41968, S. 306).

<sup>277</sup> Es soll an dieser Stelle angemerkt werden, daß der aufgezeigte Vergleich lediglich in Bezug auf diese Einzelszenen und ihre als antithetisch zu bezeichnende Gegenüberstellung angewandt werden kann. Der kontextuelle Zusammenhang dieser Szenen im Triumphbogenmosaik, wo sie in einem theologisches Programm um Maria Regina auftreten (Beat Brenk, Die frühchristlichen Mosaiken in S.Maria Maggiore zu Rom. Wiesbaden 1975), ist – im Gegensatz zum Kontext der Sarkophagreliefs, dazu s.u. – nicht auf die Kanzelszenen übertragbar.

<sup>278</sup> Weitere Darstellungen des bethlehemitischen Kindermordes in frühchristlicher und karolingischer Zeit: Gallorömisches Sarkophagrelief, 4. Jahrhundert, St.Maximin, Trier (LCI, 21990, Bd. II, Sp. 511, Abb. 1); weströmisches Elfenbeinrelief, Anfang 5. Jahrhundert (Schiller, Bd. I, Abb. 302); Elfenbeinrelief der Metzter Schule, Mitte 9. Jahrhundert (Schiller, Bd. I, Abb. 303). Das Zerschmettern der Kinder scheint der im Westen verbreitete Typus zu sein, demgegenüber in den byzantinischen Darstellungen die Kinder mit dem Schwert erschlagen werden, vgl. dazu Schiller, Bd. I, 125-126.

Anregung gedient haben mögen. Das trifft in besonderem Maße für die beiden folgenden Darstellungen der Anbetung der Könige<sup>279</sup> und ihres Heimritts zu. Die Komposition gemäß des „hellenistischen Bildtypus“<sup>280</sup> wird im Relief der Anbetung der Könige noch einmal aufgegriffen, um den inhaltlichen Zusammenhang zu den vorangegangenen Reliefs auch kompositionell hervorzuheben (*Abb.XXXII*). Zur Anbetung des Christuskindes durch die drei Könige ist die Szene der Könige vor Herodes ganz analog gestaltet. Das Verhältnis der beiden Szenen kann wiederum als antithetisch bezeichnet werden, da Herodes den falschen König auf dem Thron Davids<sup>280</sup> verkörpert, Christus aber den richtigen<sup>281</sup>. In diesem Sinne sind antithetische Darstellungen – wie oben dargelegt – in der frühchristlichen Sepulchralkunst gängige ikonographische Konzepte und können somit als Orientierung gedient haben<sup>282</sup>. So werden der bethlehemitische Kindermord, der auf Befehl des falschen Königs veranlaßt worden ist, und die Anbetung des Christuskindes als der neue wahre König auf dem bereits vorgestellten frühchristlichen Sarkophag in S.Massimino einander gegenübergestellt (*Abb.LXXIV*)<sup>283</sup>.

Während sich in Italien durch die Verbreitung der palästinensischen Ölampullen als Kreuzfahrerandenken im Bereich der Monumentalkunst der sogenannte „syrisch-hellenistische“ Typus der Königsanbetung mit frontal thronender Madonna durchgesetzt hat (*Abb.LXXV*)<sup>284</sup>, greift das Kanzelrelief nicht diesen Typus auf, sondern geht auf die Darstellungen auf spätantiken Sarkophagen zurück<sup>285</sup>. Die analoge Komposition umfaßt auch die Figur des Joseph hinter Mariens Thron<sup>286</sup>.

<sup>279</sup> Die Ikonographie steht nicht in der byzantinischen Bildtradition, die ihre Textgrundlage bei dem apokryphen Ps Jac 21 (Michel/Peeters, (wie Anm. 243), Bd. I, 1924, S. 42-45) findet, wonach die Könige das Kind noch in der Höhle der Geburt anbeten, sondern geht auf die im Westen verbreitete Legende des Ps Mt 16 (Michel/Peeters, a.a.O., S. 108-110) zurück, der die Anbetung an einen späteren Zeitpunkt verlegt. PsMt 16, 2 nennt auch Joseph, ProtJac 21, 3 dagegen nur Maria.

<sup>280</sup> Der Thron des Herodes im Relief des bethlehemitischen Kindermords zeigt David mit der Harfe (*Abb.XVII/2*).

<sup>281</sup> Er sitzt auf der *Sedes Sapientiae*, wenn der Löwenkopf an Mariens Thron in dieser Hinsicht zu deuten ist (*Abb.XXXIII/2*).

<sup>282</sup> Vgl. auch oben die Ausführungen zum Triumphbogenmosaik von S.Maria Maggiore.

<sup>283</sup> Dieses Programm weist auch der gallorömischer Sarkophag, 4. Jahrhundert, St.Maximin, Südfrankreich, auf, dazu Schiller, Bd. I, S. 108 (LCI, <sup>2</sup>1990, Bd. II, Sp. 511, Abb.1); – Zur antithetischen Gegenüberstellung dieser Episoden vgl. wieder die Ausführungen von Schiller, Bd. I, S. 124-125.

<sup>284</sup> Vgl. Tympanon von S.Zeno, Verona, um 1139 (Schiller, Bd. I, Abb. 276) sowie ferner die Ölampullen Monza Nr. 1, 2, 3 und Bobbio Nr. 9 (Grabar, 1958 (wie Anm. 246), Tafeln II, IV, VIII und Abb. XLII); zum Typus vgl. Vezin, 1950 (wie Anm. 274), S. 39-46.

<sup>285</sup> Vgl. Front eines kleinen Fries-Sarkophages, 1. Viertel 4. Jahrhundert, Museo Pio Cristiano, Deichmann (Hrsg.), 1967 (wie Anm. 225), Nr. 5, S. 5-6; Tafel 1/5; (mit einem Stern über Mariens Thron) Front eines Fries-Sarkophages, 1. Drittel 4. Jahrhundert, Museo Pio Cristiano, Deichmann, a.a.O., Nr. 16, S. 15; Tafel 6/16.

<sup>286</sup> Vgl. Fragment aus der Front eines figürlich dekorierten Deckels, 1. Drittel 4. Jahrhundert, Museo Pio Cristiano Inv. 117/2, Deichmann, a.a.O., Nr. 161, S. 101; Tafel 35/161. Es muß aber darauf hingewiesen werden, daß auf frühchristlichen Sarkophagen die Figur hinter Mariens Thron auch als Prophet Balaam gedeutet werden kann. Solches nimmt E. Kirschbaum, Der Prophet Balaam und die Anbetung der Weisen in: Römische Quartalsschrift für Christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte 49, 1954, S. 129-171 an, nach dessen Ausführungen in frühchristlichen Bildwerken die Weissagungen des Balaam auf die Epiphanie bezogen worden sind. Hier aber tritt eindeutig Joseph auf, woran durch seine der im Verkündigungsrelief analoge Gestaltung kein Zweifel sein kann. Nach Vezin, 1950 (wie Anm. 274), S. 80-81 dagegen muß auch auf frühchristlichen Sarkophagen die Figur hinter Maria als Joseph gedeutet werden.

Gegenüber der Darstellung der Anbetung der drei Könige, die kompositionell wie ikonographisch offensichtlich durch frühchristliche Bildformulierungen angeregt worden ist, lassen sich für die Darstellung der hintereinander reitenden Könige in der spätantiken Sarkophagplastik lediglich motivische Anregungen nachweisen<sup>287</sup>. Die ikonographischen Ursprünge für den Ritt der Könige sind nicht eindeutig zu bestimmen. Sowohl in frühen byzantinischen<sup>288</sup> als auch in frühen westlichen<sup>289</sup> Werken ist er dargestellt worden, meist, so auch hier auf der Kanzel, verbunden mit der Sternenschau<sup>290</sup>.

Wie dargelegt worden ist, müssen als ikonographische Vorbilder der ersten drei Darstellungen des Königszyklus vor allem frühchristliche Reliefs angesehen werden. Hinsichtlich motivischer Vorbilder gilt dies sogar für alle vier Episoden des Zyklus. Dennoch sind in frühchristlicher Zeit Königszyklen mit mehr als zwei Szenen nicht in Relief ausgeführt worden. Nur in der Gattung der Monumentalkunst sind in den Triumphbogenmosaiken von S.Maria Maggiore in Rom (Könige vor Herodes, die bethlehemitischen Frauen vor Herodes, Anbetung des Kindes (*Abb.LXXIII/1-2;LXXI/2*)) und in den zerstörten Mosaiken in Notre-Dame de La Daurade in Toulouse (Könige vor Herodes, Anbetung der Könige, Kindermord)<sup>291</sup> auch zwei umfangreichere frühchristliche Zyklen erhalten. Königszyklen werden erst in der frühromanischen Kleinplastik häufiger dargestellt<sup>292</sup>. Mehr als drei Szenen weisen sie nur selten auf.

Eine interessante Parallele zu dem Königszyklus auf der Kanzel bietet in ikonographischer Hinsicht der Königszyklus im Fries des Portikus von Saint-Trophime in Arles, der dieselben vier Episoden umfaßt (*Abb.LXXVI/1-3*). Auch für die Ausführung der Arleser Reliefs scheint spätantike Sarkophagplastik nicht unbedeutend gewesen zu sein, auch wenn diese im Vergleich zur Kanzel des Guilielmus völlig anders umgesetzt worden ist<sup>293</sup>.

---

<sup>287</sup> Porphysarkophag aus dem Mausoleum der Kaiserin Helena, auch Helena-Sarkophag genannt, Museo Pio Clementino (Vatican), 1. Drittel 4. Jahrhundert, Deichmann (Hrsg.), 1967 (wie Anm. 225), Nr. 173, S. 105-108, Abb. Tafel 37-42.

<sup>288</sup> Stellvertretend kann auf byzantinische Handschriften des 9. Jahrhunderts verwiesen werden. Diese Bildtradition setzt sich über die Jahrhunderte fort, wie noch die Bronzeturüren des Bonanus in Monreale, 1185, zeigen, vgl. dazu Schiller, Bd. I, S. 109.

<sup>289</sup> Drogosakramentar, 9. Jahrhundert; norditalienisches (?) Elfenbeinrelief, 12. Jahrhundert, Sammlung Martin-Le-Roy (Goldschmidt, Bd. IV, S. 46; Tafel LVIII/160 b); vgl. dazu auch die Ausführungen von Vezin, 1950 (wie Anm. 274), S. 91-93.

<sup>290</sup> Der Stern ist für das Kanzelrelief zu rekonstruieren, wie bereits erläutert wurde; vgl. *Abb.XXXIII/2*.

<sup>291</sup> Helen Woodruff, The iconography and date of the mosaics of La Daurade. In: The Art Bulletin 13, 1931, S. 80-104.

<sup>292</sup> Z.B. norditalienisches (?) Elfenbeinrelief, 12. Jahrhundert, Sammlung Martin-Le-Roy: Ritt der Könige, Könige vor Herodes, Anbetung der Könige (Goldschmidt, Bd. IV, S. 46; Tafel LVIII/160 b); drei Seiten eines Elfenbeinkästchens, 9.-10. Jahrhundert, Paris, Louvre: Könige vor Herodes, Anbetung der Könige, Erscheinung des Engels (Goldschmidt, Bd. I, S. 52; Tafel XLII/95 d,e und Tafel XLIII/95 f); Elfenbeinrelief einer Abzweigung der Liuthardgruppe, 9. Jahrhundert, Lyon, Musée des Antiques: Anbetung der Könige, Erscheinung des Engels, Ritt der Könige (Goldschmidt, Bd. I, S. 36; Tafel XXVII/68); vgl. dazu auch die Ausführungen von Vezin, 1950 (wie Anm. 274), S. 47-54.

<sup>293</sup> Auf diesen ikonographischen Zusammenhang weist schon von Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 111, Anm. 73 hin, ohne jedoch weiter darauf einzugehen. – Vgl. dazu unten S. 84.

### 3. Taufe Christi<sup>294</sup> und Darstellung im Tempel<sup>295</sup> (4. Brüstungsplatte) (Abb.XIV)

Bei einer Leserichtung von oben nach unten entspricht die Folge dieser beiden Darstellungen nicht der Chronologie der Vita Christi gemäß der Evangelien, sondern dem Ablauf des liturgischen Jahres. Die Darstellung Jesu im Tempel, die zusammen mit dem Fest der Purificatio Mariae am 2. Februar gefeiert wird, folgt auf die Taufe Christi, die mit der Anbetung der Könige auf den 6. Januar fällt. Auf liturgischen Gegenständen ist eine in Bezug auf die Vita Christi anachronistische Anordnung der Episoden nicht ungewöhnlich. Entsprechend dazu ist auf der beneventanischen Exsultetrolle in Pisa die Reihung von Taufe Christi – Anbetung der Könige im christologischen Zyklus nicht narrativ, sondern liturgisch zu begründen (Abb.LXXVI)<sup>296</sup>.

Die Darstellung der Taufe Christi im oberen Register weist Elemente der mittelbyzantinischen Ikonographie auf, zu denen der bis zu den Schultern in einem Wasserberg stehende Jesus<sup>297</sup> (in westlichen Darstellungen reicht ihm dieser nur bis zu den Hüften), zwei bis vier Engel, der in Schrittstellung am Ufer stehende Johannes, die kleine Nebenfigur des personifizierten Jordan sowie als Landschaftsangabe weiterhin der Baum im Rücken des Johannes zählen<sup>298</sup>. Lediglich die Axt, die auf die Gerichtspredigt des Johannes verweist, ist nicht übernommen worden. Ein wesentlicher Unterschied zu den westlichen Darstellungen sind die vom byzantinischen Vorbild übernommenen Landschaftselemente<sup>299</sup>. Die Komposition dominiert der von tiefen Furchen durchzogene „Wasserberg“, der sogar in den Rahmen übergreift und eine deutliche Trennung zwischen dem Täufer Johannes auf der durch den Baum und die Personifikation des Jordans als irdisch gekennzeichneten linken Seite und den Engeln auf der gegenüberliegenden rechten Seite markiert. Der riesige, sich weit ergießende „Wasserberg“ ist für die Darstellung der Taufe Christi auf der beneventanischen Exsultetrolle in Pisa ein vergleichbares kompositionelles Merkmal (Abb.LXXVII). Die Darstellung der Exsultetrolle folgt der byzantinischen Ikonographie, weist jedoch im Unterschied zum Kanzelrelief keine Personifikation des Jordans, dafür einen dritten Engel auf, und zeigt zudem Johannes im Wasser stehend. Auch die Axt neben Johannes ist dargestellt. Abgesehen von diesen Elementen ist die Komposition vergleichbar, und es kann angenommen werden, daß diese Darstellung als naheliegendes ikonographisches Vorbild für das Kanzelrelief gedient haben mag. Ein weiteres Vorbild könnte die beim Brand von 1595

<sup>294</sup> Mt 3, 13-17; Mk 1, 9-11; Lk 3, 21-22; Jo 1, 29-34.

<sup>295</sup> Lk 2, 22-39.

<sup>296</sup> Vgl. dazu auch Calderoni Masetti, 1995 (wie Anm. 43), S. 15-16.

<sup>297</sup> Dieses Motiv des „Wasserberges“ findet seinen Ursprung in orientalischen Legenden über die Taufe Jesu, wie dem ägyptischen oder syrischen apokryphen *Chronicon paschale*, worin berichtet wird, daß die Fluten des Jordan zur Begrüßung der Epiphanie Gottes aufschäumten und hinaufstiegen, vgl. dazu Adolf Jacoby, Ein bisher unbeachteter apokrypher Bericht über die Taufe Jesu. Straßburg 1902, S. 40; 77-83.

<sup>298</sup> Vgl. dazu Schiller, Bd. I, S. 145 mit den dort angegebenen Beispielen und Literaturverweisen. Vgl. insbesondere auch die grundlegenden Ausführungen von Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> e XVI<sup>e</sup> siècles*. Paris 1960, S. 174-178 zur Taufe Christi mit zahlreichen Abbildungen.

<sup>299</sup> Die westlichen Darstellungen weisen nur bei einer Anlehnung an ein byzantinisches Vorbild Landschaftselemente auf.

verlorene byzantinische Bronzetür des Pisaner Domes geliefert haben, die mit einem in Silberrelief ausgeführten Vita-Christi-Zyklus geschmückt gewesen sein soll<sup>300</sup>. Als byzantinische Arbeit wird sie den byzantinischen Kanon des Zwölf-Festbildzyklus aufgewiesen haben, worunter in der Regel eine Darstellung der Taufe Christi fällt<sup>301</sup>.

Die Ikonographie des Reliefs der Darstellung im Tempel geht auf den im Westen wie in Byzanz verbreiteten Bildtypus der Darbringung an einem Altar zurück, was den Hinweis auf den Opfertod Christi beinhaltet. In auffälliger Weise ist hier der Altar so stark von dem Tuch verhüllt, das auch die Hände Simeons zur Ehrfurchtserweisung bedeckt, daß eine Verlagerung der Aussage auf die Begegnung Simeons und des Kindes stattgefunden hat, wie dies auch in den frühchristlichen Triumphbogenmosaiken von S. Maria Maggiore dargestellt wird (*Abb.LXXVIII*)<sup>302</sup>. Der kompositionelle Aufbau des Reliefs entspricht aber in allen Teilen der kanonischen Anordnung des ursprünglich vermutlich byzantinischen Bildtypus, dem in Anschluß an die frühe Darstellung auf dem Reliquienkreuz von Sancta Sanctorum<sup>303</sup> alle Darstellungen der Darbringung im Tempel folgen, wenn sie nicht das Treffen von Simeon und dem Jesuskind (vor dem Tempel) zeigen<sup>304</sup>: Joseph, der die beiden Tauben für das Reinigungsopfer Mariens bringt, sowie die Prophetin Hanna flankieren die zentrale Gruppe von Maria, dem Jesuskind und dem Priester Simeon. Der Aufbau schließt auch die Tempelarchitektur im Hintergrund ein, die meistens durch eine Arkadenstellung angezeigt wird<sup>305</sup>. Die Miniatur der Darstellung im Tempel auf der beneventanischen Exsultetrolle in Pisa bietet ein naheliegendes ikonographisches Vorbild, das auch hinsichtlich der Hintergrundarchitektur motivische Parallelen aufweist. In Analogie zum Kanzelrelief zeigt die Miniatur der Exsultetrolle den Altar von einem Baldachin und die Säulen von Blattkapitellen bekrönt (*Abb.LXXIX*). Die Strenge der Architektur im unteren Register des Kanzelreliefs hat die Funktion eines neuen Rahmens im Relief, da der eigentliche Rahmen ja durchbrochen ist. Seine Kleinteiligkeit ist als Angleichung und Entsprechung zu diesem zu verstehen. Auch in formaler Hinsicht ist diese strenge rahmende Architektur von Bedeutung, kontrastiert sie doch lebhaft mit dem bewegten Aufbau der Szene sowie der innerfigürlichen Bewegtheit.

Beide Reliefs dieser vierten Brüstungsplatte orientieren sich offensichtlich an der byzantinischen Ikonographie, wobei ihre Voraussetzungen in Werken wie der beneventanischen Exsultetrolle, welche diese Ikonographie in italianisierter Form repräsentieren, liegen

---

<sup>300</sup> *Dok. 3.*

<sup>301</sup> Vgl. dazu die Ausführungen zum Bildprogramm im Anschluß an die ikonographischen Einzelanalysen auf S. 82-83.

<sup>302</sup> Vgl. Schiller, Bd. I, 101-103.

<sup>303</sup> Vatikan, Museo Sacro; Schiller, Bd. I, Abb. 54.

<sup>304</sup> Vgl. zu den beiden Darstellungstraditionen der Darbringung im Tempel einerseits, und dem Treffen von Simeon und Jesus andererseits die Ausführungen bei Dorothy C. Shorr, *The iconographic development of the presentation in the temple*. In: *The Art Bulletin* 28, 1946, S. 17-32.

<sup>305</sup> Z.B. Darstellung auf dem Goldaltar von S. Ambrogio, 9. Jahrhundert, vgl. Victor H. Elbern, *Der karolingische Goldaltar von Mailand*. Bonn 1952; – Bertelli, 1995 (wie Anm. 184), S. 364-368.

könnten. Im Gegensatz zu den beiden Darstellungen der Transfiguration Christi (fünfte Brüstungsplatte) (*Abb.XXIII*) und der Himmelfahrt (achte Brüstungsplatte) (*Abb.XXIX*), für die beide ein byzantinisches Vorbild angesehen werden muß<sup>306</sup>, lassen sich für das Tauf- und Darbringungsrelief keine eindeutigen Kriterien finden, wonach entschieden werden könnte, ob die byzantinische Ikonographie in reiner oder mittelbarer, z.B. italianisierter Form vorgelegen hat.

#### 4. Die Transfiguration Christi<sup>307</sup> (5. Brüstungsplatte) (*Abb.XXIII*)

Die Bildkomposition entspricht der byzantinischen Bildtradition, deren feste ikonographische Elemente – der erhöht in einer siebenstrahligen Aureole stehende Christus mit segnend erhobener Linken und mit dem Mantel bedeckten Rechten; Moses und Elias, die Christus zugewandt zu seinen Seiten stehen; die drei Apostel Petrus, Johannes und Jakobus, die am Berghang kauern – die Pisaner Brüstungsplatte aufweist<sup>308</sup>.

Der byzantinische Bildtypus tritt hier deutlicher hervor als bei anderen westlichen, ebenfalls die byzantinische Ikonographie zeigenden Werken. Die Darstellung der Verklärung Christi auf dem Elfenbeinantependium in Salerno zeigt Christus ohne der strahlenbekränzten Aureole (*Abb.LXXX/I*), die ein festes Kennzeichen aller östlichen Werke ist<sup>309</sup>. Als Voraussetzung ist daher eher eine byzantinische Arbeit anzunehmen als eine italo-byzantinische, welche die Elemente der byzantinischen Ikonographie in modifizierter Form überliefert. Ein naheliegendes ikonographisches Vorbild hätte sich im christologischen Silberreliefzyklus auf der beim Brand von 1595 verlorengegangenen byzantinischen Bronzetür des Pisaner Doms befinden können<sup>310</sup>.

Stärker als die Bildtradition es vorgibt, werden im Kanzelrelief himmlischer und irdischer Bereich voneinander geschieden. Dazu trägt die weitgehend beibehaltene Trennung in zwei Bildfelder durch den Rahmen entscheidend bei. Die in raffinierter Weise so überzeugend verschiedenartige Ausarbeitung der Bäumchen zeigt deutlich deren jeweilige Zugehörigkeit zu himmlischer oder irdischer Sphäre an. Besonderes Kennzeichen ist die Ausführung des Berges: Mehr unregelmäßig und wulstig als etwa felsig – wie in der byzantinischen Bildtradition – geformt, läßt er sich nur schwer von der Assoziation an einen Wolkenberg trennen. Somit erschiene Christus auf einem wolkenähnlichen Gebilde. Das aus der

---

<sup>306</sup> Vgl. dazu die folgenden Ausführungen.

<sup>307</sup> Mt 17, 1-9; Mk 9, 2-13; Lk 9, 28-36.

<sup>308</sup> Z.B. Mosaikikone, 12. Jahrhundert, Louvre (*Abb.LXXX*).

<sup>309</sup> Nach der vierten Ode des Festtagskanons „Aus deiner Liebe sind die Strahlen deiner Gottheit auf die Propheten und Apostel hinausgegangen“, zitiert nach J.Myslivec, Verklärung Christi. In: LCI, <sup>2</sup>1990, Bd. IV, Sp. 416.

<sup>310</sup> Innerhalb des Kanons des Zwölf-Festbildzyklus ist sicher mit der Darstellung der Verklärung zu rechnen, da sie im Osten zu den bedeutendsten Kirchenfesten zählt. Vgl. auch Schiller, Bd. I, S. 156, sowie Myslivec, <sup>2</sup>1990 (wie Anm. 309), Sp. 416: die zwölf großen Kirchenfeste wurden vielleicht schon im 6. Jahrhundert gefeiert. – Vgl. auch die Ausführungen zum Bildprogramm im Anschluß an die ikonographischen Einzelanalysen auf S. 82-83.

Textgrundlage und der Ikonographie eigentlich eindeutig bestimmbar. Bildelement des Verklärungsberges Tabor wird durch gestalterische Mittel verunklärt und damit umgedeutet. Das gewählte Motiv hat damit eine neue Gewichtung erfahren, und der bekannten byzantinischen Bildtradition wird eine neue Aussage zugeführt. Die Verklärung wird in die himmlische Sphäre versetzt, dabei ausgehend von einem Standpunkt, der ein irdischer ist. Denn es ist dieser eingenommene „irdische“ Standpunkt, der nach der Veranschaulichung des transzendentalen Charakters des Geschehens verlangt. Während die byzantinische Ikone an sich schon dem „Irdischen“ enthoben ist, wie der Goldgrund verdeutlicht, folglich alles Dargestellte im transzendentalen Raum nicht abstrahiert werden muß, wird im Kanzelrelief durch die aufgezeigten gestalterischen Mittel in der Verunklärung der Gegenstände sowie in der Trennung in Register zwischen Dies- und Jenseitigem unterschieden.

Die Transfiguration Christi muß inhaltlich in engem Zusammenhang mit der Leidensgeschichte Jesu gesehen werden, da dessen Ankündigung von den Synoptikern dem Verklärungsbericht vorangestellt wird<sup>311</sup>. Die Darstellung findet sich an ausgewählter Stelle im Zyklus. Sie markiert das Ende der Kindheitsdarstellungen und den Beginn der Passionsszenen. Im Hinblick auf das Gesamtprogramm wird mit diesem Relief die zweite Hälfte der Darstellungen, die sich nun alle auf die Passion Christi beziehen, eröffnet.

Wenn das Bildprogramm mit der Passion Christi als Anfangs- und Kernpunkt der inhaltlichen Aussage der Kanzel gedeutet werden kann, kommt der Transfiguration eine wesentliche Bedeutung zu. Die Verklärung Christi ist nämlich auch im Zusammenhang mit der Parusie zu deuten, da vor ihrer Schilderung in den Evangelien nicht nur die Passion, sondern auch die Parusie mit dem Weltgericht angekündigt wird<sup>312</sup>. Der Hinweis auf die Parusie und auf das Weltgericht als Endzweck des Heilsgeschehens wird somit bereits an dieser Stelle des Programms vorweggenommen und ist als ein Leitmotiv zu verstehen. Die Anbringung des Transfigurationsreliefs an zentraler Stelle der Kanzelfront, wie es in der Rekonstruktion der Verteilung der Brüstungsplatten vorgeschlagen worden ist (*Abb.LVI*), könnte in der besonderen Bedeutung des Reliefs im Kontext des Programms eine Begründung finden. Auf die Bedeutung des Transfigurationsreliefs bezüglich der Deutung der Kanzel wird am Ende des Kapitels an gesonderter Stelle eingegangen werden<sup>313</sup>.

---

<sup>311</sup> Mt 16, 21-28; Mk 8, 31-9,1; Lk 9, 22-27.

<sup>312</sup> Mt 16, 27, mit Gerichtsankündigung; Mk 8, 38; Lk 9, 26.

<sup>313</sup> Vgl. unten S. 89.

### 5. Das Letzte Abendmahl<sup>314</sup> und der Judaskuß<sup>315</sup> (6. Brüstungsplatte) (Abb.XVIII)

Das Kanzelrelief verbindet die Darstellung des Letzten Abendmahles mit der Darstellung der Verratsankündigung. Diese Verknüpfung entspricht sowohl der westlichen als auch der byzantinischen Bildtradition<sup>316</sup>. Die Apostel sind hinter einem langen rechteckigen Tisch versammelt, an dessen linken Ende Christus sitzt und Judas, der vor dem Tisch kniet, ein Stück Brot reicht. Die Ikonographie dieses Reliefs leitet sich nicht allein aus italienischen Werken ab, wie zu zeigen sein wird. Bis in die Mitte des 12. Jahrhunderts orientieren sich die italienischen Darstellungen des Letzten Abendmahls an der byzantinischen Ikonographie. Der byzantinische „Urtyp“<sup>317</sup> mit den Aposteln, die um einen halbrunden Tisch versammelt sind, an dessen linker Seite Christus sitzt und an dem Judas mitten unter den Aposteln in die Schüssel greift (nach Mt 26, 23; Mk 14, 20), wird von dem Fresko in S. Angelo in Formis<sup>318</sup> sowie dem Elfenbeinantependium in Salerno (Abb.LXXI/2) repräsentiert. Der Abendmahls-tisch kann auch rechteckig sein, wie das Mosaik in S.Marco<sup>319</sup> veranschaulicht. Auch diese Tischform ist byzantinischen Ursprungs<sup>320</sup>. In Italien aber wird der halbrunde Tisch bevorzugt. Die beneventanische Exsultetrolle in Pisa (Abb.LXXXII) überliefert die byzantinische Ikonographie in nur leicht modifizierter Form, indem gegenüber den „reinen“ byzantinischen Darstellungen Judas nicht mitten unter den Aposteln sitzt, sondern hervorgehoben am rechten Tischende gegenüber von Christus Platz genommen hat. Das Element der Separation des Judas, das vereinzelt schon in karolingischen und ottonischen Werken anzutreffen ist, ist seinem Ursprung nach nicht eindeutig zuzuordnen<sup>321</sup>. Während die Absonderung des Judas auch in Italien bereits im 11. Jahrhundert dargestellt worden ist, tritt seine Kommunion (nach Jo 13, 26), deren Ikonographie sich nördlich der Alpen bis in karolingische Zeit zurückverfolgen läßt und dort im 11. Jahrhundert als Bildelement kanonisiert gewesen ist<sup>322</sup>, offenbar nicht vor der Mitte des 12. Jahrhunderts in italienischen Darstellungen des Letzten Abendmahls auf<sup>323</sup>. Die Judaskommunion ist das Element der

<sup>314</sup> Mt 26, 20-30; Mk 14, 17-26; Lk 22, 14-23; Jo 13, 21-26.

<sup>315</sup> Mt 26, 47-56; Mk 14, 43-52; Lk 22, 47-53; Jo 18, 1-11.

<sup>316</sup> Vgl. Schiller, Bd. II, S.43 sowie die grundlegenden Ausführungen zur Ikonographie des Letzten Abendmahls von Millet, 21960 (wie Anm. 298), S. 286-309.

<sup>317</sup> Dazu Evelyn Sandberg-Valalà, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*. Rom 1985, S. 205-207; S. 211.

<sup>318</sup> 1072/1087; – Ottavio Morisani, *Gli Affreschi di S. Angelo in Formis*. Mailand 1962, Abb. 35.

<sup>319</sup> Gewölbmosaik zwischen Hauptkuppel und nördlichem Querhaus, frühes 12. Jahrhundert; Otto Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Mailand 1984, Bd. I/2, Abb. 105.

<sup>320</sup> Millet, 21960 (wie Anm. 298), S. 296, Anm. 5..

<sup>321</sup> Sandberg-Valalà, 1985 (wie Anm. 317), S. 210.

<sup>322</sup> Nebenszene auf einem elfenbeinernen Buchdeckel der Adagruppe, 9./10. Jahrhundert, Narbonne, Kathedrale: Goldschmidt, Bd. I, S. 20, Tafel XV/31; Darstellung auf dem Aachener Antependium, um 1020, abgebildet in Ernst Günther Grimme, *Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter*, Köln 1957, S. 150, Nr.1; Elfenbeinrelief vom Reliquienschrein des Hl. Felix, spanisch, um 1100, San Millan de la Cogolla, Klosterkirche: Goldschmidt, Bd. IV, S. 30, Tafel XXXII/98 d; Wandmalerei in Vicq-sur-Saint-Chartrier (Mittelfrankreich), Saint-Martin, 2. Viertel 12. Jahrhundert: Otto Demus, *Romanische Wandmalerei*. München 1992, Abb. 119; Kapitell im Kreuzgang von Santo Domingo de Silos, Mitte 12. Jahrhundert (spätestens 1158): Pedro de Palol/Max Hirmer, *Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik*. München 1965, S. 75-77 (Abb.LXXXIII).

<sup>323</sup> Zur Darstellung des Letzten Abendmahls auf der Bronzetür von S.Zeno vgl. S. 84-85.

nordalpinen<sup>324</sup> Ikonographie der Abendmahlsdarstellungen. Das Relief in Saint-Gilles-du-Gard zeigt den Typus der mittigen Christus-Judas-Gruppe, wobei Christus über den schlafenden Johannes hinweg Judas das Stück Brot reicht (*Abb.LXXXIV*)<sup>325</sup>. Dieser Typus ist im Relief des Modeneser Lettners aufgegriffen worden<sup>326</sup>. Das Kanzelrelief dagegen zeigt gemäß der in Italien geläufigen byzantinischen Ikonographie Christus am linken Tischende thronend und dabei Judas vor dem Tisch das Brotstück reichend. Für diesen ikonographischen Typus, der in der Region Pisas Nachfolge gefunden hat<sup>327</sup>, lassen sich in Italien offenbar keine früheren Darstellungen finden<sup>328</sup>. Es ist möglich, daß die Separation des Judas am rechten Tischende, wie es die Darstellung auf der beneventanischen Exsultetrolle in Pisa zeigt, als eine Vorstufe für diesen Typus in Frage kommt. Solange sich jedoch für die Darstellung der Judaskommunion in Italien keine früheren Werke finden lassen, muß der auf dem Kanzelrelief ausgebildete Typus, der die in Italien verbreitete byzantinische Ikonographie mit dem nordalpinen Element der Judaskommunion verbindet, als prägend angesehen werden.

Wie bei den nordalpinen Werken ist auch im Kanzelrelief ein rechteckiger Tisch dargestellt, der nur vereinzelt innerhalb der byzantinischen Ikonographie nachgewiesen werden kann, während in Werken, die in stärkerem Maße dem Kanon der byzantinischen Ikonographie folgen, wie die Mosaiken von Monreale (1174-89), trotz der Judaskommunion der halbrunde Tisch beibehalten worden ist<sup>329</sup>. Ein rechteckiger Tisch eignet sich für die Gattung des Reliefs allerdings eher, obgleich, wie das Elfenbeinantependium von Salerno zeigt, sich auch ein halbrunder Tisch darstellen ließe. Daß im Kanzelrelief für den Bildtypus der Judaskommunion die relevante Quelle aus dem Johannesevangelium zugrunde gelegt worden ist, zeigt die Verbildlichung des Satans im Nacken des Judas (Jo 13, 26-27).

<sup>324</sup> Der verallgemeinernde Begriff „nordalpin“ wird im Folgenden als umfassende Bezeichnung der Länder Spanien, Frankreich und Deutschland gebraucht.

<sup>325</sup> Der Typus des in der Mitte sitzenden Christus taucht gelegentlich in karolingischen Werken auf. Der Ursprung ist ungewiß, vgl. dazu Sandberg-Vavalà, 1985 (wie Anm. 317), S. 209-210.

<sup>326</sup> Abgebildet bei Sandberg-Vavalà, a.a.O., S. 204, Abb. 166.

<sup>327</sup> Kanzelrelief in Volterra (Biehl, 1926 (wie Anm. 2), Tafel 102a); Darstellung auf dem bemalten Holzkreuz in Pisa, Museo Civico Nr. 15, um 1120 (Sandberg-Vavalà, 1985 (wie Anm. 317), S. 203, Abb. 164); Darstellung auf einem Kanzelfragment in Pistoia (*Abb.LXXXV*).

<sup>328</sup> Auch Sandberg-Vavalà, 1985 (wie Anm. 317), die das Kanzelrelief nicht nennt, weist lediglich auf die genannten späteren Darstellungen hin, ohne die Frage nach deren ikonographischen Voraussetzungen zu erörtern.

<sup>329</sup> Sandberg-Vavalà, a.a.O., S. 200, Abb. 160. – Ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts setzt sich auch in Italien der rechteckige Tisch immer mehr durch. Es kann festgestellt werden, daß im 73. Kapitel der *Meditationes vitae Christi*, deren Text von einem Franziskanermönch aus der Toskana im 13. Jahrhundert niedergeschrieben worden ist, die Vorstellung von einem rechteckigen Abendmahlstisch so präsent ist, daß der Leser der *Meditationes* dazu angehalten wird, einen solchen während des Meditierens vor seinem inneren Auge entstehen zu lassen, vgl. dazu J. Ragusa/ R.B. Green, *Meditations on the life of Christ* (Paris BN, Ms it. 115). Princeton <sup>2</sup>1977, S. 309-317; vgl. insbesondere S. 311. Der Autor der *Meditationes* bezieht sich auf einen Tisch, den er in Rom gesehen habe. Ragusa/Green, a.a.O., S. 401, Anm. 200 vermuten, daß dieser möglicherweise identisch mit der Reliquie über dem Altar der Cappella del Sacramento in S.Giovanni in Laterano ist. Vgl. dazu die dort angegebene Literatur. – Durch Bild und Text geprägte und vermittelte Vorstellungen stehen hier nahe beieinander. Es kann jedoch nicht entschieden werden, ob die bildliche oder die schriftliche Vermittlung die frühere gewesen ist, da sich die *Meditationes* auf einen älteren Text beziehen könnten bzw. auf Vorstellungen, die ihrerseits auf älteren Schriften oder Bildern fußen.

Bei einem hypothetisch angenommenen ikonographischen Vorbild wie dem bekannten Relief von Saint-Gilles-du-Gard ist also zu fragen, warum nicht, wie später in Modena, die mittige Komposition der Judas-Christus-Gruppe gewählt worden ist, sondern die auf die byzantinische Ikonographie zurückgehende Anordnung mit Christus am linken Tische. Ein Blick aber auf das ganze Programm, das, abgesehen von den Reliefs des Dreikönigszyklus, in nahezu allen Darstellungen eine mehr oder weniger deutliche Orientierung an der byzantinischen Ikonographie zu erkennen gibt, böte dafür wieder eine Erklärung.

Im Zentrum des unteren Bildfeldes ist inmitten einer Gruppe von Häschern der Verrat Jesu durch den Judaskuß dargestellt. Die Szene tritt kombiniert mit der Malchusepisode auf, die der zentralen Gruppe links beigeordnet ist. Dieser kombinierte Bildtypus, der in mittelbyzantinischen Werken nachweisbar ist, kehrt in italo-byzantinischen wieder<sup>330</sup>. Sowohl das Fresko in S. Angelo in Formis<sup>331</sup> als auch das Mosaik in S. Marco in Venedig repräsentieren diesen Typus<sup>332</sup>. Inmitten einer Gruppe von Häschern wird Christus von Judas umarmt und geküßt, ohne diese Umarmung zu erwidern. Seine Hand, die zum Segen gegen Malchus ausgestreckt ist, weist auf die Heilung des Ohres hin. Dieser Typus ist sowohl in Italien als auch nördlich der Alpen stark verbreitet<sup>333</sup>. Von ihm weicht das Kanzelrelief in zwei entscheidenden Punkten ab. Die Heilung des Malchus, den Christus nicht einmal zu bemerken scheint, wird in keiner Weise angedeutet. Dafür ist die Begegnung zwischen Christus und Judas, die sich gegenseitig umarmen, eindringlicher dargestellt. Das gegenseitige Umfassen ist zuerst auf spätantiken Sarkophagen dargestellt (Stadttorsarkophag von Verona, um 400<sup>334</sup>) und dann von der mittelalterlichen italienischen Bildkunst aufgegriffen worden<sup>335</sup>. Das Umfassen von Christus und Judas ist sicher ein westliches Motiv<sup>336</sup>.

Die genannten ikonographischen Besonderheiten des Kanzelreliefs kennzeichnen das Relief im Fries des südlichen Gewändes des Mittelportals der Abteikirche von Saint-Gilles-du-Gard, das den Judaskuß und die Malchusepisode in einer vergleichbaren Komposition schildert (*Abb.LXXXVI*). Links geht Malchus unter Petrus in die Knie, während sich rechts, dessen

---

<sup>330</sup> Grundlegend zur Ikonographie sind die Ausführungen von Millet, <sup>2</sup>1960 (wie Anm. 298), S. 327-344. – Vgl. auch J.Thüner, Verrat des Judas. In: LCI, <sup>2</sup>1990, Bd. IV, Sp.440-443 sowie Schiller, Bd. II, S.63-65.

<sup>331</sup> 1072/1087; Morisani, 1962 (wie Anm. 318), Tafel 40.

<sup>332</sup> Szene um Hauptkuppel mit der Himmelfahrt Christi, zwischen 1180 und 1190 von Mosaizisten aus Byzanz ausgeführt; Demus, 1984 (wie Anm. 319), Bd. I/2, Tafel 66, 330.

<sup>333</sup> Nördlich der Alpen wird gelegentlich anstelle des Segensgestus die Berührung Christi durch Malchus dargestellt werden; Sanberg-Vavalà, 1985 (wie Anm. 317), S. 235-237.

<sup>334</sup> Schiller, Bd. II, Abb. 4.

<sup>335</sup> Altarantependium von Città di Castello: Pietro Toesca, Storia dell'arte italiana. Bd. I, II Medioevo, Turin 1927, S. 823, Abb. 550.

<sup>336</sup> Vgl. Altarantependium von Città di Castello; das Tetraevangelium aus dem 11.-12. Jahrhundert in Florenz, Bib. Laur. VI, fol. 55, abgebildet bei Millet, <sup>2</sup>1960, oder die Darstellung im Pariser Kodex Suppl. gr. 27, fol. 118v aus dem 12. Jahrhundert, abgebildet bei N. Pokrovskij, Die Ikonographie der Evangelien. Petersburg 1892, Fig. 144 sowie bei E.C.Colwell/H.R. Willoughby, The four gospels of Karahissar. 2 Bde, Chicago 1936, Taf. 33, S. 170.

ungeachtet, inmitten einer Gruppe von Häschern Jesus und Judas umarmen<sup>337</sup>. Auch wenn die Komposition des Friesreliefs gedrängter und unübersichtlicher ist, kann aufgrund der Verknüpfung derselben Elemente, die auch für das Kanzelrelief analysiert werden konnten, eine Nähe der beiden Reliefs hinsichtlich motivischer Kennzeichen festgestellt werden<sup>338</sup>.

#### 6. Die drei Frauen am Grabe<sup>339</sup> (7. Brüstungsplatte) (Abb.XI)

Der Bildtypus der Frauen am Grabe als das im Westen kanonisierte liturgische Osterbild liegt hier in einer sehr eigenwilligen Form vor. Auf die kanonisierten Elemente – der geöffnete Sarkophag, der die Auferstehung repräsentiert; die drei Frauen, die als erste die Auferstehungsbotschaft vernehmen; der Engel; die schlafenden Grabwächter (nicht immer dargestellt) – ist dabei nicht verzichtet worden. Die Darstellung erstreckt sich über beide Register, wobei den Grabwächtern das untere Bildfeld als ein eigenes zugeordnet ist. Die Ikonographie des Reliefs im oberen Register folgt nicht der byzantinischen Bildtradition, nach welcher sich gemäß Mt 28, 1 zwei Marien dem vom Engel bewachten Felsengrab nähern<sup>340</sup>, sondern der Darstellungsweise der mittelalterlichen westlichen Bildkunst, die nach Mk 16, 1 und Lk 24, 1 die drei Frauen, Salbgefäße tragend (Maria Magdalena; Maria, Mutter des Jakobus; Salome), vor dem schlichten Sarkophag mit halb abgehobener Grabplatte zeigt, vor oder auf dem der Engel sitzt<sup>341</sup>. Bereits in karolingischen und ottonischen Darstellungen findet sich dieser Typus, der um das zum Ziborium umgewandelte Felsengrab bereichert ist<sup>342</sup>. Das Ziborium fehlt bis ins 13. Jahrhundert nur selten in italienischen Werken<sup>343</sup>, während es nördlich der Alpen schon in der Mitte des 12. Jahrhunderts nicht mehr dargestellt worden ist<sup>344</sup>.

---

<sup>337</sup> Die byzantinische Ikonographie ist auch für französische Werke nicht unbekannt, was die byzantinisierende Monumentalmalerei wie beispielsweise in Vicq-sur-Saint-Chartrier aus dem ersten Drittel des 12. Jahrhunderts deutlich belegt, vgl. Schiller, Bd. III, Abb. 175.

<sup>338</sup> Auch Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 111, Anm. 73 weist auf diese ikonographische Parallele hin, ohne sie jedoch weiter auszuführen.

<sup>339</sup> Mt 28, 1-7; Mk 16, 2-8; Lk 24, 2-8; Joh 20, 1.

<sup>340</sup> Dieser „reine“ byzantinische Typus ist nur in frühen italienischen Darstellungen vertreten (S. Clemente, Rom) oder dort, wo die byzantinische Ikonographie stark vertreten worden ist (Mosaiken von Monreale, 1174-1189); vgl. dazu auch Sandberg-Vavalà, 1985 (wie Anm. 317), S. 333-335.

<sup>341</sup> Vgl. J. Myslivec/G. Jászai, Frauen am Grab. In: LCI, <sup>2</sup>1990, Bd. II, Sp. 57. – Grundlegend zur Ikonographie sind die Ausführungen von Millet, <sup>2</sup>1960 (wie Anm. 298), S. 517-554 mit zahlreichen Beispielen.

<sup>342</sup> Diptychon der Adagruppe, 9. Jahrhundert, Florenz, Museo Nazionale (Goldschmidt, Bd. I, S. 12, Tafel V/9); Teil eines Buchdeckels, jetzt an einem Reliquienkasten, Anfang 10. Jahrhundert, Quedlinburg, Schatz der Stiftskirche (Goldschmidt, Bd. I, S. 71-72, Tafel LXII/147 d); Buchdeckel, Niederrheinisch (?), 10. Jahrhundert, Paris, Sammlung Martin-Le-Roy (Goldschmidt, Bd. I, S. 72, Tafel LXIII/148).

<sup>343</sup> Sowohl das Fresko in S. Angelo in Formis (Sandberg-Vavalà, 1985 (wie Anm. 317), S. 327, Abb. 295) als auch das Relief auf dem Elfenbeinantependium von Salerno (*Abb. LXXXVII/1*) zeigen das Ziborium.

<sup>344</sup> Darstellung auf der Altarplatte des Eilbertus-Tragaltars, um 1150, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum; Darstellung auf der Altarplatte des Mauritius-Tragaltars, um 1160, Siegburg, St. Servatius; Darstellung auf der Grubenschmelztafel vom Buchdeckel eines Evangeliars aus St. Godehard in Hildesheim, um 1170, Trier, Domschatz (Legner, 1982 (wie 215), Abb. 361; Abb. 364; Abb. 383). Vgl. auch die Ausführungen bei Sandberg-Vavalà, 1985 (wie Anm. 317), S. 333.

Eine auffällige Parallele stellt das Relief der drei Frauen am Grabe im Türsturz des südlichen Portals der Abteikirche von Saint-Gilles-du-Gard dar (*Abb.LXXXVIII*)<sup>345</sup>. Der längsfrontal gestellte Sarkophag mit leicht angehobener Deckplatte, unter der das Grabtuch herabhängt, ist ebenso mit drei Okuli geschmückt<sup>346</sup>. Im Kanzelrelief ist die Darstellung des Sarges durch das Zeichen des Triumphes, das die Niken repräsentieren, um ein weiteres Zeichen der Auferstehung bereichert (*Abb.XIII*)<sup>347</sup>. Die drei Frauen sind im Relief von Saint-Gilles-du-Gard jedoch hinter dem Sarkophag aufgereiht. Diese gedrängtere Komposition ist ein Kennzeichen aller Friesreliefs von Saint-Gilles. Vergleichbar ist auch die symmetrische Anordnung der vier Grabwächter, welche die Szene am Grab flankieren, ihr aber dennoch untergeordnet sind. Das Prinzip der Symmetrie tritt am Kanzelrelief deutlich hervor, verbunden mit dem kompositionellen Element der Gewichtung der Grabwächter, die den Frauen am Grabe gleichwertig gegenüber treten. Beides ist bereits in karolingischen Werken vorgebildet, wo die Grabwächtern gegenüber den Frauen ein eigenes Register einnehmen können<sup>348</sup>. Dieses Charakteristikum der getrennten Bildbereiche wird in der romanischen Epoche von nordalpinen Darstellungen aufgegriffen<sup>349</sup>. Eine auffällige Parallele bieten die Reliefs am Kreuzgangpfeiler von St.Trophime in Arles (*Abb.XC;XCI*). Auch dort werden zwei gleichwertige Register durch einen schmalen Steg voneinander geschieden. Die mächtigen, auf ihre Lanzen gestützten Grabwächter, die symmetrisch angeordnet sind, lassen sich sowohl hinsichtlich des Motivs als auch der Gestaltung mit dem Kanzelrelief vergleichen. Der Meister des Kanzelreliefs aber hat sich die inhaltliche Dimension, die in der Wahl der Symmetrie als bestimmendes Prinzip der Komposition liegt, zunutze gemacht. Das

<sup>345</sup> Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 111, Anm. 73 weist auf die ikonographischen Parallelen des Kanzelreliefs zu diesem Fries von Saint-Gilles sowie, im Anschluß an Greischel (1914 (wie Anm. 27), S. 88-89, Anm. 13), zum Relief am Kreuzgangpfeiler von Arles hin (dazu s. unten), ohne diese jedoch näher zu erläutern.

<sup>346</sup> Diese charakteristische Gestaltung des Sarkophages mit drei Okuli an der Front findet sich in Italien in der romanischen Epoche nur noch einmal, nämlich im Türsturz des Portals von S. Giovanni in Tumba a Montesantangelo in Apulien, das um die Mitte des 12. Jahrhunderts datiert wird und für welches eine Auseinandersetzung mit französischen Werken angenommen wird; vgl. Pina Belli D'Elia, *La Puglia*. (Italia Romanica, Bd. VIII), Mailand 1987 (Nachdruck der französischen Ausgabe St.Léger Vauban 1986), S. 400-401, Abb. 139. Da dieses Motiv an so weit auseinanderliegenden Orten anzutreffen ist, stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten der Verbreitung. In diesem Zusammenhang kann an die Rolle der Pilgerstraßen und der Verbreitung von Motiven auf diesem Wege gedacht werden. Nämliches wird für ein anderes Motiv der Auferstehungs-darstellungen angenommen. Das Öffnen des Sarges wird in Südfrankreich und Nordspanien (Pamplona, Kapitell, um 1145; Schiller, Bd. III, Abb. 47; S. 30) dargestellt, in Gebieten also, die durch die Jakobspilgerfahrt in enger Verbindung standen. Ungeklärt ist die Frage, in welcher Weise diese Tradierungen von Bildmotiven und Ikonographie stattgefunden haben; eine Möglichkeit wären Objekte vergleichbar den palästinensischen Ölampullen, die als Reiseandenken der Kreuzfahrer dienten. Eine andere These ist jene der „Wanderkünstler“, vgl. oben Anm. 31.

<sup>347</sup> Das Tuch weist auf die Leere des Sarges und die sich ereignete Auferstehung hin, und die drei Okuli-ähnlichen Eintiefungen in der Sargwand symbolisieren zugleich die Dreieinigkeit und den dritten Tag, an dem die Auferstehung geschah. Die Viktorien sind der spätantiken Sepulkralkunst entnommen. Auf dem römischen Reiterschlacht-Sarkophag des Camposanto (Nr. XXXII) begegnen sie an entsprechender Stelle, vgl. dazu Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 47 mit Literatur- und Abbildungsnachweis.

<sup>348</sup> Die Grabwächter können sowohl die obere (Elfenbeinplatte an einem Reliquienkasten, Anfang 10. Jahrhundert, Quedlinburg, vgl. Anm. 342) als auch die untere Reliefhälfte (Diptychon der Adagruppe, 9. Jahrhundert, Florenz, vgl. Anm. 342) einnehmen; gelegentlich fungiert das Ziborium als verbindendes Element, so daß dann die Registerteilung nicht mehr so deutlich hervortritt (Buchdeckel, Niederrhein (?), 10. Jahrhundert, Paris, vgl. Anm. 342).

<sup>349</sup> Relief eines Kreuzgangpfeilers von Santo Domingo de Silos, um 1085 bis 1100: De Palol/Hirmer, 1965 (wie Anm. 322), S. 75-77 (*Abb.LXXXIX*); auch das Relief des Elfenbeinantependiums von Salerno weist die getrennten Bildbereich auf, doch sind dort die Grabwächter deutlich dem Hauptgeschehen des Besuchs der Frauen am Grabe untergeordnet (*Abb.LXXXVII/1*).

Gestaltungsmittel der Achsensymmetrie als Träger von inhaltlichen Aussagen zeigt sich in besonders deutlicher Weise in den beiden einander zugekehrten Grabwächtern rechts im unteren Register (*Abb.XIV/2*). Die senkrecht aufgestützte Lanze zwischen den beiden bekräftigt die Unerschütterlichkeit der Symmetrie. Umso deutlicher wird hier vermittelt, daß in dieses feste Gefüge die Nachricht von der Auferstehung nicht eindringen kann. Der kleine Teufel, der sich ihrer bemächtigt hat, verbildlicht die inhaltliche Auffassung von den Grabwächtern als Vertretern der Feinde und der Todesmacht, die Christus siegreich überwunden hat (*Abb.XIV/1*).

Als eine Besonderheit der Darstellung der drei Frauen am Grabe muß der fliegende Engel angesehen werden (*Abb.XIII*), der üblicherweise auf oder vor dem Grab sitzend dargestellt wird. Es kann vermutet werden, daß die Darstellung des fliegenden Engels auf das apokryphe Evangelium des Nikodemus zurückgeht, wonach die Grabwächter von der Auferstehung berichten. Diese schildern, daß sie einen Engel vom Himmel herabschweben gesehen und ihn zu den Frauen sprechen gehört hätten (Nikodemus-Evangelium 13, 1)<sup>350</sup>. Das engelhaftes Wesen wird durch das Fliegen eindrucksvoll geschildert. Nicht auszuschließen ist, daß mit der Hervorhebung des Fliegens<sup>351</sup> zusammen mit dem Schwenken des Weihrauches, der nur von Gott gespendet wird, auch Hinweise auf die Erhöhung des Auferstandenen einhergehen. Die Textgrundlage für diese Deutung liefert das im Mittelalter bekannte apokryphe Petrus-Evangelium, in welchem entgegen Mt 28,7 und Mk 16,7, der Engel zu den Frauen sagt: „Er ist auferstanden und dorthin gegangen, von wo er gesandt worden ist“ (Petrus-Evangelium 56)<sup>352</sup>. Ein Element der Verbildlichungen dieser Textgrundlage kann ein inzensierender zum Grab hinabfahrender Engel sein, wie es die Darstellung im Sakramentar aus St.Etienne in Limoges (um 1100) zeigt<sup>353</sup>.

Eine auffällige Parallele bildet wiederum das Relief am Kreuzgangpfeiler in Arles (*Abb.XC*), das den verkündenden Engel in einer Bildzone über dem Sarkophag (mit den auffälligen Okuli), der von zwei weiteren Engeln flankiert wird, sitzend zeigt. Auch seine erhöhte Anordnung wird als ein Hinweis auf die Auferstehung und Erhöhung Christi zu verstehen sein. Unter formal-motivischen Gesichtspunkten geht der Engel des Kanzelreliefs vermutlich auf frühchristliche Darstellungen zurück, wie der bei der Verkündigung an Maria über ihr schwebende Engel im Triumphbogenmosaik von S.Maria Maggiore in Rom (*Abb.LXXI/1*)<sup>354</sup>.

---

<sup>350</sup> Wilhelm Michaelis, Die apokryphen Schriften zum Neuen Testament, Bremen 1956: Nikodemus-Evangelium (1-16 Pilatus-Akten) S. 154-184.

<sup>351</sup> Im Unterschied dazu vgl. den Engel der Verkündigung, der gerade dem Boden nicht verhaftet ist.

<sup>352</sup> Michaelis, 1956 (wie Anm. 350): Petrus-Evangelium (Bruchstück von Akhmîm) S. 51-57; vgl. dazu auch Schiller, Bd. II, S. 24.

<sup>353</sup> Das Evangeliar wird in Paris aufbewahrt. – Schiller, Bd. III, Abb. 30.

<sup>354</sup> Crichton, 1954 (wie Anm. 25), S.100 macht diesbezüglich auf die motivische Parallele zu Engeln auf dem Architravrelief der Kirche S.Giusto, Volterra (11. Jahrhundert; Museo Guarnacci; abgebildet bei Biehl, 1926 (wie Anm. 2), Tafel 9b) aufmerksam. Auch dieses Relief scheint von spätantiker Plastik nicht gänzlich unabhängig zu sein, wie auf motivischer Ebene die Ausführung der Sarkophage verrät.

Die statische Reihung der drei Frauen vor dem Grabe wiederholt diejenige der drei Könige im Relief der Anbetung, das genau an der gegenüberliegenden Kanzelbrüstung angebracht ist (*Abb.XXXII;LVI*). Diese Parallelisierung ist auch inhaltlich sinnvoll, denn sowohl die drei Könige als auch die drei Frauen sind erste Zeugen eines wunderbaren Geschehens: der Offenbarung der Menschwerdung des göttlichen Königs einerseits, seiner Auferstehung andererseits<sup>355</sup>. Geburt und Auferstehung zeigen sich auch in diesem Kontext wieder eng miteinander verknüpft. Die rekonstruierte Anordnung der Brüstungsplatten könnte daher neben der formalen Ebenbürtigkeit der Figurengruppen, die sich beide analog nach vorn zur Kanzelfront bewegen, zusätzlich in dieser inhaltlichen Gleichstellung eine Stütze finden.

### 7. Die Himmelfahrt Christi<sup>356</sup> (8. Brüstungsplatte) (*Abb.XXIX*)

Die Darstellung der Himmelfahrt lehnt sich eng an die byzantinische Ikonographie an, deren kanonische Elemente sie aufweist<sup>357</sup>: die Zweizonigkeit, die Vertikalachse Christus – Maria-orans, die Mandorla emportragenden Engel und die Botenengel (nach Apg 1, 9) sowie die individuelle Ausführung der Apostel<sup>358</sup>. Möglicherweise rezipiert das Relief direkt die Ikonographie eines byzantinischen Werkes. Insbesondere die Zweizonigkeit, die durch die beibehaltene Registerteilung hervorgehoben wird, ist ein wesentliches Charakteristikum des Kanzelreliefs. Kennzeichen westlicher byzantinisierender Werke ist dagegen die besondere Betonung der Maria<sup>359</sup>.

Charakteristisch aber für die Kanzelreliefs ist wiederum der Umgang mit dem byzantinischen Vorbild. Gibt der Bildtypus dort vor, die Botenengel zu Seiten Mariens zu platzieren, werden sie hier dem Relief der oberen himmlischen Zone zugeordnet<sup>360</sup>. Die Trennung der irdischen und himmlischen Zone wird auch in diesem Relief, wie schon bei anderen beobachtet, wieder deutlich betont und eingehalten.

---

<sup>355</sup> Eine Parallelisierung der drei Frauen am Grabe mit den drei Königen kann durch die Gleichsetzung der ersteren mit den Hebammen einen mariologischen Kontext eröffnen, was hier jedoch nicht intendiert zu sein scheint, vgl. dazu Hélène Toubert, *La Vierge et les sages-femmes. Un jeu iconographique entre les Évangiles apocryphes et le drame liturgique*. In: Dominique Iogna-Prat/Éric Palazzo/Daniel Russo (Hrsg.), *Marie. Le culte de la vierge dans la société médiévale*, Paris 1996, S. 327-360.

<sup>356</sup> Mk 16, 19.

<sup>357</sup> Zur Ikonographie der Himmelfahrt Christi grundlegend: S. Helena Gutberlet, *Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst von den Anfängen bis ins hohe Mittelalter*. Straßburg 1935. – Das Kuppelmosaik in S.Marco in Venedig stellt ein monumentales Beispiel für die byzantinische Ikonographie dar. Es ist abgebildet bei Demus, 1984 (wie Anm. 319), Bd. I/2, Abb. 234 ff.

<sup>358</sup> Elisabetta Lucchesi Palli, *Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig*, Prag 1942, S. 121: Kennzeichen der östlichen Ikonographie ist die individuelle Gestaltung der Apostel, wobei die Apostelfürsten meistens besonders charakterisiert werden (Andreas durch das Kreuz, Paulus durch den kahlen langen Schädel und Petrus durch den Bart); vgl. auch E.Dewald, *Iconography of the Ascension*. In: *American Journal of Archeology* 19, 1915.

<sup>359</sup> Vgl. das Relief auf dem Elfenbeinpendium von Salerno (*Abb.LXXXVII/2*) als Beispiel für die besondere Gewichtung der Maria; entsprechendes zeigt bereits das Fresko aus dem 9. Jahrhundert in der Unterkirche von S.Clemente in Rom (dazu Gutberlet, 1935 (wie Anm. 357), S. 113-114, Tafel V).

<sup>360</sup> Vergleichbar in dieser Hinsicht ist ein Elfenbeinrelief des 12. Jahrhunderts (Romanos-Gruppe), Museo Nazionale/Florenz, das zwei herabfliegende Botenengel zeigt (*Abb.XCII*): Adolph Goldschmidt/Kurt Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*. Berlin 1979, Bd.II, S. 42-43.

## 7.2 Zusammenfassung der Ergebnisse der Einzelanalysen

Mit den Ergebnissen der ikonographischen Einzelanalysen läßt sich das Bildprogramm der ehemaligen Pisaner Domkanzel in vier Gruppen unterteilen, wobei die Gruppen die ikonographischen Spezifika der jeweiligen Darstellungen widerspiegeln.

Die Darstellungen der ersten und der vierten Brüstungsplatte (Verkündigung an Maria, Heimsuchung, Geburt Christi; Taufe Christi, Darstellung im Tempel (*Abb.VII;XXIV*)) orientieren sich an der byzantinischen Ikonographie, die in Italien in der Mitte des 12. Jahrhunderts weit verbreitet gewesen ist. Die kanonischen Elemente können für diese Darstellungen von einem italienischen oder von einem byzantinischen Werk übernommen worden sein. Es konnten keine Kriterien analysiert werden, die ein eindeutiges Urteil zulassen würden. Die Reliefs der fünften und achten Brüstungsplatte (Verklärung; Himmelfahrt (*Abb.XXIII;XXIX*)), die sich über beide Register erstrecken, sind dagegen direkt von der byzantinischen Ikonographie abhängig. Die Abweichungen der italienischen, byzantinisierenden Werke gegenüber dem byzantinischen „Urtyp“ weisen die Kanzelreliefs der Verklärung und der Himmelfahrt nicht auf. Eine weitere ikonographisch eigenständige Gruppe bilden die vier Reliefs des Dreikönigszyklus auf der zweiten und dritten Brüstungsplatte (*Abb.XV-XVI;XXXII*). Sowohl motivisch als auch kompositionell können als ihre engsten Voraussetzungen frühchristliche Reliefs genannt werden. Einzig in die Darstellungen der Passionsreliefs der sechsten und siebten Brüstungsplatte (Letztes Abendmahl, Judaskuß; Frauen am Grabe (*Abb.XVIII;XI*)) sind Elemente aus der nordalpinen Ikonographie eingeflossen, so daß sich diese zur vierten und letzten ikonographischen Gruppe des Brüstungsprogramms zusammenschließen lassen. Diese spezifischen Elemente der nordalpinen Ikonographie können in Italien bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts nicht nachgewiesen werden<sup>361</sup>, vielleicht wurden sie durch die Pilgerwege vermittelt. Im Anschluß an die Kanzel haben sie in der Region Pisas eine gewisse Verbreitung gefunden.

## 7.3 Der christologische Bildzyklus als Programm

Das Bildprogramm setzt sich aus vier Brüstungsplatten mit Darstellungen aus der Kindheit und Jugend Christi sowie aus vier weiteren Platten zusammen, welche Reliefs mit Szenen aus der Passion tragen, wobei die Verklärung, die die Ankündigung der Passion beinhaltet, am Anfang des zweiten Teils des Gesamtzyklus steht. Die Auswahl konzentriert sich somit auf

---

<sup>361</sup> Ausnahmen bilden nordalpine Werke wie die Bronzetür von S.Zeno, Verona, vgl. dazu S. 84-85.

die Kindheits- und Passionsszenen, die in gleicher Gewichtung auftreten. Die Auswahl und die Gegenüberstellung von Szenen aus der Kindheit und Passion Christi, deren Ursprung in Palästina vermutet wird<sup>362</sup>, findet sich vereinzelt auch auf vorromanischen westlichen Werken, vorzugsweise auf dem schmückenden Einband liturgischer Bücher (Elfenbeintafeln) oder auf liturgischem Mobiliar wie Antependien<sup>363</sup>. Daß diese Auswahl für die Darstellungen auf Altargeräten und Altarbildern oder Antependien bevorzugt worden ist, läßt sich damit begründen, daß Inkarnation, Opfertod Christi und deren Gegenüberstellung im Sinne der Einheit des heilsgeschichtlichen Geschehens in der Feier der Messe von zentraler Bedeutung sind. Auch für die ehemalige Domkanzel von Pisa erklärt sich die Auswahl aus der besonderen Funktion der Kanzel in der Osterliturgie. Während der Ostermesse wird von dort die Exsultetrolle herabgelassen, wie Darstellungen auf den Rollen selbst zeigen. Die Verbindung des Ostergeschehens mit der Kindheit Christi haben schon die Kirchenväter gesehen<sup>364</sup>, eine Deutung, die aus Apg 13, 33 ableitbar ist. Der christologische Zyklus zu Beginn der in Pisa aufbewahrten beneventanischen Exsultetrolle läßt mit der Gewichtung der Kindheitsszenen ebenfalls diesen exegetischen Zusammenhang erkennen (*Abb.LXXII; LXXVII;LXXIX; LXXXII*). Da die Kanzelreliefs diesen Bestand des Zyklus (Verkündigung, Geburt mit Hirtenverkündigung, Darstellung im Tempel, Anbetung der Könige, Taufe) thematisch vollständig aufweisen<sup>365</sup> (und erweitern), scheint dieser inhaltliche Hintergrund für die Auswahl der Szenen auf den Reliefzyklus übertragbar zu sein. Der liturgische Kontext, in welchem die Exsultetrolle und die Kanzel gleichermaßen stehen, äußert sich sowohl in der Abfolge der Szenen<sup>366</sup> als auch in ihrer Auswahl und liefert damit die

<sup>362</sup> Es treten sowohl erzählende, von den Lesungen des Epiphaniastages und Geburtstages bestimmte Zyklen auf (emailiertes Kreuz 8./9. Jh. (aus der römischen Kapelle Sancta Sanctorum), Vatikan, aus Palästina stellt Verkündigung, Heimsuchung, Reise nach Bethlehem, Geburt und erstes Bad, Magierhuldigung, Darbringung im Tempel, Taufe (liturgisch zum Epiphaniastage gehörig) dar: Schiller, Bd. I, S. 37; Abb. 54), als auch Zyklen, die das Bild der Geburt Christi mit den heilsgeschichtlich wichtigsten Ereignissen seines Lebens verbinden (Holzkästchen 7./8. Jh. (aus Sancta Sanctorum), Vatikan, aus Palästina stellt Geburt, Taufe, Kreuzigung drei Frauen am Grabe und Himmelfahrt Christi dar: Schiller, Bd. I, S. 37; Bd. II, Abb. 329). Auch die palästinensischen Ölampullen, die in Monza und Bobbio aufbewahrt werden, tragen teilweise umfangreiche Zyklen mit Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Magier, Anbetung der Hirten, Taufe, Kreuzigung, Frauen am Grabe und Himmelfahrt (Bobbio 18 (*Abb.LXIX*), 19 (*Abb.LXVI*); Monza 2 (*Abb.LXVIII*); dazu Grabar, 1958 (wie Anm. 246)). Auch das byzantinische Elfenbeindiptychon der Romanos-Gruppe aus dem 10. Jahrhundert (Mailand, Domschatz) stellt auf den beiden Tafeln Begebenheiten aus der Kindheit bzw. Jugend Christi (linke Tafel: Verkündigung und Heimsuchung, Geburt, Taufe, Darstellung im Tempel) und der Passion (Kreuzigung, Frauen am Grabe, Anastasis, Begegnung Christi mit den Frauen nach der Auferstehung) einander gegenüber (Goldschmidt/Weitzmann, <sup>2</sup>1979 (wie Anm. 360), Bd. II, S. 37-38; (*Abb.XCIII*)).

<sup>363</sup> Der Goldaltar des Vuolvinius in S. Ambrogio, Mailand (824-859) stellt auf der linken Tafel Szenen der Geburtsgeschichte mit Weinwunder und Verklärung den Passions- und Auferstehungsszenen auf der rechten Tafel gegenüber (Elbern, 1952 (wie Anm. 305). – Zuletzt Bertelli, 1995 (wie Anm. 184), S. 364-368 mit weiterer Literatur S. 364, Anm. 5). Auf dem silbernen Antependium, das um 1143-1144 für die Kathedrale von Città di Castello gestiftet worden ist (von Papst Coelestin II. für den Hauptaltar des 1012 erneuerten Doms (heute Unterkirche); heute wird das Silberantependium im Domschatz aufbewahrt; vgl. Schiller, Bd. I, Abb. 60), sind dem zum Weltenherrscher erhöhten Christus fünf Einzelszenen der Geburtsgeschichte (Verkündigung, Heimsuchung, Geburt mit dem ersten Bad des Kindes und der Verkündigung an die Hirten, Anbetung der Könige, Darbringung im Tempel, Flucht nach Ägypten) und zwei der Passionsgeschichte (Judaskuß, Kreuzigung) hinzugefügt. (Das letzte Bildfeld stellt drei Kirchenpatrone dar.).

<sup>364</sup> Vgl. dazu auch Wilhelm, <sup>2</sup>1990 (wie Anm. 231), Sp. 87-88.

<sup>365</sup> Zu den motivischen Parallelen vgl. oben die Ausführungen zur Geburt, Darstellung im Tempel, Taufe.

<sup>366</sup> Die Zusammengehörigkeit der Anbetung der Könige und der Taufe Christi zum Epiphaniastage zieht in der Abfolge der Episoden eine anachronistische Anordnung der Darstellung im Tempel nach sich. Im Fall des Zyklus der Exsultetrolle steht

Erklärung für die aufgezeigten Parallelen. Eine deutliche Abweichung des Reliefzyklus gegenüber dem Programm der Exultetrolle besteht in Bezug auf den zweiten Schwerpunkt der Rolle, der auf den Wundern Christi liegt (Versuchung Christi, Begegnung Christi mit der Samariterin am Brunnen, Heilung des Blinden, Auferweckung des Lazarus), während der Passion mit der Darstellung des Einzugs nach Jerusalem und des Letzten Abendmahls nur zwei Illuminierungen zukommen. Für das Programm der Brüstungsreliefs aber ist das Passionsgeschehen als inhaltlicher Ausgangspunkt und Kern anzusehen, was die ikonographische Analyse der Einzelszenen verdeutlicht hat<sup>367</sup>. Die Bedeutung der Kanzel in der Osterliturgie legt dies ebenso nahe wie ihre symbolische Bedeutung als *sepolcro vuoto* (Grab des Auferstandenen)<sup>368</sup>.

Für die umfassende Monumentalität des Zyklus der ehemaligen Pisaner Domkanzel könnte ein byzantinischer Festbildzyklus vorbildhaft gewesen sein<sup>369</sup>, wie ihn die Silberreliefs der verbrannten Bronzetür des Domes wahrscheinlich gezeigt haben. Diese Tür war 1100 als Kreuzfahrergut von Byzanz nach Pisa gelangt und dort in den sich gerade im Bau befindenden Dom eingesetzt worden, wurde beim Brand von 1596 aber völlig zerstört. Die einzige Quelle zu dieser Tür berichtet davon, daß sie einen Zyklus des Lebens Christi getragen habe<sup>370</sup>. Schon ab dem 10. Jahrhundert werden im Osten die Zwölf-Feste-Ikonen üblich, die das Leben Christi in den Festen des Kirchenjahres darstellen. Im Laufe des 11. Jahrhunderts nach dem Bilderstreit wird das Bildsystem kanonisiert, wobei Abweichungen immer möglich bleiben<sup>371</sup>. Es wäre daher durchaus denkbar, daß auch die Bronzetür, ein Direktimport aus Byzanz, einen Festbildzyklus getragen hat. Sämtliche Darstellungen der Kanzel lassen sich mit einem Fest in Verbindung bringen. Im Fall der Taufe und der Darstellung im Tempel entspricht sogar die Leserichtung dem Ablauf des liturgischen Festkalenders. Da sich für mindestens zwei der Kanzelreliefs ein byzantinisches Bildwerk als ikonographisches Vorbild hat nachweisen lassen, ist die Kenntnis byzantinischer Darstellungen aus der Vita Christi in diesen zwei Fällen belegt (Transfiguration und Himmelfahrt).

Ein besonderes Kennzeichen des Bildprogramms der Kanzel ist die neben der Kindheit bzw. Jugend und der Passion Christi hinzutretende Gewichtung der Dreikönigsepisode innerhalb des Kindheitszyklus. Eine Parallelerscheinung dazu bieten die liturgischen Spiele des

---

sie vor der Anbetung der Könige (vgl. *Abb.LXXIX*: sie folgt unmittelbar auf die Darstellung der Geburt Christi) und im Fall der Kanzelreliefs ist sie der Taufe nachgeordnet.

<sup>367</sup> Vgl. insb. die Ausführungen zur Geburt Christi, zur Transfiguration und zu den Frauen am Grabe.

<sup>368</sup> Vgl. dazu S. 86-89.

<sup>369</sup> Es kann höchstens von einer Anregung die Rede sein. Die größte thematische Abweichung des Kanzelprogramms gegenüber einem byzantinischen Festbildzyklus ist der Dreikönigszyklus.

<sup>370</sup> *Dok. 3*.

<sup>371</sup> Vgl. Schiller, Bd. I, S. 40-41 und Elisabetta Lucchesi Palli, Festbildzyklus. In: LCI, <sup>2</sup>1990, Bd. II, Sp. 26-31. Beispiele aus der Monumentalkunst: Katholikon in Hosios Lukas bei Delphi, erste Hälfte des 11. Jahrhunderts; Klosterkirche Daphni bei Athen, gegen 1100; Sophienkirche in Kiew aus dem 11. Jahrhundert. Im byzantinischen Einflußgebiet Italiens: S.Marco in Venedig, 12.-13. Jahrhundert; Cappella Palatina, Palermo, kurz nach 1150. – Vgl. auch Kurt Weitzmann, *Byzantine Book Illumination and Ivories*. London 1980, Nr. VIII.

*officium pastorum* (= Weihnachtsspiel), des *officium stellae* (= Dreikönigspiel) und der *visitatio sepulcri* (= Osterspiel), die innerhalb des Kirchenjahres die besonderen Messen auszeichnen und begleiten. Das *officium stellae* ist nicht nur das älteste der liturgischen Spielen, sondern auch das am weitesten verbreitete<sup>372</sup>. Die Bedeutung der Dreikönigsepisode, die sich in den liturgischen Spielen manifestiert, könnte auch in der Gewichtung innerhalb des Kanzelprogramms, wo ihr immerhin vier Bildfelder zukommen, zum Ausdruck gekommen sein.

Nachdem bis jetzt das Gesamtprogramm mit seiner charakteristischen Zusammensetzung betrachtet worden ist, sollen nun seine einzelnen Aspekte – Kindheitszyklus, Dreikönigszyklus, Passionszyklus sowie die typologische Gegenüberstellung des christologischen Zyklus mit dem Sündenfall – für sich eingeordnet werden, wobei insbesondere auf die Ergebnisse der ikonographischen Analyse zurückgegriffen werden kann. Während der Kindheitszyklus abgesehen von seinem charakteristischen Teil, den Königsepisoden, an sich zu unspezifisch ist, so daß sich kein direktes Vorbild hinsichtlich seiner Zusammensetzung aufweisen läßt, lassen sich dagegen für den Königszyklus eindeutiger Aussagen treffen. Die Anregungen der frühchristlich-römischen Werke betreffen in besonderem Maße die vier Darstellungen dieses Zyklus (*Abb.XV-XVI;XXXII*). Jede der Episoden ist dort dargestellt worden, mit Ausnahme des Ritts der Könige, für den sich aber motivische Voraussetzungen aus frühchristlicher Zeit finden lassen. Die Kanzelreliefs orientieren sich nicht nur in motivischer, sondern auch kompositioneller Hinsicht an den frühchristlichen Darstellungen. Sie weisen sich durch ihre Komposition gemäß dem antiken Huldigungstypus aus, der auch in der frühchristlichen Sarkophagplastik für die Dreikönigszenen gewählt worden ist. Die spätantiken Sarkophage zeigen jedoch nur selten mehr als eine Szene der Königsepisoden. Mehrere Szenen sind dann immer antithetisch eingesetzt<sup>373</sup>. Diese entgegengestellte Verwendung der Darstellungen kommt auch bei den Kanzelreliefs inhaltlich zum Tragen. Es läßt sich daher die These aufstellen, daß die in der spätantiken Sarkophagplastik häufig anzutreffenden Darstellungen der Dreikönigszenen und deren antithetische Gegenüberstellung die Auswahl und Gewichtung innerhalb des Kindheitszyklus begünstigt hat<sup>374</sup>. In nachantiker Zeit taucht der Dreikönigszyklus in monumentaler Form zuerst im kleinen Fries an der Fassade von Saint-Trophime in Arles auf (*Abb.LXXVI/1-3*). Wie bei den Darstellungen auf der Kanzel sind hier die Friesreliefs deutlich von der frühchristlichen Sarkophagplastik abhängig. Sowohl das antike Kompositionsprinzip des

---

<sup>372</sup> Karl Young, *The Drama of the medieval church*. Oxford <sup>2</sup>1951.

<sup>373</sup> Vgl. dazu die Ausführungen zur ikonographischen Analyse des Dreikönigszyklus auf S. 65-68.

<sup>374</sup> Zur Rolle der Rezeption der spätantiken Sarkophage vgl. Kapitelende.

Huldigungstypus<sup>375</sup> als auch die Arkadenstellungen weisen darauf hin. Er umfaßt mit dem Traum der Könige, der Anbetung des Kindes, den Königen vor Herodes, dem Ritt der Könige und dem bethlehemitischen Kindermord fünf Szenen, wobei an den Gewänden des Portals die Anbetung des Jesuskindes auf der einen Seite mit den Königen vor Herodes auf der anderen Seite konfrontiert wird. Innerhalb der Gattung des Reliefs ist der monumentale Arleser Zyklus singular. Sowohl formale als auch inhaltliche Aspekte der spätantiken Komposition kommen somit bei den Kanzelreliefs und beim Arleser Fries in gleicher Weise zum Tragen.

Auch für den Passionszyklus kann mit dem Fries an der Fassade von Saint-Gilles-du-Gard auf ein monumentales Werk der provenzalischen Bauskulptur verwiesen werden. Auf die engen motivischen Parallelen zwischen den Darstellungen auf der Kanzel zu jenen im Fries ist bereits aufmerksam gemacht worden. Der Zyklus schildert vom Einzug nach Jerusalem bis zu den Frauen am Grabe die Passion Christi in mehr als vierzehn Episoden<sup>376</sup>. Die zweifellose Bedeutung dieses Frieses liegt in seiner Einzigartigkeit hinsichtlich des Umfangs. Die monumentalen Passionszyklen des Mittelalters in Italien weisen diesen Umfang nicht auf. Der Passionszyklus (innerhalb des Vita-Christi-Zyklus) auf der Bronzetür von S.Zeno in Verona setzt sich vom Einzug in Jerusalem bis zu den Frauen am Grabe aus zehn Darstellungen zusammen<sup>377</sup>. Von der Platte mit der Darstellung des Einzugs in Jerusalem abgesehen, gehören sie der ersten Stilgruppe (vor 1138) an, die in engem Zusammenhang mit der Magdeburger Gießhütte zu sehen ist<sup>378</sup>. Die Ikonographie des Letzten Abendmahls mit dem nordalpinen Element der Judaskommunion könnte diesen Zusammenhang bekräftigen (*Abb.XCIV*). Hinsichtlich dieser Ikonographie läßt sich eine Parallele zum Kanzelrelief des Letzten Abendmahls aufzeigen, die aber letztlich nur nachweist, daß sich die Darstellung auf der Kanzel an der nordalpinen Ikonographie orientiert hat. Ein konkretes Vorbild kann nicht genannt werden.

Im Vita-Christi-Zyklus in S.Angelo in Formis mit einer deutlichen Gewichtung des öffentlichen Wirkens Jesu (30 Darstellungen) ist die Passion vom Einzug in Jerusalem bis zu

---

<sup>375</sup> Es muß darauf hingewiesen werden, daß der „hellenistische Typus“ im Arleser Friesrelief eine Verlebendigung erfahren hat. Die Gleichförmigkeit der Könige ist zugunsten verschiedener Haltungen (der erste König kniet) und Gesten (der zweite weist zum Stern und dreht sich dabei zum dritten um, der mit ihm zu sprechen scheint) aufgegeben worden. Kehrer <sup>2</sup>1976, S. 129-130 führt die Verlebendigung auf das liturgische Schauspiel *officium stellae* zurück, von dem die ältesten Fassungen in Frankreich erhalten sind.

<sup>376</sup> Folgende Darstellungen können benannt werden: Einzug in Jerusalem, zwei Juden, Bezahlung des Judas, Tempelreinigung, Voraussagung der dreifachen Verleugnung, Fußwaschung, Letztes Abendmahl, Malchusepisode, Judaskuß, Christus vor Pilatus, Geißelung Christus, Kreuzigung, Noli me Tangere, die drei Frauen kaufen Salböl, die drei Frauen am Grabe; vgl. Bernhard Rupprecht, *Romanische Skulptur in Frankreich*. München <sup>2</sup>1984, Abb. 232-234; 238-242.

<sup>377</sup> Es folgt eine weitere Platte mit Christus als Weltenherrscher; vgl. Ursula Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters 800-1200*. Darmstadt 1983, S. 57-73, 146-154; Abb. 62-71.

<sup>378</sup> Vgl. dazu Mende, a.a.O., S. 57-73. Auf nordalpine Werke weist die Ikonographie des Letzten Abendmahls. Die Judaskommunion ist ein Element der nordalpinen Ikonographie und in Italien erst nach der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts in bestimmten Zusammenhängen nachzuweisen, wie bereits diskutiert wurde.

den Frauen am Grabe mit elf Darstellungen vertreten<sup>379</sup>. Da aber die einzelnen Szenen im Gegensatz zu den thematisch korrespondierenden Kanzelreliefs von der byzantinischen Ikonographie abhängen, ist eine Orientierung hinsichtlich der Auswahl nicht sehr wahrscheinlich. Die aufgezeigten Charakteristika der Kanzelreliefs der Passionsdarstellungen, die deutlich Elemente der nordalpinen Ikonographie aufweisen, lassen daher auch bei der Frage nach der Auswahl eher an einen Zyklus jenseits der Alpen denken.

Ein Kennzeichen der monumentalen italienischen Vita-Christi-Zyklen ist ihre typologische Gegenüberstellung mit alttestamentarischen Darstellungen, insbesondere aus der Genesis<sup>380</sup>. Auf der Kanzel ist allein im Geburtsrelief in untergeordneter Weise diese Typologie ausgesprochen. Auch wenn das Gedankengut der alttestamentarischen Typologie für das Vita-Christi-Programm präsent gewesen zu sein scheint, verweisen die formalen motivischen Übernahmen im Kanzelrelief wieder zurück auf die frühchristliche Sarkophagplastik, die diese Gegenüberstellungen bereits ebenfalls kennt.

Nicht eingegangen werden konnte auf die monumentalen römischen Zyklen frühchristlicher Zeit, die aufgrund des geringen Denkmälerbestandes weniger Vergleichsmöglichkeiten bieten. Vom Vita-Christi-Zyklus des Langhauses von Alt-St. Peter (wahrscheinlich erst 9. Jahrhundert) lassen sich nur noch die sechs Darstellungen mit der Taufe Christi, der Erweckung des Lazarus, der Kreuzigung, Christi Höllengang, dem Thomaszweifel und Christus unter den Aposteln rekonstruieren<sup>381</sup>. Im Mosaikzyklus im Oratorium in S. Pietro in Vaticano sind die Kindheits- und Jugendarstellungen besonders betont<sup>382</sup>. Sie belegen vier Bildfelder mit den Darstellungen der Verkündigung und der Heimsuchung, der Geburt Christi, der Anbetung der Könige, der Darstellung im Tempel und der Taufe gegenüber drei Bildfeldern, die zwei Szenen aus dem öffentlichen Wirken Jesu (Blindenheilung und Erweckung des Lazarus) und drei Passionsdarstellungen (Einzug in Jerusalem, Letztes Abendmahl, Kreuzigung) tragen. Die Übereinstimmung des Kindheitszyklus des Oratoriums mit jenem der Kanzel, wo er um drei weitere Königsepisoden bereichert ist, ist zwar auffällig. Doch sind die ikonographischen Abweichungen der einzelnen Darstellungen so deutlich<sup>383</sup>, daß eine mögliche Verbindung zu den Kanzelreliefs ausgeschlossen werden kann.

---

<sup>379</sup> Es folgen fünf weitere Szenen mit Christi Auftreten nach seinem Tode, vgl. die Liste bei Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches 431-1600*. Chicago 1990, S. 270.

<sup>380</sup> S. Angelo in Formis, vgl. die Liste bei Aronberg Lavin, a.a.O., S. 270; – Fassadenreliefs in Verona, vgl. Anm. 270.

<sup>381</sup> Stephan Waetzoldt, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*. Wien/München 1964, S. 69-71; Abb. 484-485a. – Herbert L. Kessler, *L'antica basilica di San Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali*. In: Maria Andaloro u.a. (Hrsg.), *Fragmenta picta*. Rom 1989, S. 45-109.

<sup>382</sup> Waetzoldt, 1964 (wie Anm. 381), S. 68-69; Abb. 477-482. – Maria Andaloro, *I mosaici dell'oratorio di Giovanni VII*. In: Andaloro u.a. (Hrsg.), *Fragmenta Picta*. Rom 1989, S. 169-177.

<sup>383</sup> Verkündigung: Maria thront; Heimsuchung: Maria und Elisabeth umarmen sich; Geburt: nur das Bad des Kindes sowie der zweifelnde Joseph sind dargestellt; Darstellung im Tempel: Begegnung des Simeon mit dem Jesuskind vor dem Tempel; Taufe Christi: westlicher Typus (z.B. keine Landschaftselemente).

Innerhalb des Brüstungsprogramms fehlt die Darstellung der Kreuzigung. Dies kann weder mit der Nähe der Kanzel zum Kreuzaltar, den es im Pisaner Dom nicht gegeben hat<sup>384</sup>, noch mit der Triumphkreuzgruppe, die erst in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts aufgestellt worden ist<sup>385</sup>, und damit zu einem Zeitpunkt, als die Konzeption des Bildprogramms längst vollendet gewesen war, hypothetisch begründet werden<sup>386</sup>. Die Begründung ergibt sich vielmehr aus der Deutung des ganzen Programms. Im Vordergrund steht nicht das Leiden Christi, sondern seine Auferstehung<sup>387</sup>, was sich aus der liturgischen Bedeutung der Kanzel in der Osterliturgie ableiten läßt. In diesem Zusammenhang ist der Hinweis von Calderoni Masetti aufschlußreich, welche die fehlende Kreuzigung mit der liturgisch geforderten Osterkerze als Symbol des Kreuzestodes begründet<sup>388</sup>.

#### **7.4 Zur Deutung der Kanzel als Grab des Auferstandenen im Zusammenhang mit der Osterliturgie**

Die Deutung der Kanzel erschließt sich zunächst aus der Deutung des Bildprogramms. Im Zuge der ikonographischen Analyse der Einzelszenen ist immer wieder auf das Passionsgeschehen als Kern- und Ausgangspunkt des Programms hingewiesen worden. Diese Deutung, die sich zunächst auf motivische Verknüpfungen gründet, erschließt sich auch aus den Tituli zu den einzelnen Darstellungen. Auf die Tituli ist bereits im Kapitel zur Analyse der Darstellungen eingegangen worden. Dabei ist deutlich geworden, daß – mit einer Ausnahme (s.u.) – die Tituli als beschreibend und als die dargestellten Themen verbindend charakterisiert werden müssen. Im Fall der Darstellung der Taufe Christi sprechen sie zudem eine Deutung der Taufe als Anerkennung des neuen Gesetzes einerseits, und damit der Anerkennung Christi als Sohn Gottes andererseits, aus<sup>389</sup>. Mit der ikonographischen Analyse sind sowohl die kanonischen als auch die apokryphen Evangelien als Textgrundlage für die Darstellungen herangezogen worden. Jedoch wird der Wortlaut keiner dieser Texte in den

---

<sup>384</sup> Erst 1596 wird anlässlich der Restaurierungsarbeiten infolge des Brandes die Errichtung eines solchen Altars, den es bis dahin nicht gegeben hat, vorgeschlagen, vgl. *Dok.* 6.

<sup>385</sup> Zur Triumphkreuzgruppe: Enzo Carli, *La scultura lignea italiana dal XIII al XVI secolo*. Mailand 1960, S. 17. – Zuletzt Antonio Milone (1869), in: Adriano Peroni (Hrsg.), *Il Duomo di Pisa*. Modena 1995, S. 615-616; (*Atlante fotografico II*) S. 884, Abb. 1869.

<sup>386</sup> Diese hypothetische Begründung lieferte noch zuletzt Heydasch-Lehmann, 1989 (wie Anm. 38), S. 107.

<sup>387</sup> Das Hervorheben des Leidens Christi und damit seiner Menschlichkeit ist ein Charakteristikum der gotischen Darstellungen. In diesem Sinn sind die Darstellungen der Kreuzigung auf den Pisano-Kanzeln zu verstehen. Der Ausdruck des leidenden Gekreuzigten läßt sich für diese u.a. mit der französischen gotischen Kleinplastik in Verbindung bringen.

<sup>388</sup> Calderoni Masetti, 1995 (wie Anm. 43), S. 18.

<sup>389</sup> Der Titulus */Lex nova signatur sacro baptisate xpisti/* ist möglicherweise auch auf Mt 3, 14 zu beziehen, wonach sich Christus dem Gesetz seines Volkes unterwirft.

Tituli aufgegriffen. Dies läßt vermuten, daß diese allein zur Erläuterung der Bildinhalte verfaßt worden sind.

Der Titulus zum Relief der drei Frauen am Grabe fällt hier aus dem Rahmen, da er keine Beschreibung liefert (*Abb.XI*). Während der deskriptive Charakter aller anderen Tituli deutlich hervortritt, indem die Handlungen der Figuren benannt werden, der Bildinhalt in Worten bezeichnet wird, sind hier das Subjekt *dominus* sowie dessen Tätigkeit *surrexit* nicht dargestellt. Hier entsprechen diese Worte der Rede des Engels im zugehörigen Relief. Auch die Richtung des Imperativs *nolite timere* ist nicht spezifiziert sondern unbestimmt gelassen, so daß sie sich ebenso an die Betrachtenden richtet.

Allein für diesen Titulus, die wie alle anderen im Versmaß des Hexameters verfaßt ist, kann eine Quelle ausfindig gemacht werden. Es handelt sich um einen Text aus der Liturgie. Die beiden Teile *surrexit vere dominus* und *nolite timere* sind jeweils für sich genommen die Eingangsverse von Meßgesängen. Der Wortlaut der Auferstehungsbotschaft in der Umstellung *Surrexit dominus vere* leitet am zweiten Osterfeiertag die Lektüre der Perikope ein<sup>390</sup>. *Nolite timere* dagegen ergibt sich einerseits direkt aus dem biblischen Wortlaut der Ansprache des Engels an die Frauen (Mt 28, 5-6<sup>391</sup>), andererseits beginnen mit diesem Vers am vierten Weihnachtsfeiertag (!) die Messgesänge<sup>392</sup>. Damit gibt der Titulus einen entscheidenden Hinweis auf die Liturgie. Er knüpft an das zentrale Ostergeschehen an, das in diesem ihm zugeordneten Relief dargestellt ist. Zugleich aber beinhaltet der Titulus in der Sprache der Liturgie die exegetische Verbindung zwischen der Auferstehung und der Geburt Christi.

Mit diesem Titulus wird die Darstellung der drei Frauen am Grabe in den Kontext der Liturgie gestellt, der Inhalt der Darstellung nimmt darauf Bezug. Damit wird die besondere Rolle der Kanzel in der Osterliturgie herausgestellt.

Die an anderer Stelle formulierte These, das Ostergeschehen bilde Ausgangspunkt und Kern des Bildprogramms zugleich, findet eine Untermauerung in der Feststellung, daß der einzige Bezug zur Liturgie in der Folge der Brüstungsreliefs nur für die Darstellung der drei Frauen am Grabe aufgezeigt werden kann. In diesen Zusammenhang ließe sich auch eine Deutung der Kanzel als Symbol des *sepolcro vuoto* einordnen<sup>393</sup>. Die Kanzel ist nämlich nicht nur der

---

<sup>390</sup> Renato-Joanne Hesbert, *Corpus Antiphonalium Officii*. Bd. I, Rom 1963, S. 184-185 (Nr. 76a). Von den sechs untersuchten Antiphonaren des *Cursus Romanus* aus dem 9.-12. Jahrhundert findet sich dieser Eingangsvers in den Antiphonaren von Bamberg, Ivrea, Monza sowie in dem französischen Antiphonar (ohne Ort). – Es konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht belegt werden, ob die in Pisa gebräuchlichen Meßgesänge zu diesem Tag ebenfalls mit diesem Vers begonnen haben. Da der Wortlaut jedoch dem der biblischen Botschaft des Engels an die Frauen sehr ähnlich ist, liegt die Vermutung nahe, daß er zumindest bei der Lesung (von der Kanzel) vorgetragen worden ist. Die Verknüpfung mit der Liturgie über den Wortlaut (und Inhalt) dieses Titulus bliebe damit bestehen.

<sup>391</sup> [5] *respondens autem angelus dixit mulieribus / nolite timere vos / scio enim quod Jesum qui crucifixus est queritis / [6] non est hic / surrexit enim sicut dixit / venite videte locum ubi positus erat Dominus.*

<sup>392</sup> Hespert, (wie Anm. 390), 1963, Bd. I, S. 20-21 (Nr. 12a). Dieser Eingangsvers ist in die Antiphonare (*Cursus Romanus*) von Campiègne, Ivrea, Monza und Verona aufgenommen.

<sup>393</sup> Diese Deutung ist für die Nachfolgekanzel im Pisaner Dom des Giovanni Pisano ausführlich von Valenziano, 1993 (wie Anm. 147), S. 43-120 dargelegt worden.

Ort, an welchem der Diakon in Analogie zum Engel auf dem Grab des Auferstandenen die Auferstehungsbotschaft verkündet. Zugleich ist der Wortlaut dieser Botschaft gut lesbar in das Brüstungsrelief gemeißelt. Als Träger eines liturgischen Textes kann die Kanzel auf einer abstrakteren Ebene somit als ein Teil der Osterliturgie aufgefaßt werden. Der aus der Liturgie übernommene bzw. wiederholte Wortlaut bietet den Betrachtenden folglich eine unmittelbare Erinnerung an das Ostergeschehen. Die Kanzel wird damit zugleich zum Monument im Sinne eines beständigen Gegenstandes der Erinnerung an das Ostergeschehen.

Die Deutung der Kanzel als Symbol des leeren Grabes des Auferstandenen äußert sich in subtiler Weise in ihrer äußeren Gestalt. Der blockhafte Kanzelkörper, dessen reich skulptierte Brüstungen in zwei Register horizontal geteilt werden, läßt unschwer die gesuchte Anlehnung an frühchristliche zweizonige Sarkophage erkennen. Die Orientierung an frühchristlicher Sepulkralkunst, die für die einzelnen Darstellungen vielfach nachgewiesen werden konnte und schließlich für das formale Äußere der Kanzel noch einmal aufgegriffen worden ist, läßt sich in diesem Kontext begreifen. Sie legitimiert sich aus der symbolischen Bedeutung der Kanzel selbst als Grab des Auferstandenen<sup>394</sup>.

Mittelalterliche Exegetiker beziehen die Kanzel symbolisch auf das himmlische Jerusalem<sup>395</sup>. In diesem Zusammenhang kann die Schilderung des himmlischen Jerusalem in der apokryphen Offenbarung des Petrus<sup>396</sup> sehr aufschlußreich für die Gesamterscheinung der Kanzel sein, deren ästhetische Wirkung entscheidend durch die ganz von floraler Ornamentik überzogenen Reliefhintergründe hervorgerufen wird.

In den Versen 15-17 der äthiopischen Fassung heißt es:

15. Und es sprach zu mir mein Herr Jesus Christus, unser König: „Laßt uns auf den heiligen Berg gehen.“ Und seine Jünger kamen mit ihm, indem sie beteten. Und siehe, da waren zwei Männer, und wir konnten ihr Angesicht nicht sehen, denn von ihnen geht ein Licht aus, das leuchtet wie die Sonne, und auch ihre Gewänder waren glänzend, und man kann es nicht beschreiben, und es gibt nicht etwas ausreichend Vergleichbares in dieser Welt. [...] Und auf seinen Schultern und an ihrer Stirn war ein Kranz von Narde, ein Flechtwerk von schönen Blumen. [...] Und als wir sie plötzlich sahen, wunderten wir uns.  
16. Und ich trat zu Gott Jesus Christus und sagte zu ihm: „Mein Herr, wer ist das?“ und er sagte zu mir: „Das ist Moses und Elias.“ Und ich sagte zu ihm: „(Wo sind denn)

---

<sup>394</sup> Im anschließenden Kapitel wird die Antikenrezeption auf formaler Ebene vertiefend nachgewiesen.

<sup>395</sup> Vgl. Doberer, 1959 (wie Anm. 177), S. 39, Anm. 80; 81: Kanzel ist symbolisch auf das himmlische Jerusalem bezogen. Deutung nach Jesaja 40, 9 von Rupert von Deutz (*De divinis officiis*, L. I., c. XXXVI, Migne PL 170, 31 C) und Innozenz III. (*De sacro altaris mysterio*, L. II., c. XLIII, Migne PL 217, 824 A): „Supra montem excelsum ascende, tu qui evangelizas Sion; exalta in fortitudine vocem tuam, qui evangelizas Hierusalem“.

<sup>396</sup> Die Offenbarung des Petrus liegt in zwei Fassungen vor: in der äthiopischen Fassung und im Bruchstück von Akhmîm. Sie hat im Westen wie im Osten Verbreitung gefunden. Im Westen ist sie seit dem 4. Jahrhundert nachweisbar. Ihre Bedeutung liegt darin, daß sie den Ursprung des Gedankenguts der ausgemalten Vorstellungen von Himmel und Hölle beinhaltet,

Abraham, Isaak, Jakob und die anderen gerechten Väter?“ Und er zeigte uns einen großen geöffneten Garten. (Er war) voll von schönen Bäumen und gesegneten Früchte, voll von Duft und Wohlgerüchen. Sein Duft war schön, und sein Duft reichte zu uns. Und von ihm [...] sah ich viele Früchte.<sup>397</sup>

Die Vision des himmlischen Jerusalems lehnt sich deutlich an die Geschichte von der Verklärung an, die als Ankündigung der Parusie zu verstehen ist, was Vers 1 verdeutlicht: „[...] so werde ich kommen auf der Wolke des Himmels [...] in meiner Herrlichkeit; indem ich siebenmal so hell wie die Sonne leuchte [...]“<sup>398</sup>. Die beiden Männer werden zudem in Analogie zum Verklärungsgeschehen als Moses und Elias bezeichnet.

Das Transfigurationsrelief mit Bäumchen in der himmlischen Sphäre und einem Hintergrund, der ganz von Blütenornamentik überzogen ist, ließe sich mit der Beschreibung des himmlischen Jerusalems als einem Garten in voller Blütenpracht gut in Übereinstimmung bringen (*Abb. XXIII*). Die wolkenähnliche Ausführung des Berges Tabor und die deutlichen Strahlen der Aureole fänden ebenfalls in diesem Text eine Erläuterung.

Die ausgezeichnete Stelle dieses Reliefs, das in der Rekonstruktion in der Mitte der Vorderfront der Kanzel angeordnet ist, läßt sich mit Blick auf das Gesamtprogramm begründen, was bereits dargelegt wurde. Mit dem Heranziehen dieses apokryphen Offenbarungstextes eröffnet sich für die Darstellung der Transfiguration im Kontext der Deutung der Kanzel als himmlisches Jerusalem eine weitere Dimension. Mit ihr böte sich zugleich eine weitere Erklärung für die prominente Platzierung des Verklärungsreliefs.

Die mehrfache Symbolik der Kanzel als himmlisches Jerusalem und Grab des Auferstandenen, letzteres in der inhaltlichen Verknüpfung mit der Geburt Christi, liefert somit eine Grundlage für die Szenenfolge und zugleich für deren gestalterische Umsetzung. Im Kontext dieser Symbolik zeigt sich das dichte Gefüge von Form und Inhalt des plastischen Schmucks der Guilielmus-Kanzel. Dieses hat zudem die Ausprägung ihrer typologischen Merkmale begünstigt. Denn ebenso wie das Brüstungsprogramm in inhaltlichem Zusammenhang mit der Auferstehung Christi zu sehen ist, wird der Überwindungsgedanke auch bei den Sockellöwen faßbar. Der Ort der Lesung, der auf das himmlische Jerusalem bezogen worden ist, eröffnet den Kontext für die Lesepultgruppen, deren Ikonographie in enger Verbindung zum Lesegottesdienst steht. Die typologischen Merkmale der Kanzel lassen sich immer auf die Kanzelsymbolik zurückführen. Sie dienen zur Veranschaulichung und sind zugleich Träger des vielschichtigen Deutungsgefüges.

---

das in die christliche Kirche übernommen worden ist. Noch Dantes *Divina Commedia* lebt davon. Vgl. Hennecke/Schneemelcher, (wie Anm. 255), Bd. II, <sup>4</sup>1971, S. 468-483.

<sup>397</sup> Zitiert nach Hennecke/Schneemelcher, a.a.O., S. 481-482.

## 8 Formale Voraussetzungen

### 8.1 Einleitung

Bei jeder Auseinandersetzung mit der Frage nach der stilkritischen Einordnung und Würdigung der Kanzelskulpturen des Guilielmus sind Ähnlichkeiten mit der provenzalischen Bauskulptur gesehen oder zumindest als eine Basis der Diskussion anerkannt worden<sup>399</sup>. Unter den Gesichtspunkten der Relief- und Figurenbildung in Zusammenhang mit Motivwahl und Ikonographie ist bisher jedoch noch nicht versucht worden, diese Ähnlichkeiten zu begründen. Die ikonographische Analyse der Brüstungsreliefs im vorangegangenen Kapitel hat für die Passionsdarstellungen ergeben, daß Verbindungen zu den Reliefs von Saint-Gilles und Arles bestehen. Auch hinsichtlich des Typus der Leseulpturen und der Löwen läßt sich bei den Gewändeaposteln und den Sockellöwen von Saint-Gilles Vergleichbares finden, zudem konnte auf motivische Gemeinsamkeiten verwiesen werden. An beiden Orten konnten übereinstimmende Details festgestellt werden, die bei der Umsetzung des Bildinhalts gleichermaßen wichtig waren. Vor dem Hintergrund der Bewertung möglicher Zusammenhänge zwischen den pisanischen und provenzalischen Reliefs ist daher den Aspekten der Motivwahl und der Ikonographie Bedeutung zuzumessen.

An dieser Stelle muß nun auf die kontrovers diskutierte Datierung der Fassade von Saint-Gilles eingegangen werden. Seit dem Kolloquium im Jahre 1978<sup>400</sup> scheint ein mehrheitlicher Konsens für eine Datierung in die 40er Jahre des 12. Jahrhunderts zu bestehen, wie sie in der Folge von Horn<sup>401</sup> in den unmittelbar vorangegangenen monographischen Arbeiten von Stoddard (1973)<sup>402</sup> und Ferguson (1975)<sup>403</sup> vertreten worden ist. Auch die jüngsten

---

<sup>398</sup> Offenbarung des Petrus 1, äthiopische Fassung. Zitiert nach Hennecke/Schneemelcher, a.a.O..

<sup>399</sup> Biehl (1926 (wie Anm. 2)) und Zech (1935 (wie Anm. 15)) stehen am Anfang der Arbeiten, die einen Versuch unternehmen, die ehemalige Pisaner Domkanzel in eine „bildhauerische Tradition“ einzuordnen. Die Besonderheit der plastischen Bildwerke des Guilielmus und seiner Schule ist von jeher erkannt worden, doch seine Einordnung in bestehende „Schulen“, die sich bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts in Italien gebildet hatten, blieb mit Schwierigkeiten verbunden. Die kunsthistorische Forschung hat lange Zeit neben den süditalienischen „Schulen“ in Rom, Apulien und Kampanien nur die oberitalienischen der Lombardei und der Emilia-Romagna zu würdigen gewußt, jedoch ließ sich in keine dieser „Schulen“ das Werk des Guilielmus einbetten. Diesem Umstand ist es anzurechnen, daß sich bei der Einordnung seiner Skulpturen der Blick von den italienischen Werken fort- und zur französischen, insbesondere zur provenzalischen Bauskulptur, aller bestehender Datierungsprobleme der letzteren zum Trotz, zuwandte. Darauf wurde bereits im Literaturbericht eingegangen.

<sup>400</sup> Dazu Willibald Sauerländer, Das 10. Internationale Colloquium der Société française d'archéologie: Die Fassade der Abteikirche in Saint-Gilles-du-Gard. In: Kunstchronik 31, 1978, S. 45-55, der ausführlich und übersichtlich die verschiedenen Positionen seit Hamann, 1956 (wie Anm. 178) darstellt.

<sup>401</sup> Walter Horn, Die Fassade von Saint-Gilles. Eine Untersuchung zur Frage des Antikeneinflusses in der südfranzösischen Kunst des 12. Jahrhunderts. Diss. Hamburg 1937.

<sup>402</sup> 1140er oder frühe 1150er Jahre: Whitney S. Stoddard, The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. It's Influence on French Sculpture. Middletown/Connecticut 1973.

<sup>403</sup> Späte 1140er: C. Ferguson, The Iconography of the Façade of Saint-Gilles-du-Gard. Diss. Pittsburgh 1975.

Untersuchungen von Diemer (1978)<sup>404</sup> und Scott (1981)<sup>405</sup> erbringen keine Änderungen. Das Ergebnis der Baumonographie zu Saint-Trophime in Arles von Hartmann-Virnich (1992)<sup>406</sup> scheint diese These ebenfalls zu unterstützen. Seinen Ausführungen zufolge ist der Kathedralbau von Arles, dessen Portalanlage sicher auf Saint-Gilles zurückzuführen ist, mit großer Wahrscheinlichkeit zum Zeitpunkt der Überführung der Reliquien des heiligen Trophimus im Jahre 1152 vollendet gewesen. Mit Referenz auf diese Ergebnisse der Forschung, ohne sie im Rahmen dieser Arbeit im Einzelnen nachprüfen zu können, müssen die Portalanlagen von Saint-Gilles und Arles mit ihrem figürlichen plastischen Schmuck um die Jahrhundertmitte bzw. kurz vorher entstanden sein. Sie sind daher beide vor die ehemalige Pisaner Domkanzel zu datieren. In ihnen eine Voraussetzung für die Kanzelskulpturen des Guilielmus zu suchen, würde nicht in zeitlichem Anachronismus stehen. Aus verschiedenen Quellen kann zudem geschlossen werden, daß die Seehandelsstadt Pisa tatsächlich Kontakte zur Provence unterhielt<sup>407</sup>.

Lassen sich die von der Forschung beobachteten Ähnlichkeiten der Kanzelskulpturen mit der provenzalischen Bauskulptur durch die bildhauerische Bearbeitung und Technik erklären, die sich in Relief- und Figurenbildung äußert? Die ersten Analysen in diesem Kapitel sollen mit dieser Fragestellung das Verhältnis der Pisaner Kanzelskulpturen zu provenzalischen Werken noch einmal in wesentlichen Punkten beleuchten. Auch die oberitalienische Skulptur soll hinsichtlich dieser Frage diskutiert werden<sup>408</sup>.

Bis zu den Studien von Sanpaolesi<sup>409</sup> ist von der Forschung übersehen worden, daß Fertigung und Aufstellung der Kanzel in Pisa in eine Zeit wirtschaftlicher und kultureller Blüte der Seehandelsstadt fällt. In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (1125-1150) ist der 1064 begonnene Dom erweitert worden, 1152 wurde mit dem Bau des Baptisteriums und 1173 mit der Errichtung des Campanile begonnen. Der „campo dei miracoli“ nahm somit im 12. Jahrhundert seine Gestalt an. Sanpaolesi hatte bereits 1956/57 die Anteile der maßgeblichen

---

<sup>404</sup> Dorothea Diemer, *Untersuchungen zu Architektur und Skulptur der Abteikirche von Saint-Gilles*. Stuttgart 1978. Trotz Einwände räumt Diemer, a.a.O., S. 198, ein, daß mit Figuren wie den Aposteln in Saint-Gilles ab den 40er Jahren gerechnet werden muß.

<sup>405</sup> Judy F. Scott, *St.-Gilles-du-Gard: The West Façade Figured Frieze*. Frankfurt/Bern/Cirencester 1981. Scotts Ausgangspunkt ist die seit Hamann durch die Forschung geisternde These, daß die Unregelmäßigkeiten im Fries auf einen Planwechsel bei der Errichtung der Fassade zurückzuführen seien. Mit ihren Untersuchungen weist sie nach, daß der Fries zweitverwandt wurde, die Fassade selbst aber keine Planänderung zeigt. Die Reliefs, für die allerdings keine Datierung vorgeschlagen wird, sind demnach vor der Fassade entstanden.

<sup>406</sup> Andreas Hartmann-Virnich, *Saint-Paul-Trois-Châteaux und Saint-Trophime in Arles. Studien zur Baugeschichte zweier romanischer Kathedralen in der Provence*. 2 Bde., Köln 1992.

<sup>407</sup> Diese sind zum einen die pisanische Inschrift in St. Victoir in Marseille, zum anderen ein Dokument, worin der Papst verfügt, daß Kanoniker von St. Ruf in Avignon zur Anfertigung von Säulen nach Pisa gesandt werden. Vgl. dazu Victor Mortet/Paul Deschamps, *Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture e à la condition des architectes en France, au moyen age*. Bd. II, XII.-XIII. siècles, Paris 1929, Nr. 37, S. 96-97. – Peroni, 1995 (wie Anm. 71), S. 145, Anm. 313, 314. – Sanpaolesi, 1956/57 (wie Anm. 36), S. 283, Abb. 59-60 erkennt bei einigen Kapitellen der Domfassade eine stilistische Verbindung zu französischen Kapitellen, die nur wenig älter als die von St.-Benoit-sur-Loire (1070-1080: Éliane Vergnolle, *Saint-Benoit-sur-Loire et la sculpture du XIe siècle*. Paris 1985) sind, vgl. a.a.O., S. 280.

<sup>408</sup> Für die Verbindungen mit Oberitalien spricht für Sanpaolesi (1956/57 (wie Anm. 36), S. 320-321, Abb. 159-160) beispielsweise die Verwendung eines pisanischen Kapitells in der Fassade der Kathedrale von Fidenza. Damit können jedoch noch keine Aussagen über einen direkten Kontakt der Meister untereinander getroffen werden.

<sup>409</sup> Sanpaolesi, 1956/57 (wie Anm. 36) und 1976 (wie Anm. 36).

Baumeister und Bildhauer an diesem großangelegten Projekt dargestellt und damit gleichzeitig die Existenz einer Bauhütte und Bildhauerwerkstatt in Pisa mindestens seit dem 11. Jahrhundert (Beginn des Dombaues) überzeugend belegt. Die Tragweite der gewonnenen Erkenntnisse zeigt nicht zuletzt die 1995 erschienene Monographie über den Pisaner Dom, die weitestgehend in Konsens mit Sanpaolesis Ergebnissen steht. Seit diesen Studien besteht Einigkeit auch darüber, daß Guilielmus bereits vor dem Kanzelauftrag ein etablierter Meister der Dombauhütte gewesen sein muß. Sein Werk wird daher von der Forschung zunehmend im Kontext der „bildhauerischen Tradition“ Pisas beurteilt und seine Herkunft aus der Toskana angenommen<sup>410</sup>. Wesentliches Merkmal der „Pisaner Schule“ ist eine Orientierung an der antiken Plastik, deren bildhauerische Errungenschaften als vorbildhaft angesehen worden sind. Das spezifisch „Pisanische“ der Aneignung soll noch erläutert werden. Weiteres Merkmal ist die Auseinandersetzung mit byzantinischen Werken, welche sich insbesondere in der Ornamentik zeigt.

Es wird also im Anschluß an die Analysen zu den Beziehungen der Kanzelskulpturen zur provenzalischen und oberitalienischen Bauskulptur zu untersuchen sein, inwieweit sich Guilielmus als der Pisaner Bauhütte und Bildhauerwerkstatt zugehörig zeigt. Ein Schwerpunkt wird auf die Antikenrezeption gelegt, die sich als wesentliches Merkmal der Skulpturen des Guilielmus herauskristallisiert. Abschließend soll mit der Deutung der Antikenrezeption der Kontext zur Symbolik der Kanzel und ihres Programms hergestellt werden.

## 8.2 Provenzalische und oberitalienische Voraussetzungen

Nachdem im vorangegangenen Kapitel hinsichtlich Motivwahl und Ikonographie auf die Gemeinsamkeiten zwischen den Skulpturen der ehemaligen Pisaner Domkanzel und den Fassadenreliefs der Abteikirche von Saint-Gilles-du-Gard hingewiesen worden ist, soll nun zunächst der Frage nach möglichen stilistischen Verbindungen der Reliefs des Guilielmus zur provenzalischen Bauskulptur, wie dies von der Forschung immer wieder festgestellt worden

---

<sup>410</sup> Sanpaolesi hat den Meister der Kanzel unter den Bildhauern, die mit der Erneuerung der Fassade (sichere Daten zum Baubeginn der Fassade fehlen, er ist wahrscheinlich um die Mitte des 12. Jahrhunderts anzusetzen: vgl. jüngst zur Baugeschichte des Pisaner Domes die Ausführungen von Milone, 1995 (wie Anm. 77), S. 196-204 und Peroni, 1995 (wie Anm. 71), S. 94-102) beschäftigt waren, gesucht und zu identifizieren versucht. Kapitelle der ersten Loggia hat er Guilielmus und dessen Werkstatt zugeschrieben (Sanpaolesi, 1956/57 (wie Anm. 36), S. 264-269, Abb. 14, 15). Guilielmus' Arbeiten an der Fassade dürften vor seinem Kanzelauftrag abgeschlossen gewesen sein (Sanpaolesi, a.a.O., S. 268-269). Somit stellt sich Guilielmus als ein bereits etablierter Meister dar, als ihm der Auftrag zur Kanzel erteilt worden ist. Diese Arbeit wurde, wie die verlorene Inschrift besagt, als „herausragend“ und „modern“ gewürdigt. Der erhaltene Werkvertrag zwischen Guilielmus, Ricco und der Pisaner Dombauhütte weist ebenso auf Guilielmus' hervorragende Stellung hin.

ist, nachgegangen werden. Es sollen dabei die besonders charakteristischen Teile der Kanzel, die Figuren der Leseputtgruppen, mit den Gewändeaposteln der Fassade von Saint-Gilles verglichen werden.

Die nachstehende Analyse zeigt neben Gemeinsamkeiten auch bedeutsame Unterschiede auf. Der monumentale Charakter der Figuren und die Stofflichkeit der Gewandbildung weist zwar Ähnlichkeiten auf, diese gehen aber auf verschiedene Voraussetzungen zurück. Die Analysen der Beziehung zwischen Figuren und Relief, der Gewand- und schließlich der Volumen- und Körperbildung sollen dies näher erläutern.

Ein wichtiger Aspekt der französischen monumentalen Bauskulptur des 12. Jahrhunderts ist ihre Architekturgebundenheit. Deutlich ausgeprägt ist diese Gebundenheit der Relieffigur an die Architektur bei den Gewändefiguren der Abteikirche von Saint-Gilles-du-Gard (*Abb.LXII-LXIV;XCV*), deren motivische Verbindungen zu den Figuren der Leseputtgruppen der Guilielmuskanzel bereits herausgestellt worden ist. Die Figuren sind dadurch charakterisiert, daß sie auf den Hintergrund appliziert scheinen. Sie treten wie eine zweite Schicht vor diesen und kommen dabei ohne eine eigentliche Standfläche aus. Daher stehen sie nicht autonom vor dem Hintergrund, sondern sind an diesen gebunden. Sie werden auch nicht durch ein anderes Bezugssystem bestimmt, das als ein zweites neben bzw. vor den Reliefhintergrund tritt, wie dies für die pisanischen Reliefs gilt. Die Figuren von Saint-Gilles sind zwischen Hintergrund und Untergrund eingespannt, der nach vorne auskragend ihre Standfläche bildet. Die Figuren sind somit durch diesen teilweise definiert. Ihre Verbundenheit mit dem Hintergrund zieht nach sich, daß die Gewändefiguren als geschichtet beschrieben werden können, denn sie bestehen ihrer ganzen Länge nach als Schicht vor dem Hintergrund<sup>411</sup>. Dabei füllen die Figuren den gesamten Raum vom äußersten Rand der Konsole, wo ihre Fußspitzen sogar den ornamental gestalteten Rand überschneiden, bis zum direkt auf den Köpfen aufsitzenden Architrav aus. Den Köpfen ist noch eine Abakusplatte hinterlegt, so daß diese leicht vortreten und ihr Nimbus tief angesetzt ist. Obwohl diese Figuren nicht eigentlich tragen können, sind sie so in das architektonische Gefüge eingebunden, daß sie als ein Teil desselben verstanden werden können. Ihre Köpfe treten an die Stelle eines Kapitells, was durch die Abakusplatte veranschaulicht wird. Gerade an dieser Stelle des Aufeinandertreffens und Verschmelzens von Kapitell und Figurenkopf zeigt sich die Architekturgebundenheit der Figuren sehr deutlich. Sie sind dem architektonischen Gefüge unterworfen, dabei jedoch nicht soweit eigenständig, daß sie selbst ein konstitutives Trägerelement in diesem Gefüge bilden könnten.

Auch die Pisaner Leseputtfiguren sind keine Trägerfiguren im eigentlichen Sinn (*Abb.XXXIV-XXXIX;XCVI*). Ihre Körper scheinen wie von einem Block umgeben zu sein,

---

<sup>411</sup> Die Schichtung ist wesentliches Prinzip der ganzen Portalanlage. Sie ist hinsichtlich ihrer Bestandteile des Säulenvorhangs mit dem Fries, der Portalwand und schließlich der Zone des plastischen Schmucks dreifach geschichtet.

dessen Raum sie ganz ausfüllen. Auf diese Weise sind die Figuren außen um die innere Stütze, die das Lesepult trägt, herumgelegt. Sie haben eine eigene Achse und können als eigenständig beschrieben werden, da sie auf einer eigenen Standfläche stehen. Darin liegt der wesentliche Unterschied zur provenzalischen Bauskulptur, wo die Relieffigur sich aus der Hintergrundfläche erhebt und nicht von der Standfläche aus. Die Pisaner Lesepultfiguren dagegen können vor das architektonische Gefüge treten und ihm ein eigenes System entgegensetzen. In diesem Sinne könnten sie als „frei“ bezeichnet werden. Ihre freiplastisch gearbeiteten Köpfe und die eigene Standfläche verdeutlichen, daß die Funktion der Säule nicht auf sie übertragen ist.

Der Hintergrund der Reliefs von Saint-Gilles fügt sich ebenso wie die Figuren dem übergeordneten Architektursystem ein. Wo der Hintergrund auf dieses trifft, kann er, wie in den Reliefs der Gewändeapostel zu beobachten ist, an dieser Stelle mit einem flach reliefiertem Band geschmückt sein. In den Pisaner Reliefs dagegen ist der Hintergrund als fortlaufend hinter der rahmenden Struktur zu denken. Die Ornamentik des Hintergrundes hört nicht am Rahmen auf. Vielmehr überschneidet der Rahmen die Ornamentik, womit deutlich wird, daß hier zwei unabhängige Ebenen aufeinander treffen. Die Ornamentik ist bewußt so gestaltet, daß sie als unendlich fortsetzbar gedacht werden kann. Sie wird zur Folie eines vom Rahmen verschiedenen und unabhängigen Bezugssystems.

Überschneidungen mit dem Rahmen sind bei den Figuren von Saint-Gilles nicht möglich, da sie sich zusammen mit dem Hintergrund, mit dem sie eine strukturelle Einheit bilden, der Architektur und damit dem Rahmen unterordnen. Sie treten zwar vor den Hintergrund, aber nie aus dem Rahmen hervor. Die Pisaner Figuren der Brüstungsreliefs dagegen bilden eine strukturelle Einheit mit dem Rahmen, von dem aus sie emporstreben. Die Tiefe des Rahmens bildet ihre Standfläche und zugleich den Raum, innerhalb dessen sich ihr Volumen entfaltet. Daß die Figuren vollplastisch ausgeführt sind, wird besonders bei den Figuren der unteren Register deutlich, deren Standfläche ein paar Zentimeter über den übrigen Rahmen hinausragt. Von unten her gesehen hat es dann den Anschein, als würden die Figuren aus dem Rahmen hinaustreten (z.B. *Abb.XXII*). Die freiplastisch gearbeiteten Köpfe der Figuren begünstigen diese Wirkung.

Hinsichtlich der Gewandbehandlung zeigen sich Gemeinsamkeiten. Sie lassen sich aus dem beiderseits praktizierten Rekurs auf die antike Plastik erklären. Zu Gruppen sich vereinende Faltenwürfe, in gewellten Omegaschleifen endende Gewandsäume, aus der Gewandfülle plastisch hervortretende Gelenke wie Schultern, Ellenbogen, Knie – all dies sind Typika einer an spätantiker Plastik geschulten Bildhauertradition<sup>412</sup>. Wesentliche Unterschiede zwischen den Pisaner und den französischen Figuren lassen sich jedoch hinsichtlich der Umsetzung der antiken Voraussetzungen erkennen. Die Pisaner Figuren werden von ihrem voluminösen

---

<sup>412</sup> Dazu vgl. die Detailvergleiche unten auf S. 102-103.

Gewand in mehreren Lagen bedeckt, wobei verschiedene Gliedmaßen von unterschiedlichen Gewandwürfen verdeckt sind. Dieses Charakteristikum ist deutlich bei den Aposteln im Transfigurationsrelief erkennbar (*Abb.XXIII*). Die Massigkeit des Gewandes, worin die Figuren geradezu eingewickelt scheinen, ist es, die ihren Körper definiert. Das Volumen der Figur konstituiert und erschließt sich daher von außen. Demgegenüber tritt die Körperlichkeit der Figuren von Saint-Gilles von innen durch das Gewand hindurch, was bei den Figuren im Fries deutlich wird (*Abb.LXXXIV;LXXXVI*). Ebenso wie der Hintergrund und die Figur eine konstitutive Einheit eingehen, gehen auch Gewand und Figur eine solche Verbindung ein. Das Gewand wird dadurch gebildet, daß es den Körper umgibt. Seine Formen, sein Faltenverlauf erklären sich nur auf diese Weise. Damit zeigen die französischen Figuren ein bewußteres Verständnis des Körpers, der vom Gewand verdeckt wird, im Gegensatz zu den Pisaner Figuren. Wie bei letzteren schon Figur und Hintergrund, so treten auch Figur und Gewand sich gegenüber. Der vom Gewand bedeckte Rumpf scheint wie von einem Block umschlossen zu sein, aus welchem nur der Kopf hervorragt. Dabei wird der auf einer Standfläche stehende Figurenblock vom Kopf in der Weise überragt, daß dessen betonte Freiheit dem der Standfläche verhafteten Körper fast antithetisch gegenübertritt. Die schwere Körperlichkeit wird durch das Gewand, das die Figuren mit mehreren Lagen umhüllt, unterstrichen. An den Stellen, wo der Körper zum Vorschein kommt (Köpfe, Hände, entblößte Arme und Beine), ist der Übergang zum Gewand unharmonisch. Die unproportionierten Körperteile scheinen in diesem unharmonischen Zusammenspiel von Gewand und Körper wie angesetzt zu sein. Körper und Gewand treten einander gegenüber.

Die aufgeführten Differenzen zwischen den Pisaner und den provenzalischen Figuren bezüglich der Relief- und Figurenbildung lassen sich zusammenfassend auf den wesentlichen Unterschied zwischen Figuren, die auf einer ausgebildeten Standfläche stehen, einerseits, und Figuren, die auf den Hintergrund schichtenartig appliziert sind, andererseits zurückführen.

Das aufgezeigte Charakteristikum der mit dem Hintergrund „verwachsenen“ Figur läßt sich auch bei der oberitalienischen Skulptur finden. Wie die Apostel von Saint-Gilles sind die Cremoneser Propheten des Wiligelmus eng mit dem Hintergrund verbunden (*Abb.XCVII*)<sup>413</sup>. Die Figurenbildung konstituiert sich aus dieser Verbundenheit der Figuren mit dem Hintergrund, worin eine den provenzalischen Werken vergleichbare Auffassung zu sehen ist. Daneben kennzeichnet die Figuren eine den Pisaner Lesepultfiguren ähnliche blockhafte Geschlossenheit<sup>414</sup>. Auch die Körper der Cremoneser Propheten scheinen wie von einem Block umschlossen zu werden, den sie ganz ausfüllen, und aus dem nur der lediglich im

---

<sup>413</sup> Zwischen 1107 und 1117; Quintavalle, 1991 (wie Anm. 31), Abb. 174-177.

<sup>414</sup> Krautheimer Hess, 1928 (wie Anm. 177) stellt unter vielen Beobachtungen zur Charakterisierung die Blockhaftigkeit der Figuren des Wiligelmus heraus (S. 234). Auch wenn die Figuren keine Übergänge, kein „Verschwimmen“ mit der Relief-

Nacken anliegende Kopf etwas heraustritt. Die starre Unbeweglichkeit, die die Pisaner Leseputtfiguren mit den Cremoneser Propheten verbindet, steht im Gegensatz zu den Gewändeaposteln von Saint-Gilles, wo durch gehobene und gesenkte Schulter- und Hüftachsen eine kontrapostische Bewegung angedeutet wird (*Abb.XCV*). Mit diesem Verständnis für körpereigene Bewegung, die sich in der Verschiebung von Körperachsen (Schultern und Hüften) ausdrückt, ist die Bewegung der großen wie der kleinen Relieffiguren von Saint-Gilles gebildet. Diese charakteristische Figurenbildung scheint wieder von antiker Plastik abgeleitet zu sein.

Die Pisaner Relieffiguren zeigen ebenfalls ein an der Antike geschultes Verständnis hinsichtlich der Körperachse der Figuren und der ausgebildeten Standfläche, doch ist dieses Verständnis nicht auf die Bewegung von Figuren übertragen worden. Bei einer schreitenden Bewegung, wie sie beispielsweise die Figur des Johannes im Taufrelief vollzieht, werden die Beine separiert, daß es den Anschein hat, als gehörten sie je einer eigenen Achse an (*Abb.XXIV*). Die Bewegung in der Zusammenfügung zu einem Körper kann als unharmonisch bezeichnet werden. Das Unverständnis für Bewegung, das charakteristisch für die Figuren der Kanzelreliefs ist, zeichnet ebenso die kleinformatischen Relieffiguren des Wiligelmus des Modeneser Genesisfries aus<sup>415</sup>. In dieser Hinsicht lassen sich die Pisaner Relieffiguren mit denen des Wiligelmus verbinden. Das beschriebene verschiedenartige Verhältnis zum Hintergrund, das die Figuren des Wiligelmus einerseits, und die Figuren des Guilielmus andererseits zeigen, unterscheidet sie jedoch voneinander.

Obwohl das bildhauerische Schaffen des Wiligelmus auf vergleichbaren Voraussetzungen beruht – antike und frühchristliche Werke einerseits, provenzalische Werke andererseits – , werden diese von den Kanzelskulpturen des Guilielmus anders umgesetzt. Der Deutungshorizont des Rekurses ist dennoch übertragbar. Auch für die oberitalienischen Werke wird dieser im Zusammenhang mit der friedlichen Pilgerwallfahrt und einem Erstarren der römischen Kirche vor dem Hintergrund der durch das Reformpapsttum im 11. und 12. Jahrhundert propagierten Rückbesinnung auf das frühe Christentum gesehen, wobei für die Vermittlung der antiken und frühchristlichen römischen Vorbilder der Pilgerweg nach Rom, und für die provenzalischen jener nach Santiago de Compostela angenommen wird<sup>416</sup>.

---

ebene zeigen, kann man sie dennoch nicht als gelöst vom Hintergrund bezeichnen, da sie auf diesen appliziert sind und nicht auf einer (vom Hintergrund) unabhängigen Standfläche.

<sup>415</sup> Quintavalle, 1991 (wie Anm. 31), Abb. 154-159.

<sup>416</sup> Vgl. Arturo Carlo Quintavalle, L'officina della Riforma: Wiligelmo, Lanfranco. In: Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena. Modena 1984, S.765-834, der die plastischen Bildwerke des Lanfranco und Wiligelmus als „Reformkunst“ bezeichnet. – Zur Rolle der Jakobspilgerwegs nach Santiago de Compostela vgl. Ders., 1991 (wie Anm. 31).

### 8.3 Antike und byzantinische Voraussetzungen

Zwei technische Aspekte bestimmen im Wesentlichen die ästhetische Wirkung der Kanzelreliefs. Zum einen ist dies der Einsatz des Bohrers, zum anderen die Niello-Technik, in welcher einige der Reliefhintergründe ausgeführt sind. Der Einsatz des Bohrers folgt der antiken Technik, die schon von Rainaldus und seiner Bauhütte für die bauplastischen Teile des Domes angewandt worden ist. Sie wird durch eine übermäßig starke Anbringung von Bohrlöchern charakterisiert, die regelmäßig vor allem die floralen Schmuckelemente überziehen<sup>417</sup>. Entsprechendes läßt sich für die ornamentalen Teile der Kanzel des Guilielmus aufzeigen. Die floralen Ranken um die Brüstungsplatten herum, an den Gesimsen (*Abb.II; V*), den Kapitellen (*Abb.XCVIII-CI*) sowie auf den Reliefhintergründen beziehen ihre ästhetische Wirkung entscheidend aus den punktuell und regelmäßig angebrachten Bohrlöchern. Die optischen Eigenschaften von Bohrlöchern sind auch für die ornamentale Gestaltung von Oberflächen genutzt worden. Dadurch ergeben sich verschattende und kontrastierende Effekte, die in ihrer Wirkung byzantinischen à jour-Arbeiten nahestehen. Für diese erwünschten optischen Qualitäten sind offenbar byzantinische Werke Vorbildhaft gewesen, für die Technik aber antike. Bei den Kanzelfiguren wird der Einsatz des Bohrers am Gewand sichtbar, wo starre Gewandfalten zu „Gruppen“ zusammengefaßt werden. An den Köpfen kommt der Bohrer punktuell an Augen, Nasen, Ohren, Mundwinkeln sowie bei der Haargestaltung zum Einsatz. Die Nutzung des Bohrers für Gewand- und Kopfbildung weist damit deutlich auf eine Schulung an antiker Plastik hin.

Während ein Teil der Reliefhintergründe seine lebhaftige Wirkung aus dem Schattenspiel der tief hinterschnittenen floralen Ranken bezieht, wird die Wirkung der anderen durch den starken Kontrast zwischen den marmorweißen Formen der Ornamentik und den mit schwarzer Paste aufgefüllten Aussparungen zwischen den Stegen bestimmt. Diese Niello-Technik byzantinischen Ursprungs ist im 12. Jahrhundert im Westen bereits so weit verbreitet, daß nicht unbedingt angenommen werden muß, Guilielmus habe sie „aus erster Hand“ erfahren. Ein instruktives Beispiel für solche byzantinischen Emailarbeiten, die ihre Verbreitung im Westen durch die Kreuzfahrer gefunden haben, bietet die Demetrius-Tafel aus dem Welfenschatz (*Abb.CII*)<sup>418</sup>. Ein dichtes Rankenwerk aus emaillierten Blättern füllt den Hintergrund, von dem sich die nur teilweise emaillierte Reiterfigur abhebt. Die Bildung des Rankenornamentes, das aus Palmetten in zentralisierenden Schleifen besteht, findet in der Ornamentik der Hintergründe der Kanzelplatten deutliche Analogien. Bereits im Umkreis des Rainaldus ist die ästhetische Wirkung dieser byzantinischen Technik an Flächen eingesetzt

---

<sup>417</sup> Vgl. z.B. die bauplastischen Elemente des zweiten Loggienregisters der Fassade: Details: Peroni (Hrsg.), 1995 (wie Anm. 133), (*Atlante fotografico I*), Abb. 182-201.

worden<sup>419</sup>. Die Inkrustationen der oberen drei Loggienregister der Fassade weisen eine den Hintergründen der Guilielmus-Kanzel vergleichbare Ornamentik auf<sup>420</sup>. Diese findet sicher in byzantinischen Niello-Arbeiten ein Vorbild und ist in die Technik der Marmorinkrustation übertragen worden.

Die Ornamentformen der Reliefhintergründe, der Kapitelle und (teilweise) der Gesimse der Kanzel sind ebenfalls byzantinischen Ursprungs. Das Charakteristikum der byzantinischen Ornamentik, die zentralisierende Elemente ausbildet, ist vorherrschend. Ein Beispiel für einen Vergleich bietet wieder die oben genannte Demetrius-Tafel des Welfenschatzes. Der Antrieb für das Übersäen des Grundes mit dichter und kleinteiliger Ornamentik ist ein *horror vacui*, den weitere kunsthandwerkliche Arbeiten aus Byzanz aus der Zeit nach dem Bilderstreit ebenfalls kennzeichnen. Als ein bedeutendes Beispiel sei die Ikone des heiligen Michael vom Ende des 11. bis Anfang des 12. Jahrhunderts im Domschatz von S.Marco<sup>421</sup> genannt.

Große stilistische Nähe hinsichtlich der Ornamentformen der Kapitelle und Gesimse besteht zu den Chorschrankenplatten des Domes, die zum Teil im Altar des Baptisteriums eine Zweitverwendung gefunden haben<sup>422</sup>. Vergleichbar ist die ornamentale Ausführung der floralen Ranken. In der Mitte der Platten, deren Hintergründe mit Marmorinkrustationen bedeckt sind, hebt sich stark hinterschnitten eine aus Akanthusblättern plastisch gebildete Blüte oder Rosette hervor. Den Plattenrand ziert eine Wellenranke mit paarig angeordneten Palmblättern in zentralisierenden Schleifen oder ein Akanthusblattfries. Die Schrankenplatten weisen Ornamentformen auf, die in den Gesimsen und den Abakusplatten der Kapitelle der ehemaligen Domkanzel wiederkehren. Dazu gehört die Wellenranke mit Rosetten, die Wellenranke mit paarig angeordneten Palmblättern<sup>423</sup> und auch die charakteristisch stark verzweigte schmalstielige Blattranke<sup>424</sup>. Die ganz in Wellenranken aufgelösten Kapitelle mit der charakteristischen Verschleifung von „Kelchblättern“ und Abakusblüte lassen sich ebenfalls zu den Ornamentformen der Schrankenplatten in Beziehung setzen (*Abb.XCVIII;C;CIII*)<sup>425</sup>.

---

<sup>418</sup> 12. Jahrhundert, Berlin, Kunstgewerbemuseum; – Klaus Wessel, Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen 1967, S. 177-178; – Dietrich Kötzsche, Der Welfenschatz im Berliner Kunstgewerbemuseum. Berlin 1973, S. 21-22.

<sup>419</sup> Möglicherweise geht auch die Einführung der polychromen Intarsien auf Rainaldus zurück, vgl. Peroni (Hrsg.), 1995 (wie Anm. 133), (Atlante fotografico I), Abb. 54 und 55; vgl. dazu auch Sanpaolesi 1956/57 (wie Anm. 36), S. 270.

<sup>420</sup> Details des zweiten und dritten Loggienregisters: Peroni (Hrsg.), 1995 (wie Anm. 133), (Atlante fotografico I), Abb. 182-187; 196-201; 212-213; vgl. dazu auch Milone, 1995 (wie Anm. 77), S. 199.

<sup>421</sup> Guido Perocco/Sergio Bettini u.a., Le trésor de Saint-Marc de Venise. Mailand 1984, S. 171-174, Abb. 18a. Dort sind noch weitere Beispiele byzantinischen Kunsthandwerks, die sich durch *horror vacui* auszeichnen, angeführt.

<sup>422</sup> Peroni (Hrsg.), 1995 (wie Anm. 133), (Atlante fotografico II), Abb. 1872-1873. Ein mögliches Vorbild für die Ornamentik der Chorschrankenplatten könnten die in à jour-Technik ausgeführten arabischen Kapitelle mit flächig-abstrakter Gestaltung gewesen sein, von denen sich eines unter den Baptisteriumskapitellen findet, vgl. dazu Sanpaolesi, 1956/57 (wie Anm. 36), S.284-290, Abb. 82.

<sup>423</sup> Peroni (Hrsg.), 1995 (wie Anm. 133), (Atlante fotografico II), Abb. 1872.

<sup>424</sup> Peroni (Hrsg.), 1995 (wie Anm. 133), (Atlante fotografico II), Abb. 1873; (Atlante fotografico I), Abb. 96: Platte aus dem Gewände des rechten Portals, das ebenfalls die verzweigt schmalstielige Blattranke aufweist. Sanpaolesi 1956/57 (wie Anm. 36), S. 282-284 schlägt vor, den Meister der Chorschranken, der ein Gehilfe des Rainaldus gewesen sein muß, als Gehilfen des Guilielmus zu identifizieren und ihm die Ausführung der Gesimse der Kanzel zuzuschreiben.

<sup>425</sup> Peroni (Hrsg.), 1995 (wie Anm. 133), (Atlante fotografico II), Abb. 1873.

Die ganz hinterschnittenen, gespreizten, hängenden Akantusblätter, welche den Körper des zweiten Typus der Kanzelkapitelle bilden (*Abb.XCIX;CI*), sind den ebenso gestalteten Blättern der mittigen „Rosette“ einer der ehemaligen Schrankenplatten sehr ähnlich<sup>426</sup>.

Hinsichtlich der Verwendung der beschriebenen Ornamentformen kann somit die Vorbildhaftigkeit der byzantinischen Werke wie schon für die Werkstatt des Rainaldus so auch für diejenige des Guilielmus festgestellt werden. Neben den byzantinischen Formen wird an der Kanzel auch auf antike Ornamentik zurückgegriffen. Das untere Gesims weist aus dem antiken Formenrepertoire einen Eierstab und einen Lotus-Palmetten-Fries auf. An antiker Ornamentik orientierte sich ebenfalls bereits die Pisaner Bauhütte des Rainaldus. Die Bauskulptur der Domfassade bietet dafür zahlreiche Beispiele.

#### 8.4 Zur Antikenrezeption an der Kanzel des Guilielmus

##### 1. Die Sockellöwen (*Abb.XL-XLVI*)

Bereits Biehl<sup>427</sup> hat die Löwen der Kanzel als eine gelungene Verschmelzung von antiken und byzantinischen Elementen charakterisiert. Im Folgenden sollen diese Elemente näher analysiert werden, um auf dieser Grundlage die Kanzellöwen in das Spannungsfeld der antiken Plastik einerseits und der mittelalterlichen Bildhauerkunst andererseits einzuordnen<sup>428</sup>. Die vier Löwen variieren unter sich bezüglich ihres antikisierenden Charakters, wobei sich die Köpfe durch graduell verschiedene Stilisierung voneinander abheben und dadurch unterscheiden. Bei der Betrachtung der Einzelformen fällt zweierlei auf. Der in als ornamental zu bezeichnende Formen zergliederte Kopf bewahrt durch die voluminöse Bildung und durch die das „Gesicht“ maskenartig umfassende Mähne seinen antikisierenden Charakter. Die charakteristische Verwendung des Bohrers bei der Gestaltung der Mähne, bei der die einzelnen Strähnen durch Bohrkanäle und Stege geteilt werden, zeigt in technischer Hinsicht direktes Studium der Antike an<sup>429</sup>. Die nächsten Vergleiche für diese Technik bieten die Löwen der spätantiken Löwensarkophage (*Abb.CIV/1-2*). Dabei wird deutlich, daß auch

---

<sup>426</sup> Peroni (Hrsg.), 1995 (wie Anm. 133), (*Atlante fotografico II*), Abb. 1872.

<sup>427</sup> Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 44.

<sup>428</sup> Im Folgenden soll die Frage der Vergleichbarkeit der Kanzellöwen mit den Löwen von Saint-Gilles in bezug auf die Antikenrezeption diskutiert werden. Auf die apulischen Portallöwen wird daher nicht weiter eingegangen. Ihre formale Bedeutung für die Ausbildung des Motivs des Sockellöwen ist bereits erörtert worden, ebenso wie ihre stilistischen Zusammenhänge mit den Portallöwen an der Pisaner Domfassade. Sanpaolesi, 1956/57 (wie Anm. 36), S. 289-290 nimmt für diese Pisaner Löwen (S. 294, Abb. 94-96) unbedingt ein apulisches Vorbild an (S. 294, Abb. 97-98). Auf die oberitalienischen Portallöwen (soweit sie vor der Kanzel des Guilielmus zu datieren sind), die sich ebenfalls an den apulischen Löwen orientieren, wird auch nicht eingegangen werden. Die charakteristischen Merkmale der Kanzellöwen, die sich in der Antikenrezeption äußern, weisen diese beiden Gruppen von Löwen nicht auf.

<sup>429</sup> Vgl. dazu insbesondere die Ausführungen von Seidel, 1975 (wie Anm. 173), S. 354 und Abb. 38-39.

die Anordnung der Einzelformen dem antiken Löwenkopf entspricht. Nur sind bei den Pisaner Kanzellöwen die Formen stärker zergliedert und stilisierter aufgefaßt als am Sarkophag<sup>430</sup>.

Die antikisierenden Körper der Pisaner Löwen zeichnen sich durch eine Bewegtheit aus, die durch die Betonung der anatomischen Einzelformen hervorgerufen wird (*Abb.XLIII*). Trotz der an der antiken Plastik angelehnten Gesamtform zeigt sich in der Bildung von Rippen und Gelenken eine Verlagerung hin zu stilisierter Körperlichkeit. Ein Vergleich mit dem spätantiken Pisaner Stadttorlöwen macht deutlich (*Abb.CV*), dass dies ein Merkmal der mittelalterlichen Umsetzung des spätantiken Vorbilds ist. Entsprechendes zeigen auch die Sockellöwen von Saint-Gilles (*Abb.CVI-CVIII/1*), für die ebenfalls die antike Plastik als Voraussetzung anzunehmen ist, wobei die anatomische Bildung ihrer Körper lebendig bewegt ist. Die modellierten Einzelformen der Pisaner Kanzellöwen dagegen zeichnen sich mehr durch Plastizität und Festigkeit aus. Die formalen Ähnlichkeiten zwischen den Pisaner und den provenzalischen Löwen bleiben dennoch bestehen. Ein weiteres Beispiel soll dies mit dem Hinweis auf den Löwen aus der Pisaner Domfassade, der ein menschliches Wesen zwischen seinen Pranken hält (*Abb.CVIII/2*)<sup>431</sup>, illustrieren. Der Körper des Löwen ist stark bewegt, doch orientiert er sich gegenüber den Kanzellöwen in weit geringerem Maße an den antiken Werken<sup>432</sup>. Die deutlich und scharfkantig ausgeführten Gelenke vermitteln eine Agilität, die derjenigen der Löwen von Saint-Gilles nahesteht. Die grundsätzliche Suche nach der Möglichkeit des Ausdrucks von Bewegung, wie sie mit der jeweiligen Modellierung der anatomischen Einzelformen gefunden werden kann, verbindet alle Werke. In typisch mittelalterlicher Umsetzung ist bei den Sockellöwen der Kanzel dieses Gestaltungsprinzip mit dem antiken der Plastizität und der ornamentalen Stilisierung der Oberfläche eine Verbindung eingegangen.

## 2. Die Lesepultfiguren (*Abb.XXXIV-XXXIX*)

Als formale Voraussetzung für die Lesepultgruppen ist die antike Figurengruppe der Hekate anzusehen<sup>433</sup>. Das Charakteristikum der antiken Dreifigurengruppe ist die Verbindung von stehenden Figuren mit einem architektonischen Trägerelement, einer Säule, ohne daß aber die Funktion der Säule auch Funktion der Figuren wird. Dieses Merkmal kennzeichnet ebenso die Verbindung der stehenden Lesepultfiguren mit der Stütze des Pultes. Wie ihr antikes Vorbild sind die Lesepultfiguren auf eigener Standfläche vor die Stütze gelagert<sup>434</sup>. Die

---

<sup>430</sup> Zum Vergleich mit den spätantiken Löwensarkophagen siehe auch Seidel, a.a.O., S. 354ff.

<sup>431</sup> Er befindet sich im Museo dell'Opera del Duomo.

<sup>432</sup> Dennoch schreibt Sanpaolesi, 1956/57 (wie Anm. 36), S. 358 diesen Löwen Guilielmus zu.

<sup>433</sup> Auch nachfolgende Pisaner Bildhauer haben sich an dem Hekatetypus orientiert. Sie gipfeln in Nicola Pisanos Werk mit der Schöpfung der bekrönenden Hekate der Fontana Maggiore in Perugia (1276-1278), vgl. dazu auch die Ausführungen von Seidel, 1975 (wie Anm. 173), S. 345-348.

<sup>434</sup> Wesentlich verschieden davon präsentiert sich die Lösung der Dreifigurengruppe des Freudenstädter Lesepultes (Legner, 1982 (wie Anm. 215), Abb. 259). Die ringförmige, wulstige Basis des trapezoiden Lesepultkörpers liegt den Aposteln im

Allansichtigkeit des antiken Vorbildes ist jedoch nicht übernommen worden. Die Figuren sind an drei Seiten aufgestellt worden, wobei sich die Mittelfigur an der Front, zu der sich die anderen beiden orientieren, wie durch deren Kopfdrehungen angezeigt wird, deutlich als Hauptansichtsseite hervorhebt.

Besonders auffällig tritt die Kenntnis antiker Plastik bei den Köpfen der Figuren des Paulus, Timotheus und Titus des „Epistelpultes“ sowie des Matthäusengels des „Evangelienpultes“ hervor. Der Kopf des Paulus verkörpert den Typus des lang- und spitzbärtigen, kahlköpfigen Philosophen (*Abb. CIX/1*). In der antiken Porträtplastik wird er von den Büsten des Plotinus vertreten (*CIX/2*)<sup>435</sup>. Dieser Typus ist seit frühchristlicher Zeit der bevorzugte für die Darstellung des Paulus<sup>436</sup>. Die charakteristischen Merkmale des Kopfes des Timotheus mit dem knotigen Kinnbart, dem Oberlippenzipfel, den breiten Wangen und den Lockenbüscheln, die die Stirn horizontal abgrenzen, lassen sich mit den römischen Kaiserbildnissen des Gallienus vergleichen (*Abb. CIX/1; CX*)<sup>437</sup>. Das Haar des Tituskopfes ist in großen Wellen vom Hinterkopf nach vorne in die Stirn gekämmt, wo die Haare über der Nasenwurzel etwas tiefer hängen (*Abb. CXI*), in Übereinstimmung mit den römischen Bildnissen des Hadrian (*Abb. CXII*)<sup>438</sup>. Der Gesichtsschnitt mit der langen Nase und der engen Partie zwischen Nase und Mund ist mit Augustusbildnissen des Oktavian-Typus<sup>439</sup> und auch des Prima Porta-Typus vergleichbar, was jedoch in diesem Zusammenhang nicht weiter spezifiziert werden kann<sup>440</sup>. Der Kopf des Matthäusengels mit dem mittig gescheitelten Haar einer Länge, das hinter die Ohren gesteckt im Nacken zusammenläuft, mit einer leicht gebogenen Nase, deren Wurzel eine leichte Einsenkung zeigt, sowie mit einem kleinen spitzen Kinn, entspricht den Charakteristika der römischen Porträts der Julia Mamaea (*Abb. CXIII/1-4*)<sup>441</sup>.

---

Nacken. Mit den Händen greifen sie nach ihr. Die Basis hat somit die Funktion einer Nische, welche die Apostel bis zu den Schultern umgibt und aus der nur der Kopf herausragt. Die Apostel des Lesepultes sind daher als Nischenfiguren zu verstehen.

<sup>435</sup> Gisela M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks*. Bd. III, London 1965, S. 289 (zum Typus). Vgl. auch Klaus Fittschen (Hrsg.), *Griechische Porträts*. Darmstadt 1988, Tafel 14, 1-2: Bildnis eines Kahlköpfigen „Aischylos“, Rom, Museo Capitolino.

<sup>436</sup> Dazu M. Lechner, Paulus. In: *LCI*, <sup>2</sup>1990, Bd. VIII, Sp. 130-131.

<sup>437</sup> Seine typische Form des Kinnbarts wird als „gallienischer Knötchenbart“ bezeichnet. – Klaus Fittschen/Paul Zanker, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom*. Mainz <sup>2</sup>1994, Bd. I/Tafelband, Beilage 92 b (= *Abb. CX*): Gallienus, Alleinherrschertypus (Replik 1) Rom, Thermenmuseum Inv. 644; zum Typus a.a.O., Textband, S. 137-139. Biehl, 1926, S. 48 dagegen verbindet den Kopf des Timotheus mit dem Typus des Caracalla. Dieser weist jedoch weder den Knötchenbart noch den Oberlippenzipfel auf und hat dafür kurzes krauses Haar, das die Stirn wellenförmig, dem Verlauf der Augenbrauen folgend, abschließt (vgl. Wiggers/Wegner, 1971 (wie Anm. 53), S. 9-92; Tafeln 7-22).

<sup>438</sup> Fittschen/Zanker, <sup>2</sup>1994 (wie Anm. 437), Bd. I/Tafelband, 50/Nr. 46 (= *Abb. CXII*): Panzerbüste Hadrians im Bidnistypus „Stazione Termini“, frühhadrianisch. Palazzo dei Conservatori, Inv. 817; zum Typus a.a.O., Textband, S. 44-46. Der Haarzipfel ist auch typisch für die Porträts des Herodes Attikus (Richter, 1965 (wie Anm. 435), fig. 2047-2049).

<sup>439</sup> Auch Biehl, 1926 (wie Anm. 2), S. 48 weist auf die Bildnisse des jungen Oktavian hin.

<sup>440</sup> Fittschen/Zanker, <sup>2</sup>1994 (wie Anm. 437), Bd. I/Tafelband, Beilage 5a: Augustus, Prima Porta-Typus, Rom, Vatikan, Chiaramonti LII 1; zu den Typen a.a.O., Textband, S. 1-6.

<sup>441</sup> Wiggers/Wegner, 1971 (wie Anm. 53), Tafel 59 a,b (= *Abb. CXII/3-4*): Julia Mamaea, Rom, Museo Capitolino, Stanza degli Imperatori 47; zum Typus a.a.O., S. 200-217.

### 3. Die Brüstungsreliefs

Die Brüstungsreliefs der ehemaligen Pisaner Domkanzel zeigen in verschiedenen Aspekten eine Orientierung an frühchristlicher Sarkophagplastik. Diese betreffen nicht nur die Anordnung in zwei Registern oder die Verwendung des Kompositionsprinzips des Huldigungszeremoniells – beispielsweise bei den Darstellungen des Dreikönigszyklus (sog. „hellenistischer Typus“) – , sondern auch die Reliefauffassung und die Figurenbildung. Die Figuren der Reliefs sind, wie bereits dargelegt, von der ausgebildeten Standfläche her entwickelt. Der den Figuren eigene Raum besteht unabhängig vom Hintergrund. Dadurch ändert sich die Rolle des Hintergrundes. Er ist nicht Träger der Figuren, sondern er hinterfängt sie wie eine Matrix. Erzeugung von Tiefenraum wird durch die Staffelung von Figuren in mehreren Reliefebenen erreicht. Die weiter hinten stehenden Figuren sind dann in flacherem Relief ausgeführt. Diese charakteristischen Elemente der Reliefbildung, die sich an der Kanzel des Guilielmus aufzeigen lassen, kennzeichnen die Reliefs frühchristlicher Sarkophage. Während die Tiefenstaffelung von Figuren mit Hilfe verschiedener Ebenen des Reliefs sicher von der antiken Plastik angeregt wurde und auch an anderen Orten auftritt, wie beispielsweise in den Fassadenreliefs von Saint-Gilles, stellt die Umsetzung der antiken Relieffigur an der Kanzel etwas Besonderes dar. Es hat sich hier kein vergleichbares mittelalterliches Werk bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts finden lassen, in welchem dieses Verständnis für die antike Relieffigur deutlich wird. Für die Figurenbildung der Kanzelreliefs ist es jedoch ein wesentliches Merkmal.

Nicht nur die grundlegende Auffassung von der Relieffigur ist an frühchristlicher Plastik orientiert, sondern auch die Bildung von Gewändern sowie auch Haltungen und Gestik. Die dicken Gewänder werden von tiefen Bohrkanälen in Faltengruppen gelegt. Charakteristisch sind die Steilfalten, die das ganze Gewand bei stehenden Figuren formen, während bei schreitenden Figuren (z.B. Johannes der Täufer (*Abb.XXIV*)) sich erst neben dem artikulierten Bein die Steilfalten bilden. Vergleichbar mit den frühchristlichen Werken ist zum einen die Stofflichkeit, die sich z.B. in der Bildung der tiefen Falten und der breiten Stege zeigt, zum anderen die Ausdrucksmöglichkeiten, die in dieser Gewandbehandlung liegen. Sie werden bei den Figuren der Kanzel gezielt eingesetzt. Die Lagen von dicken Gewändern formen die Körper, wobei der Verlauf der Falten dabei weniger – dies im Unterschied zur antiken Plastik – die einzelnen Gliedmaßen als ihre Bewegung anzeigt. Der Ausdruck, der bei diesen so vom Gewand beherrschten Figuren in den Händen und ihrer Gestik liegt, ist ebenfalls von den Figuren auf frühchristlichen Sarkophagen abzuleiten. In diesem Zusammenhang ist die Figur des Johannes des Täufers von Interesse, die offenbar eine (seitenverkehrte) Kopie einer Figur auf einem Sarkophagrelief im Pisaner Camposanto ist (*Abb.CXIV/1-2*)<sup>442</sup>. Die antike Figur

---

<sup>442</sup> Sanpaolesi, 1956/57 (wie Anm. 36), S. 366, Abb. 263-264 macht auf dieses Vergleichsstück aufmerksam, jedoch nicht im Zusammenhang mit der Figur des Täufers, sondern mit der Figur des Judas im Relief des Judaskuß. – Die spätantiken

beugt sich ebenso in leichter Schrittstellung mit geradem Rücken vor, während sie ihre entblößten Arme nach vorne ausstreckt. Das Obergewand bauscht sich ausladend um die Hüften auf, um so die Beugung besonders zu artikulieren, während ein langer Gewandzipfel von der Schulter über den äußeren Arm bis etwa auf Kniehöhe herunterfällt. Obwohl der Kopf und auch die Arme nicht mehr gut erhalten sind, kann dennoch aufgrund dieser deutlich erkennbaren gestalterischen Merkmale die Figur des Täufers als seitenverkehrte Kopie der antiken Figur bezeichnet werden. Im unteren Register dieser Brüstungsplatte hat der Bildhauer dann in der Figur des Simeon noch einmal in leicht modifizierter Weise das Motiv des ausladend gebauschten Obergewandes um die Hüften einer sich vorbeugenden Figur angewandt. Herausgegriffen aus vielen weiteren Beispielen sollen diese genügen, um die Antikenrezeption bezüglich der Figurenbildung zu illustrieren<sup>443</sup>.

## **8.5 Zur Deutung der Rezeption der spätantiken und frühchristlichen Plastik an der ehemaligen Pisaner Domkanzel**

Die vorangegangenen Ausführungen haben gezeigt, daß die Antikenrezeption ein wesentliches Charakteristikum der Pisaner Kanzelskulpturen des Guilielmus ist. Neben technischen, motivischen und kompositorischen Aneignungen tritt diese besonders in den Köpfen der Lesepultfiguren hervor. Zur antikisierenden Erscheinung der ganzen Kanzel trägt jedoch in erster Linie ihre Gestaltung gemäß spätantiker zweizoniger Sarkophage bei. Unter den Fragen nach den äußeren Umständen, welche diese Antikenrezeption ermöglicht haben könnten, und nach dem inhaltlichen Zusammenhang, in dem die antiken Werke mit der Kanzel – als liturgisches Ausstattungsstück – zu sehen ist, sind die anschließenden Erläuterungen zur Deutung der Rezeption der spätantiken römischen Kunst an der Kanzel zu verstehen.

Eine Voraussetzung der Antikenrezeption ist im damaligen „künstlerischen Klima“ in Pisa seit der Bauzeit des Domes (1064), der mit seinem fünfschiffigen basilikalischen Grundriß den Rückbezug auf Alt-St. Peter deutlich zu erkennen gibt, zu vermuten. Gerade zur Zeit der Errichtung der Kanzel sind die Verbindungen zu den römischen Meistern als sehr eng anzusehen. Im Zusammenhang mit einer Umgestaltung des Chors, die, wie jüngst dargelegt worden ist, die Aufstellung einer neuen Chorschrankenanlage<sup>444</sup>, die Aufstellung der Kanzel

---

Sarkophage befanden sich noch zur Zeit des Guilielmus verstreut auf dem Areal um den Dom und das Baptisterium herum, bevor sie im 13. Jahrhundert im Camposanto neu aufgestellt wurden.

<sup>443</sup> Die Handhaltung und Gestik der Figuren der Lesepultgruppen ist an der spätantiken Sarkophagplastik orientiert. Ähnliche Übertragungen finden sich bei den Gewändeaposteln in der Fassade der Abteikirche von Saint-Gilles. Vgl. oben S. 56-57.

<sup>444</sup> Zur möglichen Vorbildfunktion der römischen *cancelli* vgl. oben S. 47-48.

und die Verlegung des Fußbodens beinhaltet haben dürfte<sup>445</sup>, sind Cosmatenarbeiten ausgeführt worden. Diese ursprüngliche Dekoration des Fußbodens in *opus sectile* um den Altar herum, sowie in dem von den Chorschranken eingefassten Teil der Domes und auch in der Vierung, ist von römischen Marmorarbeitern ausgeführt worden. Mit Sicherheit kann also davon ausgegangen werden, daß römische Meister, die möglicherweise identifiziert werden konnten<sup>446</sup>, zur Zeit der Errichtung der Kanzel vor Ort gearbeitet haben.

Aber auch die Wiederverwendung zahlreicher in Pisa vorhandener Werke antiker Plastik bot die Möglichkeit, selbstreferentiell auf lokale altehrwürdige Traditionen zu verweisen. Um Dom und Baptisterium herum verteilt, dienten spätantike Sarkophage als Begräbnisstätte, antike Spolien wurden in den Bauwerken des „campo dei miracoli“ vermauert oder in neuer Funktion zweitverwendet. Die Werkstatt des Guilielmus hat beispielsweise Marmorplatten aus der römischen Neptunbasilika für die neue Chorschrankenanlage des Domes wiederverwendet<sup>447</sup>. Wie Seidel dargelegt hat, ist in der gesuchten Orientierung der Pisaner an römischen Bau- und Kunstwerken – seien sie spätantik oder mittelalterlich – ein Zeichen des aufkeimenden Selbstbewußtseins der Stadt zu sehen, die sich, wie deutlich aus den in die Domfassade eingelassenen Lobeshymnen hervorgeht, als „Neues Rom“ begreift<sup>448</sup>.

Ein naheliegender Aspekt der Deutung im Zusammenhang mit der Antikenrezeption ergibt sich unmittelbar aus der Deutung des Programms des figürlichen Schmucks der Kanzel sowie der Kanzel selbst. Die frühchristliche Sarkophagplastik steht thematisch in engem Zusammenhang mit der Erlösung des Verstorbenen durch den Opfertod Christi, wobei durch die Verknüpfung von alt- und neutestamentlichen Szenen die Antithese von Sündenfall und Erlösung veranschaulicht wird (Adam und Eva; Jonas; Jünglinge im Feuerofen; Darstellungen zum Leben Christi (Kindheit, öffentliches Wirken, Passion)). Diese antithetischen Gegenüberstellungen spielen für das Relief der Darstellung der Geburt Christi eine inhaltliche Rolle. Sie sind im Sinne eines Hinweisens auf die Einheit der Heilsgeschichte zu verstehen. Da die Kanzel eine wesentliche liturgische Funktion bei der Ostermesse als Ort der Verlesung des Exsultet erfüllt, steht auch sie in engem anagogischen Zusammenhang mit dem Erlösertod Christi. Die Orientierung an der frühchristlichen Sarkophagplastik legitimiert sich inhaltlich, indem Motive, die im heilsgeschichtlichen Kontext stehen, übernommen werden, um diesen Kontext innerhalb des Programms für die Betrachtenden zu eröffnen. Mit der Zweizonigkeit der Brüstungsreliefs erinnert der Kanzelkörper auch formal an einen

---

<sup>445</sup> Vgl. dazu Peroni, 1995 (wie Anm. 71), S. 99-102.

<sup>446</sup> Pietro Boccelatte und Pietro di Rainucci, die namentlich in einer Vereinbarung von 1158 mit dem Erzbischof von Pisa genannt werden. Diese Vereinbarung betrifft den Verkauf, den Schnitt und die Verlegung von Stein, vgl. Peroni, a.a.O., S. 145, Anm. 307; Nenci, 1995 (wie Anm. 78), S. 517-522.

<sup>447</sup> Die Provenienz der Schrankenplatten konnte aufgrund des rückseitigen römischen Frieses nachgewiesen werden, vgl. dazu Peroni, 1995 (wie Anm. 71), S. 145, Anm. 311; (Atlante fotografico II) Abb. 1865, 1868.

<sup>448</sup> Seidel, 1975 (wie Anm. 173), insb. S. 320-324, der sich auf die Ausführungen von Giuseppe Scalia, 'Romanitas' pisana tra XI e XII secolo. In: Studi Medioevali, 3. Serie, 13, 1972, S. 791-843 beruft und hinsichtlich der politisch-ikonologischen Deutung der Cosmatenarbeiten auf den Aufsatz von Karl Noehles, Die Kunst der Cosmaten und die Idee der Renovatio Romae. In: Günther Fiensch/Max Imdahl (Hrsg.), Festschrift Werner Hager. Recklinghausen 1966, S. 17-37 hinweist.

Sarkophag. Es ist nicht auszuschließen, daß dies intendiert gewesen ist. Die Bedeutung der Kanzel als Symbol des *sepolcro vuoto* (Grab des Auferstandenen) könnte auf diese Weise treffend zum Ausdruck gebracht worden sein. Nicht nur die inhaltliche, sondern auch die formale Bezugnahme auf die frühchristliche Sarkophagplastik begründet sich somit im Bedeutungskontext der Kanzel. Umgekehrt wird mit dem Rekurs auf bekannte Motive und Formeln der Sepulkralkunst deren assoziativer Wert für das Verständnis der Kanzelsymbolik zunutze gemacht<sup>449</sup>.

## 9 Zusammenfassung

Mit der ehemaligen Domkanzel des Guilielmus, der als Meister für die Pisaner Dombauhütte tätig war, wird ein Kanzeltypus faßbar, der für die Toskana prägend werden sollte. Die zweifellos hervorzuhebende Bedeutung dieser prototypischen Kanzel zeigt sich nicht zuletzt auch darin, daß einzelne, typologisch charakterische Teile wie die Lesepultgruppen in der Nachfolge der Kanzel direkt rezipiert worden sind. Mit dieser Arbeit sollte versucht werden, weitere Argumente für die Bedeutung der Kanzel anzuführen. Ihr plastischer und figürlicher Schmuck als besonders charakteristisches Merkmal ihrer Ausstattung auch unter typengeschichtlichem Aspekt ist daher ins Zentrum der Analysen gerückt, die zunächst die Kanzel auf ihre inhaltlichen Bezüge hin untersuchten.

Im Zuge der Rekonstruktion der Kanzel konnten ihre wesentlichen Bestandteile bestimmt werden. Dabei ist deutlich geworden, daß die heute zweigeteilte Kanzel mit großer Wahrscheinlichkeit in Form einer einzigen, großen Kanzel im Pisaner Dom am südlichen Ende der damals neuen Chorschrankenanlage aufgestellt gewesen ist, wo sie sich über rechteckigem Grundriß auf den vier mächtigen Sockellöwen erhoben hat. 1162 (st.pis) vollendet, fällt ihre Errichtung in die Zeit der Neugestaltung des Chores durch die Rainaldus-Werkstatt. Ungeklärt muß die Frage nach der Ausrichtung der Kanzelfront und ihrer Lesepulte bleiben. Die jüngste Rekonstruktion von Calderoni Masetti, die den Ausführungen zugrunde gelegt worden ist, sieht eine Orientierung zum Kirchenschiff vor und steht damit im Widerspruch zu den erhaltenen und strukturell unveränderten, toskanischen Nachfolgekanzeln von S.Cristoforo in Barga und S.Miniato in Florenz (sowie S.Giorgio in Brancoli), deren Lesepulte (und damit Kanzelfronten) übereinstimmend nach Norden weisen.

---

<sup>449</sup> Vgl. dazu oben die Ausführungen auf S. 86-89.

Dessen ungeachtet konnte bei der typengeschichtlichen Einordnung der Kanzel gezeigt werden, daß ihre spezifischen Merkmale durch einen engen inhaltlichen Bezug von Symbolik und liturgischer Funktion der Kanzel bedingt sind. Auf den Ort der Lesung verweisen die Apostel der Leseplatte, die ihre ikonographische Grundlage in der Deutung als Stützen des Evangeliums finden. Bei den beutereißenden Sockellöwen wird im Zusammenhang mit dem ikonographischen Typus des bezwungenen Dämons der Überwindungsgedanke der Auferstehung symbolisch faßbar. Damit ist ihr inhaltlicher Zusammenhang mit der Kanzel als Symbol des (leeren) Grabes des Auferstandenen gegeben.

Die eigentliche Vielschichtigkeit des Bedeutungsgefüges der Kanzel zeigt sich besonders im christologischen Programm der Brüstungsreliefs. Dabei konnte im Zuge der ikonographischen Analyse der einzelnen Szenen in Bezug auf das Gesamtprogramm der jüngst von Calderoni Masetti vorgeschlagenen Rekonstruktion der Brüstungsplattenfolge durch inhaltliche verknüpfende Aspekte zugestimmt werden. Das Programm (*Abb.LV-LVI*) beginnt an der Rückseite der Kanzel mit den Ereignissen um die Geburt Christi, wobei bereits an dieser in den Zyklus einleitenden Stelle mit der alttestamentarischen Typologie des ausgespienen Jonas sowie des Sündenfalls, die beide hinsichtlich der Darstellung Parallelen in der frühchristlichen Sarkophagplastik finden, ein Hinweis auf den heilsgeschichtlichen Zusammenhang von Christi Geburt und seiner Auferstehung gegeben wird. Es folgt (im Uhrzeigersinn) an der Schmalseite der vier Epsoden umfassende Dreikönigszyklus, der sich durch seine enge formale Anlehnung an die frühchristlichen Bildformulierungen der Sarkophagreliefs zu einer Untergruppe des Bildprogramms zusammenschließt. An der Kanzelfront nimmt das Transfigurationsrelief die zentrale Stelle zwischen den Leseplatten ein, an deren Seiten sich die Brüstungsplatten mit der Taufe Christi und der Darstellung im Tempel sowie dem Letztem Abendmahl und dem Judaskuß anschließen. Nicht nur formal mit der zentralisierenden Komposition läßt sich die hervorgehobene Platzierung des Transfigurationsreliefs begründen. Dieses Relief markiert das Ende des Kindheitszyklus und den Beginn der Darstellungen zur Passion. Da die Transfiguration in engem inhaltlichen Zusammenhang mit dem Leiden und der Wiederkunft Christi zu sehen ist, wird mit dieser ausgezeichneten Anordnung des Reliefs wiederum der Schwerpunkt der Deutung des Brüstungsprogramms auf seinen heilsgeschichtlichen Aspekt gelegt. Die ikonographische Analyse des Reliefs der Frauen am Grabe hat schließlich die These, daß die Auferstehung Christi als Ausgangs- und zugleich Kernpunkt der Deutung des Programms sowie der Kanzel zu denken ist, stützen können. Nur bei diesem Relief ist ein direkter Bezug des übergeordneten Titulus zur Liturgie nachweisbar. Dieser Titulus rezipiert die Worte der Auferstehungsbotschaft, die der Diakon auf der Kanzel anläßlich der Feier der Ostermesse in Analogie zum Engel auf dem Grab des Auferstandenen ausspricht. Die Kanzelsymbolik als Grab des Auferstandenen wird in diesem Relief somit deutlich faßbar. In der zentral komponierten Darstellung der Himmelfahrt

Christi auf der zweiten und letzten Brüstungsplatte an dieser Kanzelseite findet das Programm zu einem ruhenden Abschluß. Hinsichtlich Auswahl und Abfolge der Szenen konnten Parallelen zum illuminierten Bildzyklus der in Pisa aufbewahrten beneventanischen Exsultetrolle aufgezeigt werden, der ebenso wie der Kanzel eine liturgische Funktion in den Osterfeierlichkeiten zukommt.

Nicht nur durch die erzählerisch vermittelten Inhalte, sondern auch durch die formale Gestaltung der Kanzel erschließt sich ihre mehrschichtige Bedeutung. Einen wesentlichen Teil ihrer ästhetischen Wirkung bezieht sie aus der floral-ornamentalen Ausführung der Reliefhintergründe, die ihre Voraussetzungen in byzantinischen à jour- und Niello-Arbeiten finden. Diese Ornamentik könnte auf die apokryphe Petrus-Offenbarung mit der Schilderung des himmlischen Jerusalem als blühenden Garten bezogen werden, als das die Kanzel exegetisch gedeutet wird. Daneben läßt sich mit der Teilung der Brüstungsplatten in zwei Register die Orientierung an frühchristlichen zweizonigen Sarkophagen fassen, womit die Kanzelsymbolik als Grab des Auferstandenen noch einmal veranschaulicht wird.

Wer auch immer das Programm vorgegeben haben mag, so ist davon auszugehen, daß die Komposition der einzelnen Reliefs in der Abfolge der Platten zu einem homogenen Zyklus mit Untergruppen (Dreikönigszyklus; Passionszyklus) sowie Akzenten (Transfiguration) vom Meister der Brüstungsreliefs geleistet und von diesem zusammen mit Gehilfen ausgeführt wurde. Dieser hat sich – wie bereits erläutert wurde – bei der Gestaltung der einzelnen Komponenten der Kanzel, die zum Prototyp für eine Reihe toskanischer Kanzeln im Mittelalter werden sollte, von der liturgischen Bestimmung der Kanzel und ihrer Symbolik leiten lassen. Die Auswahl der Szenen und ihre Abfolge an den Seiten der Brüstung, die Ausführung der Lesepultgruppen und der Sockellöwen, und schließlich die Ausbildung des Kanzelkörpers in enger formaler Anlehnung an einen spätantiken zweizonigen Sarkophag, lassen sich im Zusammenhang mit der liturgischen Funktion der Kanzel als Ort der Lesung – insbesondere in der Ostermesse – und ihrer Deutung als Symbol des Grabes des Auferstandenen begreifen. Umgekehrt legitimiert sich der Rekurs auf die Sepulkralkunst aus diesem Kontext.

Die Antikenrezeption, die sich schließlich als besonders charakteristisches Merkmal der Kanzelskulpturen des Guilielmus hat herausstellen lassen, findet im Fall der Orientierung an frühchristlicher Sarkophagplastik ebenso in diesem Bedeutungsgefüge eine Erläuterung. Ihr fällt für einzelne Teile des Skulpturenschmucks wie der Lesepultgruppen, als deren formales Vorbild die antike Dreifigurengruppe der Hekate anzusehen ist, und deren Köpfe antike römische Porträtplastik (Plotinus, Gallienus, Hadrian, Augustus, Julia Mamaea) rezipieren, eine wichtige Rolle zu. Innerhalb des Brüstungsprogramms zeichnet sie den Dreikönigszyklus aus, den sie zu einer homogenen Gruppe vereint.

Zu einer weiteren Gruppe lassen sich die Passionsreliefs (Letztes Abendmahl, Judaskuß, Frauen am Grabe) zusammenschließen. Ihre motivischen und ikonographischen Vorbilder

sind im Unterschied zu allen übrigen Darstellungen, die entweder auf byzantinische oder, wie im Fall der Königsepisoden, auf spätantike Voraussetzungen zurückgehen, offenbar den mittelalterlichen westlichen Bildformulierungen entnommen, wie sie insbesondere von den Reliefs in Saint-Gilles und Arles repräsentiert werden. Zu diesen Reliefs bestehen ohne Zweifel enge motivische und ikonographische Parallelen. Eine stilkritische Analyse konnte jedoch ebenso deutlich die wesentlichen Differenzen zu den Kanzelskulpturen des Guilielmus aufzeigen, die bei den großformatigeren Figuren (Leseputtfiguren bzw. Gewändeapostel) noch mehr hervortreten. Die beobachteten Ähnlichkeiten gehen möglicherweise neben den aufgezeigten motivischen Gemeinsamkeiten auf den beiderseitigen Rekurs auf die antike Plastik zurück. Trotzdem muß die Nähe dieser Kanzelreliefs zur mittelalterlichen westlichen und nordalpinen Ikonographie hervorgehoben werden, denn sie zeichnet mit den Darstellungen zur Passion Christi gerade jenen Teil des Zyklus aus, der Ausgangspunkt und zugleich Kern des Programms ist, und in welchem somit die Deutung der Reliefs mit Funktion und Symbolik der Kanzel zusammenfließen.

Der allein stilkritische Ansatz, wie ihn die Forschung zur Kanzel bisher überwiegend vertreten hat, hat nicht genügen können, um die wichtigen Beobachtungen, wie die deutliche Antikennähe einerseits, und die sichtbaren Parallelen zur provenzalischen Bauskulptur des Mittelalters andererseits, für die Würdigung der Kanzel nutzbar zu machen. Im abgesteckten Rahmen dieser beiden überragenden bildhauerischen Voraussetzungen wurden die Kanzelskulpturen des Guilielmus oft abgewertet. Diese Betrachtungsweise hat jedoch den Weg verstellt zu erkennen, daß die Leistung des Guilielmus nicht etwa auf dem Gebiet einer „naturnahen“ Wiedergabe liegen kann. Was sein Werk auszeichnet, ist die erzählerische Vielschichtigkeit in den Darstellungen der Brüstungsreliefs, welche mit Hilfe zahlreicher Referenzen auf bekanntes Bild- und Formgut eine neuartige Anschaulichkeit der zu vermittelnden Inhalte erreicht.

Der einst beobachtete vermeintliche „Eklektizismus“ des Guilielmus kann eine Begründung in der Verschiedenartigkeit der übernommenen Elemente unterschiedlicher ikonographischer Voraussetzungen finden. Jedoch sind die Rekurse auf die verschiedenen Vorbilder gezielt eingesetzt. Das Aufgreifen von Elementen aus lokal vorhandenen spätantiken Werken entspricht der Selbstdarstellung Pisas als „Neues Rom“<sup>450</sup>, während byzantinische Elemente auf die weitläufigen Handelsbeziehungen der mächtigen Seestadt verweisen. Auch zur Provence unterhielt die Seehandelsstadt Pisa wirtschaftliche Kontakte und aus Quellen ist die Anwesenheit von Steinmetzen aus der Provence in Pisa bekannt<sup>451</sup>. Darüber hinaus können die verschiedenen motivischen und ikonographischen Referenzen im Zusammenhang sowohl der Kreuzzüge als auch der friedlichen Pilgerwallfahrten gesehen werden. Das Aufgreifen

---

<sup>450</sup> Vgl. oben Anm. 173 und 448.

<sup>451</sup> Vgl. oben Anm. 407.

byzantinischer Darstellungstraditionen beinhaltet den Verweis auf Kulturgüter, die von den Kreuzfahrern im Heiligen Land erbeutet wurden, wie zum Beispiel die 1595 verbrannte, mit byzantinischen Silberreliefs geschmückte Bronzetür des Pisaner Doms, womit die Rolle Pisas in den Kreuzzügen herausgestellt wird<sup>452</sup>. Für die Auseinandersetzung mit mittelalterlichen plastischen Bildwerken aus der Provence wird eine Vermittlung durch die Jakobspilgerfahrt nach Santiago de Compostela angenommen<sup>453</sup> und der Rekurs auf antike und insbesondere frühchristliche römische Werke kann als Hinweis auf den Weg der Pilger über die Via Aurelia nach Rom verstanden werden. Vor dem Hintergrund der Kirchenreformen des 11. und 12. Jahrhunderts ließe sich dieser ebenfalls erklären, war doch die Rückbesinnung auf das frühe Christentum im Sinne der *renovatio*-Ideologie ein wichtiger Aspekt<sup>454</sup>. Die Vorbilder für die Rezeption waren jedoch sicher auch unter den zahlreich in Pisa vorhandenen und geschätzten Werken antiker Plastik zu finden, womit selbstreferentiell auf bestehende altherwürdige lokale Traditionen verwiesen werden konnte.

Gezielt und neuartig eingesetzt, können die zahlreichen Referenzen einerseits als Hinweise auf das Selbstverständnis Pisas als wichtiges handels- und kirchenpolitisches Zentrum verstanden werden, andererseits dienen sie der originellen Veranschaulichung vielschichtiger ikonographischer und symbolischer Sinnzusammenhänge. Vor allem aber zeichnet sich das Hauptwerk des Guilielmus, die ehemalige Pisaner Domkanzel, hinsichtlich formaler, motivischer, ikonographischer und struktureller Aspekte durch eine Innovationskraft aus, welche diesen von ihm geschaffenen Kanzeltypus erst zum Prototyp für die toskanischen Kanzeln im 12. und 13. Jahrhundert werden ließ.

---

<sup>452</sup> Vgl. oben Anm. 167.

<sup>453</sup> Vgl. oben Anm. 346. Entsprechendes wird auch für die oberitalienische Skulptur angenommen, vgl. oben Anm. 31.

<sup>454</sup> Vgl. oben Anm. 416; vgl. auch Ernst Kitzinger, *The Gregorian Reform and the Visual Arts: A Problem of Method: The Prothero Lecture*. In: *Transactions of the Royal Historical Society*, Vol. 22, 1972, S. 87-122, insb. S. 98-99.

## 10 Anhang

### 10.1 Dokumente

**Dok. 1** *Vita Sancti Rainerii confessoris de civitate pisana.*

Livorno, Convento dei Cappuccini, Ar 7 (23).

Verfasser der Vita ist Benincasa, Erzbischof von Pisa in den Jahren 1167-1170<sup>1</sup> und Freund des Rainerius. Die Vita ist in einer Handschrift des 13. Jahrhunderts überliefert, die sich in Livorno im Kapuzinerkonvent befindet<sup>2</sup>.

Edition: Réginald Grégoire, *San Ranieri di Pisa (1117-1160) in un ritratto agiographico inedito del secolo XIII*, Pisa 1990.

Zum Todestag des Rainerius am 17. Juni 1161 (st.pis.) wird folgendes berichtet:

(S. 173-175)

„// De obitu et sepultura ipsius beatissimi Raynerii

124 [S] ed et de eius obitu sollempni inter alios pauca, fratres, uideamus. Ad huius itaque obitum sanctissimum omnis clerus et sacerdotes, abbates necnon priores monachi et sanctimoniales ceterique uenerabilium ordinum non inuitati, Deo in ipsius hoc agente, omnes ad sanctum Uitum uenire festinarunt. Et ita in beate Dei genitricis aulam\* honorabili et precelsa unanimiter / conuenerunt. At sacerdotes eius portantes in feretro sacratissimum corpus a sancti Uiti locum usque ad predictam Dei genitricis Mariae ecclesiam, dignum et Deo charum obsequium prebuerunt. Quique clericorum, etiam laici, sicut in sollempni festiuitate Ipopanti\*\* Domini cereos in manibus accensos ferebant. Et qui in hac corporali uita blas- // phematores illius extiterant, siquidem de ipso blasphemantes aiebant: „Non est hic homo a Deo qui se sic collaudat.“ Sed, ut supra retulimus, secretum Regis abscondere bonum est, opera eius reuelare ad confitendum nomini sanctissimo eius mirificum est angelis Raphael Thobie hanc sententiam commendante. Hii inquam tales et talia de illos euomentes, eius pre ceteris erant exequiis obsecundantes. Omnis nostre ciuitatis pisane populus quique in ea erant aliarum nationum concito ibant gradu obscurari manus et pedes ipsius.

125 Membra quidem nil rigiditatis in se habebant quin potius senper humecta erant et sudantia flexibiliaque sicut uiuentis alicuius. Pre innumera uirorum et mulierum

---

<sup>1</sup> Er wurde in die Amtszeit des Villano Gaetani, Kardinal und Erzbischof von Pisa 1146-1175, eingesetzt. Vgl. Vita di Villano Gaetani Cardinale e Arcivescovo di Pisa. In: *Memorie storiche di più uomini illustri pisani*. Pisa 1792, Bd. III, S. 53-72. (Neudruck: Italia Gens. Repertori di bio-bibliografia italiana 41).

<sup>2</sup> Weitere Fassungen der Vita: 1. Daniel Papebroch (Hrsg.), *Acta Sanctorum. Junii III. Antverpiae 1701*. S. 421-422. 2. Giuseppe Sainati, *Vite dei Santi Beati e Servi di Dio Nati nella Diocesi Pisana*. Pisa 1883, S. 72-121.

\* = Duomo di Pisa

\*\* Ipopanti: Solennità della Purificazione di Maria (2 febbraio), nota nella liturgia greca col nome di „Hypobante“, cioè „incintro“ (con Simeone, nel Tempio di Gerusalemme; cfr. Lc 2, 25-35)

pauperum ac puellarum frequentia de coro eleuatus, delatus fuit in pulpitem. Nec idcirco minus ascendebant ad eum tangendum et uidendum. Uestimentum quo tegebatur, uidelicet pilurica et ipsius ad lumbos cinta corrigia in infinitas partes, ut pro reliquiis haberent est diuisa. Multi in eius / manibus positi sunt panes, ut benedictionem supernam ab ipsius tactum reciperent. De quibus multi febricitantes et alii infirmi postea sunt curati, ut celestem in panes illos superfluum foret gratiam liquido clareret. Nec erat super terram homo uiuens qui recordari quiret ad alicuius exequias tot gentes conuenisse a mane usque ad uesperam infiniti populi euntes et redeuntes hoc perdurasse. Nec propter estatis incipientis feruorem de carne eius aliquid mali odoris exilarasse, quin ymmo per horarum aliqua interualla odoribus nimis et suauiissimis locum ubi erat replese.“

**Dok. 2** *Historia di Pisa di Ranieri Sardo Cittadino Pisano.*

Biblioteca Nazionale di Firenze, Cod. Magliabechiano XXV, 8, 491, anno 1422 und Cod. Magliabechiano XXV, 10, 492.

Es handelt sich um zwei Versionen einer einzigen Beschreibung von ganz Pisa, die dem Ranieri Sardo, in dessen Chronik sich die Beschreibung befindet, zugeschrieben wird. Sie wird kurz nach 1406 datiert<sup>3</sup>.

Zitiert nach: Iginio Benvenuto Supino, Il pergamino di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa. In: Archivio Storico dell'arte 5, 1892, S. 65-94. Ders., Arte Pisana, Florenz 1904, S. 303-314.

(S. 66 / S. 305-306)

„Dalla parte dentro della chiesa

I cinque navi et posansi insu settantadue colonne grandissimi [... ] Et da la lunghezza dentro della porta di mezzo insino all'altare maggior è tucta passi (146) e de larga passi (53) della navi, et si vi sono (40) altara che della (40) ve n'è tre principali. In una sia l'altare maggiore cosa magna, l'altare della nunciata et di dallato destra, dall'altro sia l'altare della incoronata e de dallato sinistro et il piano di detta chiesa sono marmi grandissimi insino al coro, d'innanzi al choro sia uno chompasso quadro chon certi compassi di pietre fini di più colori meravigliosi. Et di poi si vede uno choro dove stanno i chalonaci et preti et altri cherici che è tutto di marmo intagliato e giù nel piano sia tutto di chompassi di porfido et pietre fini insino all'altare maggiore e chosì tutto il piano intorno all'altare tre nobili cose. Et dallato al choro si vede uno perbio d'intaglio tutto di marmi finissimi ed istoriato tucto ed è in su undici colonne di pietre fini e di più meraviglioso si ritrovi per tutto lo mondo.“

---

<sup>3</sup> Dazu Emilio Tolaini, *Forma Pisarum. Storia urbanistica della città di Pisa. Problemi e ricerche*, Pisa 1979 (2. Auflage), insbes. S. 100-102.

**Dok. 3** *Raffaello Roncioni, Delle istorie pisane libri 16.*

Zischen 1590 und 1595 verfasst<sup>4</sup>.

Edition: Gaetano Milanese (Hrsg.), *Archivio storico italiano* VI/1, Florenz 1844, S. 5-975.

(S. 110)

„Inanzi all’altare maggiore risiede il coro, ornato di un ricchissimo tappeto, con ventitrè tavolette di porfido, serpentino ed altre pietre di valore; ed un simile a questo se ne vede di contra a detto coro; e di tal maniera è intarsiato il pavimento in altri luoghi ancora: e tutto il restante è di bianchissimi e grandissimi marmi, e neri, composto. Questo tempio ha sei porte: tre di bronzo, una coperta di ferro, e due di legname. La maggiore di tutte fu fatta, l’anno MCLXXX, da Buonanno Pisano, scultore eccellentissimo; e quell’altra porta, pure di bronzo, accanto alla principale (che non si costuma d’aprire se non il giovedì santo), dove era intagliata la vita tutta di Gesù Christo, nostre Signore, con le figure effigiate di puro argento, fu donato ai Pisani, l’anno MC, da Goffredo Buglione, e quivi messa; e la terza, nel modo che si vede oggi, la portarono i Pisani l’anno MCXIV dall’isola di Majorica. Dell’altre porte non ne farò parola, per esser quelle di poco pregio; e verrommene al pulpito, sopra dal quale si annunziano al popolo le feste di tutto l’anno, e vi si legge il sacrosanto evangelio. Questo pergamo è tenuto, per le molte figure che vi sono, oltradimodo bellissimo: [...]“

**Dok. 4** *Diario di Firenze.*

Biblioteca Nazionale di Firenze, Cod. Magliabechiano XXV, 17<sup>5</sup>.

Chronik eines unbekanntes florentiner Autors, verfaßt gegen Ende des 16. Jahrhunderts, kurz nach dem verheerenden Brand des Pisaner Domes von 1595.

Edition: Modesto Rastrelli, *Notizie Istoriche italiane scritte e compilate da Modesto Rastrelli*, 5 Bde., Florenz 1781-1782, Bd. 3, 1781, S. 175-195.

Zitiert nach: Iginio Benvenuto Supino, *Il pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*. In: *Archivio Storico dell’arte* 5, 1892, S. 65-94.

(S. 74)

„Haveva il detto choro\* dalla parte d’innanzi dua spalliere di marmo, nel mezzo delle quali era l’entrata alla quale si saliva per alquanti scaglioni di marmo, e di drento era

---

<sup>4</sup> Roncioni begann seine „Istorie“ um 1590. Am Ende der Beschreibung des Pisaner Domes wird ausführlich vom Brand berichtet. Daraus kann geschlossen werden, daß die „Istorie“ zwischen 1590 und 1595 verfaßt wurden. Dazu vgl. Tolaini, 1979 (2. Auflage), S. 102, Anm. 91.

<sup>5</sup> Dazu Tolaini, a.a.O.

tutto di legname meravigliosamente intarsiato con varie figure di prospettiva d'huomini, d'uccelli, d'animali e molti altri capricci, e simile era la Residenza dell'Arcivescovo che era a man destra dell'altare et haveva la spalliera tonda nella quale con raro disegno erano intarsiati e tre Magi che adoravano Christo nostro Signore. Il pavimento d'innanzi all'altare e nel mezzo del choro era nobilmente lavorato e intagliato a minutissime storie con minuti pezzuoli di marmo bianco e di porfido, che, con bellissimo hordine messi insieme in molti luoghi, accerchiavano gran'pezzi tondi di rosso e lustrante porfido. Dalla mano destra del choro era un Pergamo grande capace di molte Persone così fatto per la Cappella de'Musici, [...].“

(S. 76)

„ A mezzo la nave da man ritta all'antrare si vedeva a una delle colonne di detta nave il pergamo di legno sopra al quale si predicava la parola di Dio.“

**Dok. 5-7** Briefe anlässlich der erforderlichen Restaurierungsmaßnahmen nach dem Brand im Pisaner Dom von 1595.

Diese Briefe sind – zum Teil nur in Auszügen – von Iginio Benvenuto Supino, *Il pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*. In: *Archivio Storico dell'arte* 5, 1892, S. 65-94 veröffentlicht.

**Dok. 5** Brief an Ferdinando de' Medici, 24. Oktober 1595.

Pisa, Archivio Capitolare, filza L (*Monumenta restorationis Pis: Primatialis Ecclesiae*), S. 218.

(Supino, 1892, S. 82)

„ Che i deputati metteranno in considerazione a V.A.S. li appresso capi per eseguirli se così a V.A.S. resterà servita essi facciano [...] a levare il pulpito dove si legge il vangelo e redurlo intiero o nel pilastro del coro overo in una delle colonne della nave grande acciò serva per la predica o dove più piacesse comandare a V.A.S. che si metesse.“

---

\* Il coro del Duomo di Pisa si credeva, è vero, che fosse sotto la cupola, ma nuovi documenti han dimostrato essere stato sempre invece al termine della navata maggiore e il transetto era tutto libero come è adesso

**Dok. 6** Brief des G.B. Cresci, Provveditore delle fortezze di S.A.S., 1595.

Pisa, Archivio Capitolare, filza L (Monumenta restorationis Pis: Primatialis Ecclesiae), S. 235.

(Supino, 1892, S. 82)

„ Et perchè il pulpito ha patito et bisogna quasi tutto rinnuoverlo, questo si poteria porre dalla banda delle sedie di V.S.Ill.ma, et verrebbe appunto al suo lato dell’evangelio, et dicontra farne un altro per la epistola il quale si avrebbe quasi dallo stesso essendoci quadri di più et oltre all’altare servirebbero per le musiche, et al pilastro del pulpito si farebbe l’altar del Crocifisso che no habbiamo in chiesa il quale altare accompagnerebbe quello della Madonna stato sotto l’organo.“

**Dok. 7** Brief des Adriano dell’Oste, 25. September 1596.

Pisa, Archivio di Stato. Lettere e documenti per la restaurazione del Duomo.

(Supino, 1892, S. 82)

„ Molti Mag<sup>ci</sup> S. Priori

Con la presente vengo a supricargli et pregarli che si degnino raccomandare questa bozza della pianta del di dentro del duomo ai quattro eletti sopra ciò, acciò labino in considerazione così degli altri disegni e modelli averanno, poichè è seguito così gran male acciò possino risolvere il meglio e più comodo e più bello, e di quello far modello, che inel mettere i chanaletti venghino iscompensati che volendo far soffitta tornino in profetione, a fine no’sabbi a mettere ogni cosa con i ferrj come era e così di tutte laltre cose, che quello che anderà rozo e quello che anderà lavorato si facci giù con i comodj, io avanti che seguissi il gran male del’incendio avevo detto con molti che sarebbe stato bene il tirare l’altare maggiore innanzi al parj delle due prime colonne: e fare il coro dietro, facendo dua sagrestie dai lati che al laltezze di braccia dieci, facendo il palco, e farle finire con un balaustrato, faranno comodo a far feste e ornamento ad Santiss<sup>mo</sup> Sacramento e così per la festa del Asunta e per cantarci di musica o metterci orghani e delle scale ordinarie ci si anderà comodamente, tirando i gradini innanzi alla sedia episcopale come stava prima, similmente laltarj averanno dirieto al il muro delle sagrestie e così le due figure di rilievo il S<sup>to</sup> Ranieri e quel di contro e il pulpito del’evangelio tirndolo a costo al pilastro istara assai meglio, e din sui gradinj con la scala attaccata al pilastro ci si monterà comodamente e così tirare a dietro langelo del Cero pasquale che la braccia saranno libere, e disulun ginocchiatoio che va apiè de gradinj si potrà farriverensia e adorare il Santiss<sup>mo</sup> Sacramento e la Santiss<sup>ma</sup> Madonna che così facendo come con la bozza nostra tornerà più bello, et se bene son’malato grave e quasi cieco no’no volsuto mandare al meglio che ò possuto fare la dua bozze

una come sta e l'altra come desiderej che stessi, però di nuovo vi suplico et pregho a raccomandarlo a fine seguì il meglio e con questa preghandoli da dio ogni bene, fo fine.“

**Dok. 8-11** Beschreibungen der Kanzel in Cagliari, verfaßt von sardischen Chronisten.

Die Texte sind nur in Auszügen veröffentlicht, zuerst von Dionigi Scano, A proposito del pulpito pisano nell'antica cattedrale di Cagliari. In: L'Arte 4, 1901, S. 204-207, sowie ders., Storia dell'arte in Sardegna dal XI al XIV secolo, Cagliari/Sassari 1907, am ausführlichsten von Reinhard Zech, Meister Wilhelm von Innsbruck und die Pisaner Kanzel im Dome zu Cagliari, Bottrop 1935.

**Dok. 8** *F. Seraffin Esquirro, Santuario de Caller y verdadera historia de la invencion de los cuerpos santos, hallados en la dicha ciudad y su arzobispado. Caller 1624.*

Universitätsbibliothek Cagliari.

(Zech, 1935, S. 143)

„[202] Los Pisanos ... dentro de la Iglesia hizieron un pulpito de marmol, con ocho quadros, esculpidas en ellos historias del nueuo testamento, de personajes grandes de estatura de un niño, a este pulpito le sustentan quatro leones grandissimos, cada qual tiene encima de las espaldas, una columna de finissimo Iaspe, y sobre las columnas estriba todo el pulpito, tiene cada Leon un animal hazido con las garras, y todo tan bien esculpido y tan al uiuo, que dudo hallarse en parte aiguna, otro que sele iguale, pero por señal de su belleza, pusieron en el nombre del maestro, que lo hizo, y el tiempo que estuuo haziendolo, esto se uee a la redonda del mismo pulpito, a la parte de baxo con los uersos que se siguen: Hoc Guillelmus opus praestantior / arte modernis quatuor annorum / spatio, sed doni centum decies / sex mille duobus.“

**Dok. 9** *Francisco De Vico, Historia general de la Isla y Reyno de Sardeña. Barcelona 1639, Bd. II, Teil 5, cap. 5, Nr. 23.*

(Zech, 1935, S. 143-144)

„[13] El año siguiente de 1312 hallamos, que los Pisanos, fabricando que huuieron dentro del Castillo de Caller vna famosa Iglesia, dedicada a la sacratissima Virgen nuestra Señora, que hoy es la Catedral del Arçobispado, con la inuocacion de santa Cicilia, ~q se le impuso con la ocasion de la venida a aquella Ciudad del serenissimo

Rey Dõ Martin de Sicilia, la adornaron cõ vn famoso pulpito de marmol labrado y esculpido con varios y curiosos mysterios, assentado todo èl sobre leones muy bien facados, con vna Inscipcion, que dize assi. // Castello Castrì coniecìt / Virgini Matri direxit / Me Templum istud inuexit / Civitas Pisana // Anno currente millesimo / Protinus et trecentesimo / Aditoque duodecimo / Incarnationis. // Redemptionis Jesu Christi / Dominus Bernardus Gaeti / Michael Esclauari, dicti / Erant Castellani. // Ille qui creauit mundum, / Reddat iugiter incundum / Communi Pisano.“

(Scano,1907, S. 266)

„Con esta ocasion quedaron los Pisanos senores deste Iudicado y fortificarõ esto Castillo de Castro con murallas, y fabbricaron en el la Iglesia Parrochial de la invocation de Santa Maria de Dios (que es la misma Patrona de la Iglesia de Pisa) en los anos 1217 como se lee en los literos gravados en un marmol de frontispicio de la misma Iglesia, y en el pulpito que estriva sobre unos Leones de Hermosissima fabrica, todo de la ello de marmol finissimo, obra muy luzida e costosa; a la esquina della, que mira a la de la casa Ciudad pusieron en señal de dominio la medida di pietra, que sirve de original del estaio que comunemente se usa en Pisa para medis los trigos y tegumbres, que hasta oy se vee cun nombre corrompido de estaio en estarel.“

**Dok. 10** *Successos generales de la Isla y Reyno de Sardeña del año 1615 al año 1672 por el P. E. Iorge Aleo en Caller 1684, Bd. II.*

(ms. del 1677-1684); Nationalbibliothek Cagliari.

(Zech, 1935, S. 144-146)

„[523] ... perficionado esca nueva Iglesia Cathedra; en la Forma, que equir hemos expressado, labaron (sc. los Pisanos) un pulpito grande todo de marmol, con hocho quadros, que tenian esculpidas, algunas historias del nueuo Testamento, de perçonajes de estatura de un niño. a’este Pulpito le sustentauan quatro leones grandissimos, que cada qual tiene un animal hazido con las uñas, y sobre las espaldas, una colune de jaspe finissimo, sobre las guales cargava el dicho Pulpito, que seruia para cantar la epistola, y el evangelio, y estaua arrimado a’ la tercera coluna dela naue de medio, a’ la mano dere i ha entrando. la fabrica, y hechura de este pulpito, salio’ tan rica, y primorosa, que no solo dexaua admirados, a’ todos los que despues le uersan, pero aun el mismo Alva’ mil, o, escultor, que le labró, quedo’ tan ufano, y satisfecho [524] que para perpetua memoria; al derredor del mismo pulpito esculpio’ el lettero siguiente con letras dela grandeza de un dado, con el qual dexo’ expressado fu nombre, y el tiempo, y dinero que se gasto en la dicha obra: HOC GUILLERMUS OPUS PRESTANTIOR ARTE MODERNIS QUATUOR ANNORUM, SED DONI CENTUM DECIES SEX MILLE

DUOBUS. y traduiro en romanze verza lo siguiente. Esta obra la hizo Guillelmo, que fue elmas ualiente, y primoroso escultor de los de su tiempo; estuuola trabajando quatro años; y por premio, y paga le dieron seis mil y dos cientos. - no espifica, que moneda fue. .... le (sc. nuevo Templo) dedicó, y consagrõ a' la Purissima y Sautissima Virgen Madre de Dios a' los. 7. de Nouiembre dal año 1312. y para perpetua memoria fixaron en el sobredicho Pulpito el lettero siguiente: // Catello Calar. Collexit. / Virgini Matri Direxit. / Me Templum istud invexit. / Civitas Pisana. // Anno Currente Milleno / Protinus et Trecenteno / Additoque duodeno / Incarnationis // Redemptoris Iesu Cristi / Donini Bernardus Gaeti / Et Michael Escaveri Dicti / Erant Castellani. // Ille qui creavit mundum / Reddat iugiter iucundum, / Communi Pisano. [525] Este Lettero escrito en uersos rudos, a' lo antiguo, y esculpido en una lo sa grande de marmol estuu patente hasta el año 1670, que con ocasion dela restauracion del Templo, le quito' el Pulpito, y el dicho lettero, que traduzido en Vulgar, verza lo siguiente, introduziendo que habla el mismo Templo la Ciudad, y Comun de Pisa recogio', y trasladó a mi este Templo ... [532] En la dicha Iglesia ... la residenna de sus Arcobispos, desde el año 1312 hasta el presente de 1682, y se ha conseruado la dicha Iglesia, en la misma forma, grandeza, hachura, y proporcion, que los Pisanos le dieron en su primera fundacion ... [533] ... el Pulpito grande, por ser desproporcione do a' la poca capiudad que tenia la Iglesia, se ha quitado, y pare conseruar la antiguedad; delos mismos marmoles, se han hecho los dos pulpites, que estàn al lado dela dela guerte principal, a' la parte de dentro; y los leones, sa han assetado al pie dela escalera, y en las esquinas del presbiterio ... Se ha he cho tambien el pulpito nuevo ...“

**Dok. 11** *Giuseppe Cossu. Notizie compendiose sacre e profane delle città di Sardegna. Bd. I, della città di Cagliari. Cagliari 1780.*

(Zech, 1935, S. 146-147)

„[45] L'anno dell' erezione di questa cattedrale nel castello fu nel 1312, come dalla lapide, che leggesi nel passaggio che vi è dalla sagristia alla galleria, che comunica al coro, del tenor seguente. //Catsello Castri contextit / Virgini matri direxit / Me templum istud invexit / Civitas Pisana. // Anno currente milleno / Protinus, et tercenteno / Additoque doudeno / Incarnationis / Redemptionis Iesu Christi. // Dominus Bernardus Gaeti / Michael Exclavani dicti / Erant castellani. // Ille, qui creavit mundum, / Reddat iugiter iucundum / Communi Pisano.

[46] Chi poi la costrusse, il tempo, che v'impiego, e la spesa consta d'altra iscrizione: / Hoc Guillelmus opus praestantior / arte modernis quatuor annorum / spatium, sed donis centum decies / sex mille duobus.“

## 10.2 Abkürzungsverzeichnis

**Goldschmidt** = Goldschmidt, Adolph, Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit. Berlin 1969-1975 (<sup>1</sup>1914-1926).

**LCI** = Lexikon der christlichen Ikonographie. Rom/Freiburg/Basel/Wien 1990 (<sup>1</sup>1974).

**LThK** = Lexikon für Theologie und Kirche. Freiburg/Basel/Rom/Wien <sup>3</sup>1993ff. (<sup>2</sup>1957-1968).

**Schiller** = Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst. Gütersloh <sup>2</sup>1981-1990.

## 10.3 Bibliographie

### 1. *Quelleneditionen*

**Hennecke, Edgar (hg.v. Schneemelcher, Wilhelm)**, Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung. 2 Bde., Tübingen <sup>4</sup>1968/1971.

**Hesbert, Renato Joanne**, Corpus Antiphonarium Officii. 6 Bde. (Rerum Ecclesiasticum Documento, Bde. VII-XII), Rom 1963-1979.

**Memorie storiche di piu uomini illustri pisani**. 4 Bde., Pisa 1792 (Neudruck in der Reihe: Italia Gens. Repertori di bio-bibliografia italiana, Nr. 41).

**Michaelis, Wilhelm**, Die apokryphen Schriften zum Neuen Testament, Bremen 1956.

**Michel, Charles / Peeters, Paul**, Évangiles apocryphes. 2 Bde., Paris 1914/1924.

**Milanesi, Gaetano**, Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV secolo. Rom 1893 (Florenz <sup>2</sup>1901).

**Mortet, Victor / Deschamps, Paul**, Recueil des textes relatifs à l'histoire de l'architecture e à la condition des architectes en France, au moyen age. Bd. II, XII.-XIII. siècles, Paris 1929.

**Papebroch, Daniel (Hrsg.)**, Acta Sanctorum. Junii III. Antverpiae 1701.

**Roncioni, Raffaello (hg.v. Milanesi, Gaetano)**, Delle Istorie Pisane Libri XVI. In: Gaetano Mialnesi (Hrsg.), Archivio Storico Italiano. Bd. VI/1, Florenz 1844, S. 1-975.

**Sainati, Giuseppe**, Vite dei Santi Beati e Servi di Dio Nati nella Diocesi Pisana. Pisa 1883.

**Ders.**, Diario Sacro Pisano. Siena <sup>2</sup>1886.

**Tischendorf, Constantinus de**, Evangelia Apokrypha. Leipzig <sup>2</sup>1876.

**Vasari, Giorgio (hg.v. Bettarini, Rosanna / Barocchi, Paola)**, Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paola Barocchi. Florenz 1969.

**Vasari, Giorgio (hg.v. Della Valle, P. Guglielmo)**, Vite de' più eccelenti pittori, scultori e architetti, scritte da M. Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino, in questa prima edizione senese arricchite più che in tutte l'altre precedenti di rami, di giunte e di correzioni per opera del P. Guglielmo Della Valle. 11 Bde., Siena 1791-94.

**Vasari, Giorgio (hg.v. Frey, Karl)**, Le vite de' più eccelenti pittori, scultori e architetti, scritte da M. Giorgio Vasari pittore e architetto aretino, mit kritischem Apparate herausgegeben von K. Frey. 1 Bd., München 1911.

- Vasari, Giorgio (hg.v. Milanesi, Gaetano u.a.),** Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, di Giorgio Vasari, pubblicate per cura di una società di Amatori delle Arti Belle (V. Marchese, C. Pini, C. e G. Milanesi). 13 Bde., Florenz 1846-55. Bd. 14, Florenz 1870.
- Vita Sanctii Rainerii confessoris de civitate pisana (hg.v. Grégoire, Réginald).** In: Réginald Grégoire, San Ranieri di Pisa (1117-1160) in un ritratto agiographico inedito del secolo XIII. Pisa 1990.

## 2. Sekundärliteratur

- Andaloro, Maria u.a. (Hrsg.),** Fragmenta picta. Staccati del Medioevo romano. Rom 1989.
- Anthony, Edgar W.,** Early Florentine Architecture and Decoration. Cambridge 1927 (New York <sup>2</sup>1975).
- Aronberg Lavin, Marilyn,** The place of narrative: Mural Decoration in Italian Churches 431-1600. Chicago 1990.
- Avery, Myrtila,** The Exultet Rolls of South Italy. 2 Bde., Princeton/London/The Hague 1936.
- Bandmann, Günther,** Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin 1951.
- Baracchini, Clara (Hrsg.),** I marmi di Lasionio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa. Florenz 1993.
- Barral i Altet, Xavier / Avril, François / Gaborit-Chopin, Danielle,** Romanische Kunst. Bd.I, Mittel- und Südeuropa. München 1983.
- Beck, Herbert / Hengevoss-Dürkop, Kerstin (Hrsg.),** Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert. 2 Bde., Frankfurt a.M. 1994.
- Beenken, Hermann,** Die florentiner Inkrustationsarchitektur des XI. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für bildende Kunst 60, 1926-27, S. 221-230; S. 245-255.
- Behne, Adolf,** Der Inkrustationsstil in Toskana. Diss. Berlin 1912.
- Belli D'Elia, Pina,** La Puglia (Italia Romanica, Bd. VIII). Mailand 1987.
- Bergmann, Robert Paul,** The Palermo Ivories. Ars sacra from medieval Amalfi. Cambridge/London 1980 (Diss. Princeton 1972).
- Bertaux, Émile,** Iconographie comparée des rouleaux de l'Exultet. Tableau synoptiques. Paris 1904.
- Ders.,** L'art dans l'Italie méridionale. 3 Bde., Paris 1905 (Paris/Rom <sup>2</sup>1968).
- Bertelli, Carlo,** Percorso tra le testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S.Vittore in Ciel d'oro al pulpito della basilica. In: Maria Luisa Gatti Perron (Hrsg.), La basilica di S.Ambrogio : il tempio ininterrotto. Bd. II, Mailand 1995, S. 338-387.
- Biehl, Walter,** Das toskanische Relief im 12., 13. und 14. Jahrhundert. Diss. Heidelberg 1910.
- Ders.,** Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters (Italienische Forschungen N.F. 2). Leipzig 1926.
- Blankenburg, Vera von,** Heilige und dämonische Tiere. Leipzig 1943.
- Bodmer, Heinrich,** Die skulptierten romanischen Kanzeln in der Toskana. In: Belvedere 12, 1928, S. 3-16.
- Bousquet, Jaques,** L'emplacement du thème de l'annonciation dans la sculpture romane italienne et française. In: Hommage à René Jullian. Archives de l'art français, nouv. pér. 25. À travers l'art français (du Moyen Age aux Xxe siècle). Paris 1978, S. 29-39.

- Braun, Joseph**, Der christliche Altar. Bd. II, München 1024.
- Braunfels, Wolfgang**, Zur Gestalt-Ikonographie der Kanzeln des Nicola und Giovanni Pisano. In: Das Münster 2, 1949, S. 321-349.
- Brenk, Beat**, Die frühchristlichen Mosaiken in S.Maria Maggiore zu Rom. Wiesbaden 1975.
- Brunelli, Enrico**, Appunti sulla storia dell'arte in Sardegna: Gli amboni del duomo di Cagliari. In: L'Arte 4, 1901, S. 59-67.
- Cabrol, Fernand / Leclerq, Henri (Hrsg.)**, Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie. Paris 1934.
- Calderoni Masetti, Anna Rosa**, L'Exultet duecentesco del Museo nazionale di Pisa. In: Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Salmi. Neapel 1984, S. 211-220.
- Dies.**, L'abside maggiore del duomo, dalle origini al Quattrocento. In: Roberto Paolo Ciardi (Hrsg.), La tribuna del Duomo di Pisa, capolavori di due secoli. Mailand 1995, S. 13-38.
- Calderoni Masetti, Anna Rosa / Fanseca, Cosimo D. / Cavallo, Guglielmo**, L'Exultet „Beneventano“ del Duomo di Pisa. Galatina 1989.
- Carli, Enzo**, La scultura lignea italiana dal XII al XVI secolo. Mailand 1960.
- Ders.**, Giovanni Pisano. Il pulpito di Pistoia. Mailand 1986.
- Carocci, Guido**, I pulpiti del medioevo e del risascimento in toscana. In: Arte italiana decorativa ed industriale, 1901.
- Castelnuovo, Enrico / Ginzburg, Carlo**, Centro e periferia. In: Giovanni Previtali (Hrsg.), Storia dell'arte italiana. Bd. I/1, Questioni e metodi, Turin 1979, S. 285-352.
- Castelnuovo-Tedesco, Lisbeth**, Romanesque sculpture in North American Collections. XXII. The Metropolitan Museum of Art. Part II: Italy. In: Gesta 24, 1985, S. 61-76 / S. 157-167.
- Caturegli, Natale**, Ranieri di Pisa. In: Biblioteca Sanctorum. Bd. XI, Rom 1968, Sp. 37-44.
- Cavallo, Guglielmo (Hrsg.)**, Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale. Rom 1994.
- Cecchi Gattolin, Enrichetta**, Il santuario di Santo Stefano in Bologna. Modena 1976.
- Chierici, Gino**, Die Skulpturen der Basilika von San Michele in Pavia. Basel 1947.
- Claussen, Peter Cornelius**, Magistri Doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters. Stuttgart 1987.
- Crichton, George H.**, Romanesque Sculpture in Italy. London 1954.
- Dalli Regoli, Gigetta**, Coerenza, ordine e misura di una maestranza: il pulpito di Barga e i Guidi. In: Arte medievale 6/2, 1992, S. 91-111.
- De Fleury, C. Rohault**, La messe, études archéologiques sur ses monuments. Bd. III, Paris 1883.
- De Francovich, Geza**, Benedetto Antelami. Architetto e scultore e L'arte del suo tempo. 2 Bde., Mailand/Florenz 1952.
- Deichmann, Friedrich Wilhelm (Hrsg.)**, Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Bd. I, Rom und Ostia, Wiesbaden 1967.
- Deichmann, Friedrich Wilhelm**, Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna. Baden-Baden 1958.
- Ders.**, Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes. Bd. I, Geschichte und Monumente, Wiesbaden 1969.
- Del Vita, Silvana**, La Pieve di San Pietro a Gropina. Montevarchi <sup>7</sup>1988.
- Demus, Otto**, The Church of San Marco in Venice. (Dumbarton Oaks Studies VI). Washington 1960.
- Ders.**, The Mosaics of San Marco in Venice. 2 Bde., Mailand 1984.

- Ders.**, Romanische Wandmalerei. München 1992.
- Demus, Otto u.a.**, San Marco. München 1993.
- De Palol, Pedro / Hirmer, Max**, Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik. München 1965.
- Diemer, Dorothea**, Untersuchungen zu Architektur und Skulptur der Abteikirche von Saint-Gilles. Stuttgart 1978.
- Doberer, Erika**, Die deutschen Lettner bis 1300. Diss. Wien 1946.
- Dies.**, Der Lettner. Seine Bedeutung und Geschichte. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 9, 1956, S. 117-122.
- Dies.**, Studien zu dem Ambo Kaiser Heinrichs II. im Dom zu Aachen. In: Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie. Bd. III, Karolingische und ottonische Kunst, Wiesbaden 1957. S. 308-359.
- Dies.**, Die ursprüngliche Bestimmung der Apostelsäulen im Dom zu Chur. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 19, 1959, S. 17-41.
- Dies.**, Romanische Figurenfriese und ihre ehemaligen Bildträger. In: Werner Busch/Reiner Hausherr/Eduard Trier (Hrsg.), Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günther Bandmann. Berlin 1978, S. 77-97.
- Dies.**, Il ciclo della passione sul pontile di Modena. In: Arturo Carlo Quintavalle (Hrsg.), Romanico padano, Romanico europeo. Convegno internazionale di studi. Modena-Parma 26 ottobre - 1 novembre 1977. Parma 1983, S. 391-398.
- Durand, Julien**, Monuments figurées du Moyen Âge exécutés d'après des textes liturgiques. In: Bulletin monumental 54, 1888, S. 521-550.
- Eisenhofer, Ludwig**, Handbuch der Katholischen Liturgik. Bd. I, Freiburg 1912.
- Elbern, Victor H.**, Der karolingische Goldaltar von Mailand. Bonn 1952.
- Ferguson O'Meara, C.**, The Iconography of the Façade of Saint-Gilles-du-Gard. Diss. Pittsburgh 1975.
- Fittschen, Klaus (Hrsg.)**, Griechische Porträts. Darmstadt 1988.
- Fittschen, Klaus / Zanker, Paul**, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Mainz <sup>2</sup>1994.
- Gall, Ernst**, Die Apostelsäulen im Mailänder Dom. In: Monatshefte für Kunstwissenschaft 14, 1921, S. 1-9.
- Gandolfo, Francesco**, Il 'portiro lombardo': una ipotesi di formazione. In: Storia dell'arte 34, 1978, S. 211-220.
- Ders.**, Il protiro romanico: nuove prospettive di interpretazione. In: Arte medievale 2, 1984, S. 67-77.
- Garrison, Edward B.**, Studies in the History of Mediaeval Italian Painting. 4 Bde., Florenz 1953-1960.
- Glass, Dorothy**, Romanesque Sculpture in Campania and Sicily: A problem of method. In: The Art Bulletin 41, 1974, S. 315-324.
- Dies.**, Sicily and Campania: the Twelfth Century Renaissance. In: ACTA. Bd. II, The Twelfth Century, New York 1975.
- Dies.**, Jonah in Campania: a Late Antique revival. In: Commentari n.s. 27/3-4, 1976, S. 179-193.
- Dies.**, Italian Romanesque Sculpture. An annotated bibliography. Boston 1983.
- Dies.**, Pseudo-Augustine, Prophets, and Pulpits in Campania. In: Dumbarton Oaks Papers 41, 1987, S. 215-226.
- Dies.**, Romanesque sculpture in Campania. Patrons, programs, and style. Pennsylvania 1991.

- Götz, Ute**, Die Bildprogramme der Kirchentüren des 11. und 12. Jahrhunderts. Diss. Tübingen 1969.
- Goldschmidt, Adolph**, Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit. 4 Bde., Berlin 1969-1975 (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1914-1926).
- Goldschmidt, Adolph / Weitzmann, Kurt**, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts. 2 Bde., Berlin 1979 (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1930/1934).
- Gombert, Hermann**, Das Freudenstädter Leseput. In: Das Münster 3, 1950, S. 1-8.
- Grabar, André**, Trônes épiscopaux du XIème et XIIème siècle en Italie méridionale. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 16, 1954, S. 7-52.
- Ders.**, Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio). Paris 1958.
- Greischel, Walther**, Die Sächsisch-Thüringischen Lettner des 13. Jahrhunderts. Diss. Freiburg 1914.
- Grimme, Ernst Günther**, Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter, Köln 1957.
- Gurrieri, Francesco / Berti, Luciano / Leonardo, Claudio**, La Basilica di San Miniato al Monte a Firenze. Florenz 1988.
- Gutberlet, S. Helena**, Die Himmelfahrt Christi in der bildenden Kunst von des Anfängen bis ins hohe Mittelalter. Straßburg <sup>2</sup>1935.
- Hamann, Richard**, Deutsche und französische Kunst im Mitelalter. Bd.I, Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz, Marburg 1922 ( <sup>2</sup> 1923).
- Ders.**, Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge. Berlin 1956.
- Hamann-McLean, Richard**, Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 15, 1949-1950, S. 157-200.
- Hartmann-Virnich, Andreas**, Saint-Paul-Trois-Chateaux und Saint-Trophime in Arles. Studien zur Baugeschichte zweier romanischer Kathedralen in der Provence. 2 Bde., Köln 1992.
- Heider, Gustav**, Über Tiersymbolik und das Symbol des Löwen in der christlichen Kunst. Wien 1849.
- Heydasch-Lehmann, Susanne**, Der „Taufbrunnen“ in San Frediano in Lucca und die Entwicklung der toskanischen Plastik in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Diss. Bonn 1989.
- Horn, Walter**, Die Fassade von Saint-Gilles. Eine Untersuchung zur Frage des Antikeneinflusses in der südfranzösischen Kunst des 12. Jahrhunderts. Diss. Hamburg 1937.
- Jacoby, Adolf**, Ein bisher unbeachteter apokrypher Bericht über die Taufe Jesu. Straßburg 1902.
- Jullian, René**, L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du nord. 2 Bde., Paris 1945/1949.
- Ders.**, Les sculpteurs romans de l'Italie septentrionale. Paris 1952.
- Jungmann, Josef Andreas**, Missarum Sollemnina. Bd. I, Wien 1952.
- Kehrer, Hugo**, Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst. Hildesheim/New York 1976 (Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1908-1909).
- Kirschbaum, E.**, Der Prophet Balaam und die Anbetung der Weisen. In: Römische Quartalsschrift für Christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte 49, 1954, S. 129-171.

- Kitzinger, Ernst**, The Gregorian Reform and the Visual Arts: A Problem of Method: The Prothero Lecture. In: Transactions of the Royal Historical Society, Vol. 22, 1972, S. 87-122.
- Kötzsche, Dietrich**, Der Welfenschatz im Berliner Kunstgewerbemuseum. Berlin 1973.
- Krautheimer, Richard**, Corpus Basilicarum Christianum Romae. Bde. I-II, Città del Vaticano 1937/1959.
- Krautheimer Hess, Trude**, Die figurale Plastik der Ostlombardei von 1100-1178. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 4, 1928.
- Kreytenberg, Gert**, L'ambone del Duomo di Pisa. Aspetti storici e artistici. In: Crispino Valenziano (Hrsg.), L'ambone del Duomo di Pisa. Pisa 1993, S. 17-41.
- Kruft, Hanno-Walter**, Exsultetrolle. In: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. VI, München 1973, Sp. 719-740.
- Lasinio, Paolo**, Raccolta di sarcofagi e altri monumenti di scultura del Campo Santo di Pisa. Pisa 1914.
- Legner, Anton**, Deutsche Kunst der Romanik. München 1982.
- Lehmann-Brockhaus, Otto**, Die Kanzeln der Abruzzan im 12. und 13. Jahrhundert. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 6, 1942/44, S. 257-423.
- Lempertz, Heinrich G.**, Adlerpult. In: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte, Bd. I, Stuttgart 1937, Sp. 187-195.
- Lucchesi Palli, Elisabetta**, Die Passions- und Endszenen Christi auf der Ciboriumssäule von San Marco in Venedig. Prag 1942.
- Lexikon der christlichen Ikonographie.** Hg.v. Engelbert Kirschbaum. Bde. I-IV, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1990 (Sonderausgabe der Ausgabe Freiburg 1974).
- Lexikon für Theologie und Kirche**, Bde. V-VI, Freiburg <sup>2</sup>1960/1961.
- Lexikon für Theologie und Kirche**, Bd. V, Freiburg/Basel/Rom/Wien <sup>3</sup>1996.
- Mâle, Émile**, L'Art Religieux du XII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen-Age. Paris <sup>2</sup>1947.
- Maltese, Corrado**, Arte in Sardegna dal V al XVIII secolo. Rom 1962.
- Mayer, August L.**, Mittelalterliche Plastik in Italien. München 1923.
- Meli, Filippo**, Sculture pisano-lucchese della seconda metà del secolo XII. In: Bolletino storico lucchese, 2. Serie, 1938, S. 3-17.
- Mende, Ursula**, Die Bronzetüren des Mittelalters 800-1200. Darmstadt 1983.
- Millet, Gabriel**, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> e XVI<sup>e</sup> siècles (d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos). Paris <sup>2</sup>1960.
- Milone, Antonio**, Il Duomo e la sua facciata. In: Adriano Peroni (Hrsg.), Il Duomo di Pisa. Modena 1995, S. 191-206.
- Morisani, Ottavio**, Gli Affreschi di Sant Angelo in Formis. Mailand 1962.
- Muñoz, Antonio**, La Basilica di S.Lorenzo fuori le mura. Rom 1944.
- Noack, Ferdinand**, Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance im Anschluß an Elfenbeinwerke des Großherzoglichen Museums zu Darmstadt. Darmstadt 1894.
- Noehles, Karl**, Die Kunst der Cosmaten und die Idee der renovatio Romae. In: Günther Fiensch/Max Imdahl, Festschrift Werner Hager. Recklinghausen 1966. S.17-37.
- Novello, Roberto Paolo**, Il pergamino di Giovanni Pisano. In: Adriano Peroni (Hrsg.), Il Duomo di Pisa. Modena 1995. S. 225-262.
- Paatz, Walther / Paatz, Elisabeth**, Die Kirchen von Florenz. Bd. IV, Frankfurt 1952.
- Papini, Roberto**, Marmorari romanici in Toscana. In: L'Arte 12, 1909, S. 423-442.

- Procco, Guido / Bettini, Sergio u.a.**, Le trésor de Saint-Marc de Venise. Mailand 1984.
- Peroni, Adriano**, Architettura e decorazione. In: Adriano Peroni (Hrsg.), Il Duomo di Pisa. Modena 1995, S. 13-152.
- Peroni, Adriano (Hrsg.)**, Il Duomo di Pisa. Modena 1995.
- Pietrangeli, Carlo (Hrsg.)**, San Paolo fuori le mura. Florenz 1988.
- Ders. (Hrsg.)**, Santa Maria Maggiore a Roma. Florenz 1988.
- Poeschke, Joachim**, Die Sieneser Domkanzel des Nicola Pisano. Berlin/New York 1973.
- Ders.**, Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien. München 1985.
- Polacco, Renato**, Porte e cancelli bronzei medioevali in S.Marco a Venezia. In: Venezia Arti 3, 1989, S. 14-23.
- Porter, Arthur Kingsley**, Lombard Architecture. London/New Haven 1916.
- Ders.**, Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads. Boston 1923 (New York <sup>2</sup>1966).
- Prandi, A. (Hrsg.)**, L'Art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux. 3 Bde., IV-VI, Rom 1978.
- Quintavalle, Arturo Carlo**, La Cattedrale di Modena e i problemi di romanico emiliano. Modena 1964-65.
- Ders.**, Wiligelmo e la sua scuola. Florenz 1967.
- Ders.**, Romanico padano, civiltà d'Occidente. Florenz 1969.
- Ders.**, La recinzione presbiteriale di Nicolò alla cattedrale di Parma. In: Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini. Florenz 1984, S. 63-76.
- Ders.**, L'officina della Riforma: Wiligelmo, Lanfranco. In: Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena. Modena 1984, S.765-834.
- Ders.**, Le origini di Nicolò e la Riforma Gregoriana. In: Storia dell'arte 51, 1985, S. 95-118.
- Ders.**, Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica. Mailand 1991.
- Quintavalle, Arturo Carlo (Hrsg.)**, Romanico padano, Romanico europeo. Atti del Convegno internazionale di Studi. Modena/Parma 26.10.-1.11.1972. Dedicato a Cesare Gnudi. Parma 1982.
- Ragghianti, Carlo L.**, Arte a Lucca, spicilegio. In: La Critica d'arte, 4. Serie, 7/37, 1960, S. 57-61.
- Ragusa, J. / Green, R.B.**, Meditations on the life of Christ (Paris BN, Ms it. 115). Princeton <sup>2</sup>1977.
- Reygers, Leonie**, Ambo. In: Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte. Bd. I, Stuttgart 1937, Sp. 627-635.
- Richter, Gisela M. A.**, The Portraits of the Greeks. Bd. III, London 1965.
- Rossi, Paola**, Ambone. In: Enciclopedia dell'Arte Medievale. Bd. I, Rom 1991, S. 491-495.
- Dies.**, Elementi per l'individuazione di una tipologia di ambone 'romano' in epoca altomedioevale. In: Arte medievale 7/1, 1993, S. 1-13.
- Rupp, Fritz**, Inkrustationsstil der romanischen Baukunst zu Florenz (Zur Kunstgeschichte des Abendlandes 99). Straßburg 1912.
- Rupprecht, Bernhard**, Romanische Skulptur in Frankreich. München <sup>2</sup>1984.
- Salmi, Mario**, L'architettura romanica in toscana. Mailand 1927.
- Ders.**, La scultura romanica in Toscana / Romanesque Sculpture in Tuscany. Florenz 1928.
- Ders.**, Toscana e Oriente. In: Atti del Convegno Internazionale sul Tema: L'Oriente Cristiano nella Storia della Civiltà. Roma-Firenze 31 marzo - 4 aprile 1963. Rom 1964, S. 655-59.
- Ders.**, L'Abbazia di Pomposa. Mailand 1966.

- Sandberg-Vavalà, Evelyn**, La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione. Rom 1985.
- Sanpaolesi, Piero**, La facciata della Cattedrale di Pisa. In: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte n.s. 5-6, 1956-57, S. 248-394.
- Ders.**, Il duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini. Pisa 1975.
- Sauerländer, Willibald**, Das 10. Internationale Colloquium der Société française d'archéologie: Die Fassade der Abteikirche in Saint-Gilles-du-Gard. In: Kunstchronik 31, 1978, S. 45-55.
- Ders.**, Die gestörte Ordnung oder „le chapieau historié“. In: Herbert Beck/Kerstin Hengevoss-Dürkop, Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert. Frankfurt a.M. 1994, S. 431-456.
- Scalia, Giuseppe**, 'Romanitas' pisana tra XI e XII secolo. In: Studi Medioevali, 3. Serie, 13, 1972, S. 791-843.
- Scano, Dionigi**, A proposito del pulpito pisano dell'antica cattedrale di Cagliari. In: L'Arte 4, 1901, S. 204-207.
- Ders.**, L'antico pulpito del Duomo di Pisa scolpito da Guglielmo d'Innsbruck. Cagliari 1905.
- Ders.**, Storia dell'arte in Sardegna dall' XI al XIV secolo. Cagliari 1907.
- Schäfer-Schuchard, Horst**, Die Kanzeln des 11. - 13. Jahrhunderts in Apulien. Diss. Würzburg 1974.
- Schiller, Gertrud**, Ikonographie der christlichen Kunst. Bde. I-III, Güthersloh<sup>2</sup>1981-1986.
- Scott, Judy F.**, St.-Gilles-du-Gard: The West Façade Figured Frieze. Frankfurt/Bern/Cirencester 1981.
- Seidel, Max**, Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz 19, 1975, S. 307-392.
- Ders.**, Dombau, Kreuzzugs-idee und Expansionspolitik. Zur Ikonographie der Pisaner Kathedralbauten. In: Frühmittelalterliche Studien 11, 1977, S. 340-369.
- Ders.**, Die Kanzel als Bühne. Zur Funktion der Pisani-Kanzeln. In: Klaus Gütthlein/Franz Matsche (Hrsg.), Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag. Worms 1993, S. 28-34.
- Serra, Renata**, La Sardegna (Italia romanica, Bd. X). Mailand 1989.
- Sheppard, Carl D.**, The West Door of the Cathedral and the East Door of the Baptistery of Pisa. In: Gazette des Beaux-Arts 52, 1958, S. 5-22.
- Ders.**, Romanesque Sculpture in Tuscany: a Problem of Methodology. In: Gazette des Beaux-Arts 54/II, 1959, S. 97-108.
- Ders.**, Classicism in Romanesque Sculpture in Tuscany. In: Gesta 15, 1976, S. 185-192.
- Shorr, Dorothy C.**, The iconographic development of the presentation in the temple. In: The Art Bulletin 28, 1946, S. 17-32.
- Stoddard, Whitney S.**, The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. It's influence on french sculpture. Middletown/Conneticut 1973.
- Supino, Iginio Benvenuto**, Il pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa. In: Archivio storico dell'arte 5, 1892, S. 65-94.
- Ders.**, Arte Pisana. Florenz 1904.
- Swarzenski, Georg**, Romanische Plastik und Inkrustationsstil in Florenz. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 29, 1906, S. 518-531.
- Ders.**, Nicolo Pisano. Frankfurt 1926.
- Tavernor-Perry, J.**, The Ambones of Ravello and Salerno. In: The Burlington Magazine 9, 1906, S. 396-403.

- Ders.**, Some Square Ambones in Northern Italy. In: *The Burlington Magazine* 16, 1909-1910, S. 100-104.
- Testi Cristiani, Maria Laura**, Nicola Pisano. Architetto e scultore dalle origini al pulpito del Battistero di Pisa. Pisa 1987.
- Toesca, Pietro**, Storia dell'arte italiana. Il medioevo. Turin 1927 (<sup>2</sup>1965).
- Tolaini, Emilio**, Forma Pisarum. Storia urbanistica della città di Pisa. problemi e ricerche. Pisa <sup>2</sup>1979.
- Toubert, Hélène**, La Vierge et les sages-femmes. Un jeu iconographique entre les Évangiles apocryphes et le drame liturgique. In: Dominique Iogna-Prat/Éric Palazzo/Daniel Russo (Hrsg.), Marie. Le culte de la vierge dans la société médiévale. Paris 1996, S. 327-360.
- Valenziano, Crispino**, L'ambone del Duomo di Pisa. Lettura teologico-liturgica. In: Crispino Valenziano (Hrsg.), L'ambone del Duomo di Pisa. Mailand 1993, S. 43-120.
- Venturi, Adolfo**, Storia dell'Arte Italiana. Bd. III, L'Arte Romanica. Mailand 1904 (Nendeln, Liechtenstein <sup>2</sup>1968).
- Verzár Bornstein, Christine**, Portals and Politics in the Early Italian City-State: The Sculpture of Nicholas in Context. Parma 1988.
- Vezi, Gilberte**, L'adoration et le cycle des mages dans l'art chrétien primitif. Paris 1950.
- Vöge, Wilhelm**, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Straßburg 1894.
- Ders.**, Der provenzalische Einfluß in Italien und das Datum des Arler Portikus. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 25, 1902, S. 409-429.
- Waetzold, Stephan**, Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom. Wien/München 1964.
- Weinberger, Martin**, Nicola Pisano and the tradition of Tuscan pulpits. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 4. Serie, 55, 1960, S. 129-146.
- Weitzmann, Kurt**, The Fresco Cycle of S.Maria di Castelseprio. Princeton 1951.
- Ders.**, Byzantine Book Illumination and Ivories. London 1980.
- Wentzel, Hans**, Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien. In: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 9, 1955, S. 29-72.
- Wessel, Klaus**, Die byzantinische Emaillkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen 1967.
- Wettstein, Janine**, Un rouleau campanien du XIe siècle conservé au Museo S. Matteo à Pise. In: *Scriptorium* 15, 1961, S. 234-239.
- Wetzer und Welte's Kirchenlexikon**, Bd. IV und Bd. XII, Freiburg 1886/1901.
- Wiggers, Heinz Bernhard / Wegner, Max**, Das römische Herrscherbild. Bd. III/1, Caracalla bis Balbinus, Berlin 1971.
- Wilpert, Joseph**, I sarcofagi cristiani antichi. 5 Bde., Rom 1929-1936.
- Woodruff, Helen**, The iconography and date of the mosaics of La Daurade. In: *The Art Bulletin* 13, 1931, S. 80-104.
- Young, Karl**, The drama of the medieval church. 2 Bde., Oxford <sup>2</sup>1951.
- Zauner, Franz Paul**, Die Kanzeln Toskanas aus der romanischen Stilperiode. Diss. München 1915.
- Zech, Reinhard**, Meister Wilhelm von Insbruck und die Pisaner Kanzel im Dom zu Cagliari. Bottrop 1935.

## 10.4      **Abbildungsverzeichnis**

- I            Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: „Evangelienkanzel“; © P. Tuveri
- II            „Evangelienkanzel“: Vorderbrüstung; Foto: E. Sobieczky
- III           Schematische Zeichnung von I: Anordnung der Brüstungsplatten; unter Verwendung von Calderoni Masetti, Anna Rosa, L'abside maggiore des duomo, dalle origini al Quattrocento. In: Roberto Paolo Ciardi (Hrsg.), La tribuna del Duomo di Pisa, capolavori di due secoli. Mailand 1995, tav. 4
- IV           Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: „Epistelkanzel“; © P. Tuveri
- V            „Epistelkanzel“: Vorderbrüstung; Foto: B. Schleicher
- VI           Schematische Zeichnung von IV: Anordnung der Brüstungsplatten; unter Verwendung von Calderoni Masetti, Anna Rosa, L'abside maggiore des duomo, dalle origini al Quattrocento. In: Roberto Paolo Ciardi (Hrsg.), La tribuna del Duomo di Pisa, capolavori di due secoli. Mailand 1995, tav. 4
- VII/1        „Evangelienkanzel“: Brüstungsplatte mit Verkündigung an Maria, Heimsuchung Mariens, Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten, Detail: Stifterwappen (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky
- VII/2        „Epistelkanzel“: Brüstungsplatte mit der Himmelfahrt Christi, Detail: Stifterwappen (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky
- VIII         „Evangelienkanzel“: Brüstungsplatte mit Verkündigung an Maria, Heimsuchung Mariens (oben), Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten (unten); Foto: B. Schleicher
- IX/1        Detail von VIII (unten): Geburt Christi; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa
- IX/2        Detail von VIII (unten): Geburt Christi: Thron des Joseph (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky
- X/1-2       Details von VIII (oben): Zacharias (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Fotos: E. Sobieczky
- X/3         Detail von VIII (unten): Verkündigung an die Hirten (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky
- XI           „Evangelienkanzel“: Brüstungsplatte mit den Frauen am Grabe (oben) und den Grabwächtern (unten); Foto: B. Schleicher
- XII          Detail von XI (oben): Drei Frauen am Grabe; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa
- XIII         Detail von XI (oben): Engel am Grabe Christi; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa
- XIV/1       Detail von XI (unten): Grabwächter und Teufel; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa
- XIV/2       Detail von XI (unten): Grabwächter; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa
- XV          „Evangelienkanzel“: Brüstungsplatte mit den Königen vor Herodes (oben) und dem bethlehemitischen Kindermord (unten); Foto: B. Schleicher
- XVI         Detail von XV: Könige, Schriftgelehrter und Priester (oben); Frauen und Kinder (unten); Foto: B. Schleicher
- XVII/1      Detail von XV (oben): Thron des Herodes (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky

- XVII/2 Detail von XV (unten): Thron des Herodes (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky
- XVIII „Evangelienkanzel“: Brüstungsplatte mit dem Letzten Abendmahl (oben) und dem Judaskuß (unten); Foto: B. Schleicher
- XIX/1 Detail von XVIII (oben): Jesus reicht Judas den Bissen; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa
- XIX/2 Detail von XVIII (oben): Thron des Jesus (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky
- XX Detail von XVIII (unten): Jesus und Judas; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa
- XXI Detail von XVIII (unten): Malchus; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa
- XXII Detail von XVIII (unten): Soldaten; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa
- XXIII „Epistelkanzel“: Brüstungsplatte mit der Verklärung Christi; Foto: B. Schleicher
- XXIV „Epistelkanzel“: Brüstungsplatte mit der Taufe Christi (oben) und der Darstellung im Tempel (unten); Foto: B. Schleicher
- XXV Detail von XXIV (oben): Engel; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa
- XXVI/1 Detail von XXIV (unten): Zwickel der Arkaden im Hintergrund (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Fotos: E. Sobieczky
- XXVI/2 Detail von XXIV (unten): Zwickel der Arkaden im Hintergrund (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Fotos: E. Sobieczky
- XXVII Detail von XXIV (unten): Simeon und Hanna; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa
- XXVIII Detail von XXIV (unten): Joseph und Maria mit dem Jesuskind; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa
- XXIX „Epistelkanzel“: Brüstungsplatte mit der Himmelfahrt Christi; Foto: B. Schleicher
- XXX/1 Detail von XXIX: Engel; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa
- XXX/2 Detail von XXIX: Engel; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa
- XXXI Detail von XXIX: Christus; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa
- XXXII „Epistelkanzel“: Brüstungsplatte mit der Anbetung der Könige (oben) und dem Ritt der Könige (unten); Foto: B. Schleicher
- XXXIII/1 Detail von XXXII (oben): Rahmen oberhalb Mariens (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky
- XXXIII/2 Detail von XXXII (unten): Rahmen oberhalb des ersten Königs (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky
- XXXIV „Evangelienkanzel“: Lesepultgruppe; Foto: E. Sobieczky
- XXXV „Evangelienkanzel“: Lesepultgruppe; Foto: E. Sobieczky
- XXXVI „Evangelienkanzel“: Lesepultgruppe; Foto: E. Sobieczky
- XXXVII „Epistelkanzel“: Lesepultgruppe; Foto: E. Sobieczky
- XXXVIII „Epistelkanzel“: Lesepultgruppe; Foto: E. Sobieczky
- XXXIX „Epistelkanzel“: Lesepultgruppe; Foto: E. Sobieczky
- XL Sockellöwe der Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: Löwe über dem Stier; Foto: B. Schleicher

- XLI Sockellöwe der Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: Löwe über dem Bären; Foto: E. Sobieczky  
 XLII Sockellöwe der Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: Löwe über dem Bären; Foto: E. Sobieczky  
 XLIII Sockellöwe der Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: Löwe über dem Drachen; Foto: E. Sobieczky  
 XLIV Sockellöwe der Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: Löwe über dem Drachen; Foto: E. Sobieczky  
 XLV Sockellöwe der Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: Löwe über dem Pferd und Reiter; Foto: B. Schleicher  
 XLVI Sockellöwe der Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: Löwe über dem Pferd und Reiter; Foto: B. Schleicher  
 XLVII/1 „Epistelkanzel“: Brüstungsplatte mit der Taufe Christi (oben), Detail: Engel; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa  
 XLVII/2 „Evangelienkanzel“: Leseputz; Foto: E. Sobieczky  
 XLVIII/1 „Epistelkanzel“: Brüstungsplatte mit der Darstellung im Tempel (unten), Detail: Joseph; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa  
 XLVIII/2 „Epistelkanzel“: Leseputz, Detail: Timotheus; Foto: E. Sobieczky  
 XLIX Barga, Dom (S.Cristoforo), Kanzel; aus: Dalli Regoli, Gigetta, Coerenza, ordine e misura di una maestranza: il pulpito di Barga e i Guidi. In: *Arte medievale* 6/2, 1992, Abb. 1  
 L Florenz, S.Miniato al Monte, Kanzel; aus: Moretti, Italo / Stopani, Renato, *La Toscana (Italia romanica, Bd.V)*. Mailand 1982, Abb. 31  
 LI Pisanische Exsultetrolle, Pisa, Museo dell’Opera del Duomo: Darstellung eines predigenden Diakons auf einer Kanzel; aus: Avery, Myrtila, *The Exultet Rolls of South Italy*. Princeton/London/The Hague 1936, Tafel XCIX  
 LII Beneventanische Exsultetrolle, Pisa, Museo dell’Opera del Duomo: Lumen Christi; aus: Avery, Myrtila, *The Exultet Rolls of South Italy*. Princeton/London/The Hague 1936, Tafel LXXXVIII  
 LIII Adriano dell’Oste: zwei Grundrißzeichnungen des Chores des Pisaner Doms; aus: Supino, Iginio Benvenuto, *Il pergamino di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*. In: *Archivio storico dell’arte* 5, 1882, S. 83  
 LIV/1 Rekonstruktionszeichnung: Aufstellung der Kanzel des Guilielmus im Pisaner Dom; nach Calderoni Masetti, Anna Rosa, *L’abside maggiore des duomo, dalle origini al Quattrocento*. In: Roberto Paolo Ciardi (Hrsg.), *La tribuna del Duomo di Pisa, capolavori di due secoli*. Mailand 1995, tav. 1  
 LIV/2 Rekonstruktionszeichnung: Aufstellung der Kanzel des Guilielmus im Pisaner Dom; Zeichnung: E. Sobieczky, unter Verwendung von Calderoni Masetti, Anna Rosa, *L’abside maggiore des duomo, dalle origini al Quattrocento*. In: Roberto Paolo Ciardi (Hrsg.), *La tribuna del Duomo di Pisa, capolavori di due secoli*. Mailand 1995, tav. 1  
 LV Rekonstruktionszeichnung: Grundriß der Kanzel des Guilielmus; Zeichnung: E. Sobieczky (Maße in Meter, abgenommen an den originalen Brüstungsplatten), unter Verwendung von Calderoni Masetti, Anna Rosa, *L’abside maggiore des duomo, dalle origini al Quattrocento*. In: Roberto Paolo Ciardi (Hrsg.), *La tribuna del Duomo di Pisa, capolavori di due secoli*. Mailand 1995, tav. 2  
 LVI Rekonstruktionszeichnung: Anordnung der Brüstungsplatten; unter Verwendung von Calderoni Masetti, Anna Rosa, *L’abside maggiore des duomo, dalle origini*

- al Quattrocento. In: Roberto Paolo Ciardi (Hrsg.), *La tribuna del Duomo di Pisa, capolavori di due secoli*. Mailand 1995, tav. 4
- LVII Rom, S.Clemente: Innenansicht mit *schola sanctorum*; aus: Collegio S. Clemente (Hrsg.), *San Clemente Roma*. Mailand 1992, Fig. 3
- LVIII Mailand, S.Ambrogio: Kanzel mit Stadttorsarkophag; aus: Bertelli, Carlo, *Percorso tra le testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di S.Vittore in Ciel d'oro al pulpito della basilica*. In: Maria Luisa Gatti Perron (Hrsg.), *La basilica di S.Ambrogio: il tempio ininterrotto*. Mailand 1995, Bd. II, Abb. 24
- LIX/1-2 Löwe vom Hauptportal des Pisaner Doms, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo; aus: Sanpaolesi, Piero, *La facciata della Cattedrale di Pisa*. In: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* n.s. 5-6, 1956-57, Fig. 94, 95
- LIX/3-4 Bari, S.Nicola, Löwe vom nördlichen Seitenportal; aus: Sanpaolesi, Piero, *La facciata della Cattedrale di Pisa*. In: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* n.s. 5-6, 1956-57, Fig. 97, 98
- LX Quarantoli, Pieve, rekonstruierte Kanzel; aus: Quintavalle, Arturo Carlo, *Wiligelmo e Matilde. L'officina romanica*. Mailand 1991, Abb. 41
- LXI/1-2 Arles, Saint-Trophime, Kreuzgang, westlicher Mittelpfeiler, Ansichten von Norden und Westen; aus: Stoddard, Whitney S., *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. It's influence on French sculpture*. Middletown/Connecticut 1973, Abb. 278, 279
- LXI/3-4 Arles, Saint-Trophime, Kreuzgang, westlicher Mittelpfeiler, Ansicht von Süden; aus: Stoddard, Whitney S., *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. It's influence on French sculpture*. Middletown/Connecticut 1973, Abb. 280, 281
- LXII Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche, Fassade, südliches Gewände des Mittelportals: Jakobus major und Paulus; aus: Hamann, Richard, *Die Abteikirche von St.Gilles und ihre künstlerische Nachfolge*. Berlin 1956, Abb. 195
- LXIII Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche, Fassade, Wand zwischen dem nördlichen Portal und dem Mittelportal: Thomas und Jakobus minor; aus: Stoddard, Whitney S., *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. It's influence on French sculpture*. Middletown/Connecticut 1973, Abb. 21
- LXIV Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche, Fassade, Wand zwischen dem nördlichen Portal und dem Mittelportal: Matthäus und Bartholomeus; aus: Stoddard, Whitney S., *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. It's influence on French sculpture*. Middletown/Connecticut 1973, Abb. 17
- LXV/1 Sarkophagrelief, Ende des 4. Jahrhunderts, Arles, Musée d'Art Chrétien, Nr. 10; aus: Stoddard, Whitney S., *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. It's influence on French sculpture*. Middletown/Connecticut 1973, Abb. 18
- LXV/2 Sarkophagrelief, um 400, Arles, Musée d'Art Chrétien, Nr. 17; aus: Stoddard, Whitney S., *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. It's influence on French sculpture*. Middletown/Connecticut 1973, Abb. 19
- LXV/3 Sarkophagrelief, Ende des 4. Jahrhunderts, Arles, Musée d'Art Chrétien, Nr. 6; aus: Stoddard, Whitney S., *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. It's influence on French sculpture*. Middletown/Connecticut 1973, Abb. 20
- LXVI Palästinensische Öllampe, Bobbio, Nr. 19; aus: Grabar, André, *Ampoules de Terre Sainte Monza-Bobbio*. Paris 1958, Planche L
- LXVII Palästinensische Öllampe, Bobbio, Nr. 19, Detail; aus: Grabar, André, *Ampoules de Terre Sainte Monza-Bobbio*. Paris 1958, Planche LI

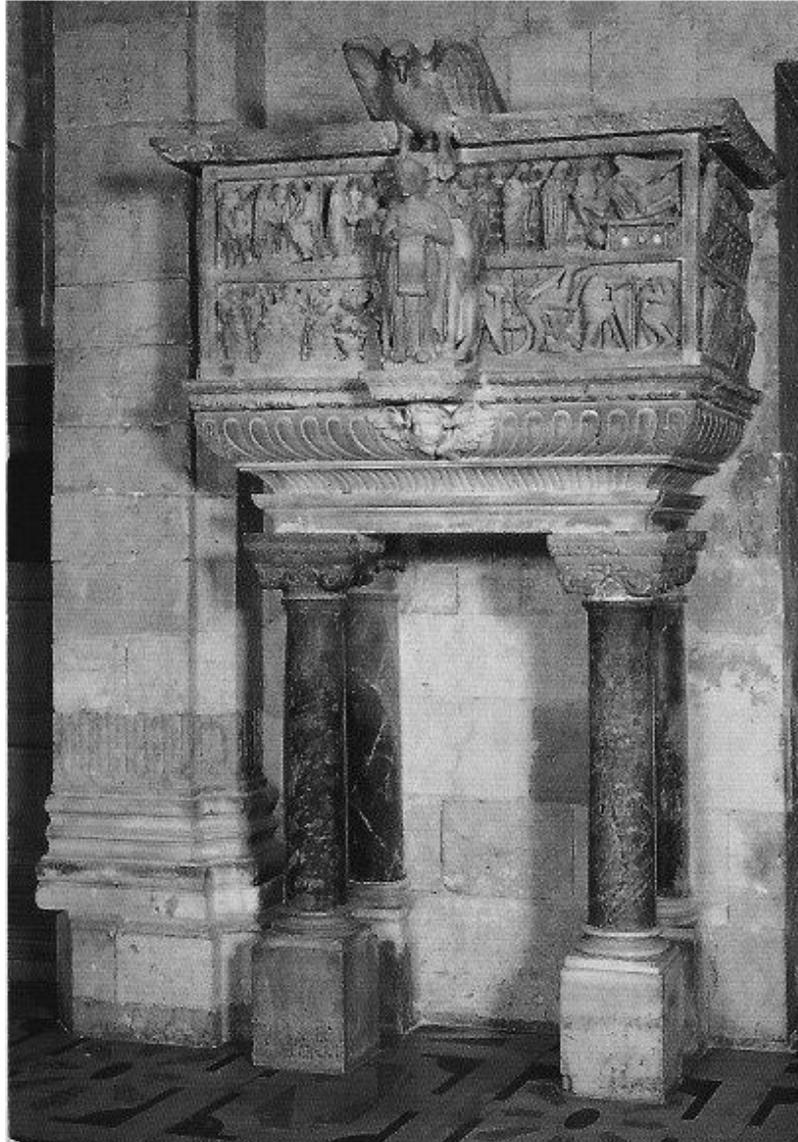
- LXVIII Palästinensische Ölampulle, Monza, Nr. 2, Rückseite; aus: Grabar, André, Ampoules de Terre Sainte Monza-Bobbio. Paris 1958, Planche V
- LXIX Palästinensische Ölampulle, Bobbio, Nr. 18; aus: Grabar, André, Ampoules de Terre Sainte Monza-Bobbio. Paris 1958, Planche XLVII
- LXX Palästinensische Ölampulle, Bobbio, Nr. 18, Detail; aus: Grabar, André, Ampoules de Terre Sainte Monza-Bobbio. Paris 1958, Planche XLVIII
- LXXI/1 Rom, S.Maria Maggiore, Triumphbogenmosaik: Verkündigung an Maria und Beruhigung des Joseph; aus: Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst. Güthersloh <sup>2</sup>1981, Bd. I, Abb. 66
- LXXI/2 Rom, S.Maria Maggiore, Triumphbogenmosaik: Anbetung der Könige; aus: Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst. Güthersloh <sup>2</sup>1981, Bd. I, Abb. 256
- LXXII Beneventanische Exsultetrolle, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo: Christus in der Glorie, Verkündigung an Maria, Geburt Christi und Hirtenverkündigung; aus: Cavallo, Guglielmo (Hrsg.), Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale. Rom 1994, S. 159
- LXXIII/1 Rom, S.Maria Maggiore, Triumphbogenmosaik: Könige vor Herodes; aus: Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst. Güthersloh <sup>2</sup>1981, Bd. I, Abb. 250
- LXXIII/2 Rom, S.Maria Maggiore, Triumphbogenmosaik: Bethlehemische Frauen vor Herodes; aus: Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst. Güthersloh <sup>2</sup>1981, Bd. I, Abb. 301
- LXXIV Sarkophagrelief, Rom, S.Massimino; aus: Wilpert, Joseph, I sarcophagi cristiani antichi, Rom 1929, Bd. I. Tafel XXXIX/2
- LXXV Palästinensische Ölampulle, Monza, Nr. 1, Vorderseite; aus: Grabar, André, Ampoules de Terre Sainte Monza-Bobbio. Paris 1958, Planche II
- LXXVI/1 Arles, Saint-Trophime, Fassade, Wand nördlich des Hauptportals: kleiner Fries: Bethlehemischer Kindermord, Ritt Könige; aus: Stoddard, Whitney S., The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. It's influence on French sculpture. Middletown/Conneticut 1973, Abb. 391
- LXXVI/2 Arles, Saint-Trophime, Fassade, nördliches Gewände des Hauptportals: kleiner Fries: Ritt Könige, Könige vor Herodes; aus: Stoddard, Whitney S., The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. It's influence on French sculpture. Middletown/Conneticut 1973, Abb. 392
- LXXVI/3 Arles, Saint-Trophime, Fassade, südliches Gewände des Hauptportals: kleiner Fries: Anbetung der Könige, Traum der Könige; aus: Stoddard, Whitney S., The Façade of Saint-Gilles-du-Gard. It's influence on French sculpture. Middletown/Conneticut 1973, Abb. 393
- LXXVII Beneventanische Exsultetrolle, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo: Taufe Christi und Anbetung der Könige; aus: Cavallo, Guglielmo (Hrsg.), Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale. Rom 1994, S. 160
- LXXVIII Rom, S.Maria Maggiore, Triumphbogenmosaik: Darstellung im Tempel; aus: Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst. Güthersloh <sup>2</sup>1981, Bd. I, Abb. 230
- LXXIX Beneventanische Exsultetrolle, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo: Darstellung im Tempel; aus: Cavallo, Guglielmo (Hrsg.), Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale. Rom 1994, S. 161
- LXXX Mosaikikone, Paris, Louvre: Verklärung Christi; aus: Schiller, Gertrud, Ikonographie der christlichen Kunst. Güthersloh <sup>2</sup>1981, Bd. I, Abb. 411

- LXXXI/1 Salerno, Dom, Elfenbeinantependium: Taufe Christi (oben) und Transfiguration (unten); aus: Goldschmidt, Adolph, Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit. Berlin <sup>2</sup>1975, Bd. IV, Tafel XLVI/31
- LXXXI/2 Salerno, Dom, Elfenbeinantependium: Brotvermehrung (oben) und Letztes Abendmahl (unten); aus: Goldschmidt, Adolph, Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit. Berlin <sup>2</sup>1975, Bd. IV, Tafel XLVI/36
- LXXXII Beneventanische Exsultetrolle, Pisa, Museo dell’Opera del Duomo: Erweckung des Lazarus, Einzug in Jerusalem und Letztes Abendmahl; aus: Cavallo, Guglielmo (Hrsg.), Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale. Rom 1994, S. 162
- LXXXIII Santo Domingo de Silos, Kreuzgang, Kapitell: Letztes Abendmahl, Detail: Jesus reicht Judas den Bissen; aus: Pedro de Palol/Max Hirmer, Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik. München 1965, S. 75-77
- LXXXIV Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche, Fassade, Mittelportal, Türsturz: Letztes Abendmahl; aus: Hamann, Richard, Die Abteikirche von St.Gilles und ihre künstlerische Nachfolge. Berlin 1956, Abb. 201
- LXXXV Pistoia, Dom, Brüstungsplatte einer Kanzel (1199): Letztes Abendmahl (oben) und Judaskuß (unten); © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut
- LXXXVI Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche Fassade, südliches Gewände des Mittelportals, Fries: Malchus und Judaskuß; aus: Hamann, Richard, Die Abteikirche von St.Gilles und ihre künstlerische Nachfolge. Berlin 1956, Taf. 21
- LXXXVII/1 Salerno, Dom, Elfenbeinantependium: Blindenheilung (oben) und die Frauen am Grabe (unten); aus: Goldschmidt, Adolph, Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit. Berlin <sup>2</sup>1975, Bd. IV, Tafel XLVII/38
- LXXXVII/2 Salerno, Dom, Elfenbeinantependium: Himmelfahrt Christi; aus: Goldschmidt, Adolph, Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit. Berlin <sup>2</sup>1975, Bd. IV, Tafel XLVII/43
- LXXXVIII Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche, Fassade, südliches Portal, Türsturz: Frauen beim Salbölkau und Frauen am Grabe; aus: Hamann, Richard, Die Abteikirche von St.Gilles und ihre künstlerische Nachfolge. Berlin 1956, Taf. 73
- LXXXIX Santo Domingo de Silos, Kreuzgang, Pfeilerrelief: Frauen am Grabe; aus: Pedro de Palol/Max Hirmer, Spanien. Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik. München 1965, S. 75-77
- XC Arles, Saint-Trophime, Kreuzgang, Eckpfeilerreliefs: Engel über dem Grabe (oben) und Grabwächter (unten); © Kunsthistorisches Institut der Universität Würzburg, Nr. 29440
- XCI Arles, Saint-Trophime, Kreuzgang, Eckpfeilerreliefs: Drei Frauen (oben) und Salbölverkäufer (unten); © Kunsthistorisches Institut der Universität Würzburg, Nr. 29442
- XCII Efenbeinrelief, Florenz, Museo Nazionale: Himmelfahrt Christi; aus: Goldschmidt, Adolph / Weitzmann, Kurt, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts. Berlin <sup>2</sup>1979, Bd. II, Tafel XXIII/58
- XCIII Efenbeindiptychon, Mailand, Domschatz; aus: Goldschmidt, Adolph / Weitzmann, Kurt, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts. Berlin <sup>2</sup>1979, Bd. II, Tafel XVIII/42
- XCIV Verona, S.Zeno, Hauptportal, Bronzetür, linker Flügel: Letztes Abendmahl; aus: Dräyer, Walter / Winzinger, Franz, Das Tor von San Zeno in Verona. München 1961, Abb. 9

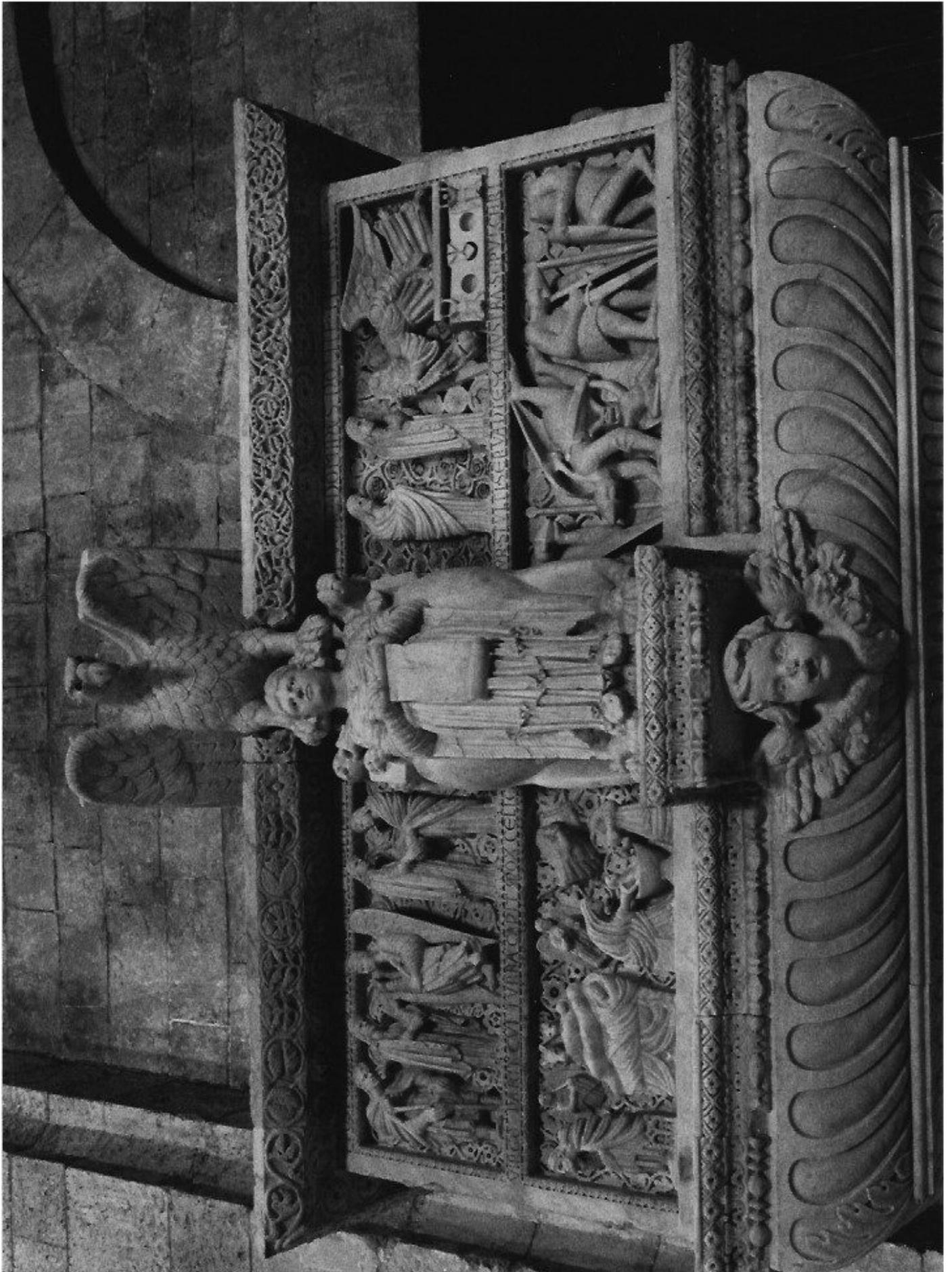
- XCV Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche, Fassade, nördliches Gewände des Mittelportals: Johannes und Petrus; aus: Hamann, Richard, Die Abteikirche von St.Gilles und ihre künstlerische Nachfolge. Berlin 1956, Taf. 17
- XCVI „Epistelkanzel“: Lesepultgruppe (Gipsabguß, Pisa, Museo dell’Opera del Duomo); aus: Sanpaolesi, Piero, La facciata della Cattedrale di Pisa. In: Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte n.s. 5-6, 1956-57, Fig. 266
- XCVII Cremona, Dom, Hauptportal: Daniel und Jeremias; aus: Quintavalle, Arturo Carlo, Wiligelmo e Matilde. L’officina romanica. Mailand 1991, Abb. 175, 176
- XCVIII/1 „Evangelienkanzel“: Kapitell vorne links; Foto: E. Sobieczky
- XCVIII/2 „Evangelienkanzel“: Kapitell vorne rechts; Foto: E. Sobieczky
- XCIX/1 „Evangelienkanzel“: halbiertes Kapitell hinten links; Foto: E. Sobieczky
- XCIX/2 „Evangelienkanzel“: halbiertes Kapitell hinten rechts; Foto: E. Sobieczky
- C/1 „Epistelkanzel“: Kapitell vorne links; Foto: E. Sobieczky
- C/2 „Epistelkanzel“: Kapitell vorne rechts; Foto: E. Sobieczky
- CI/1 „Epistelkanzel“: halbiertes Kapitell hinten links; Foto: E. Sobieczky
- CI/2 „Epistelkanzel“: halbiertes Kapitell hinten rechts; Foto: E. Sobieczky
- CII Goldikone mit dem hl.Demetrius, Welfenschatz, Berlin, Kunstgewerbemuseum; aus: D.Kötzsche, Der Welfenschatz im Berliner Kunstgewerbemuseum. Berlin 1973, Abb. 3
- CIII Chorschrankenplatte, Pisa, Museo dell’Opera del Duomo; aus: Sanpaolesi, Piero, La facciata della Cattedrale di Pisa. In: Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte n.s. 5-6, 1956-57, Fig. 175
- CIV/1 Römischer Sarkophag, 1. Jahrhundert, Pisa, Camposanto; aus: Sanpaolesi, Piero, La facciata della Cattedrale di Pisa. In: Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte n.s. 5-6, 1956-57, Fig. 49
- CIV/2 Römischer Sarkophag, 2. Jahrhundert, Pisa, Camposanto; aus: Sanpaolesi, Piero, La facciata della Cattedrale di Pisa. In: Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte n.s. 5-6, 1956-57, Fig. 50
- CV/1 Pisaner Stadttorlöwe, Pisa, Domplatz; aus: Sanpaolesi, Piero, La facciata della Cattedrale di Pisa. In: Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte n.s. 5-6, 1956-57, Fig. 254
- CV/2 Pisaner Stadttorlöwe, Pisa, Domplatz; aus: Sanpaolesi, Piero, La facciata della Cattedrale di Pisa. In: Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte n.s. 5-6, 1956-57, Fig. 255
- CVI Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche, Fassade, nördliches Gewände des Mittelportals: Löwe unter Johannes; aus: Hamann, Richard, Die Abteikirche von St.Gilles und ihre künstlerische Nachfolge. Berlin 1956, Taf. 111
- CVII Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche, Fassade, südliches Gewände des Mittelportals: Löwen unter Jakobus major und Paulus; aus: Hamann, Richard, Die Abteikirche von St.Gilles und ihre künstlerische Nachfolge. Berlin 1956, Taf. 118
- CVIII/1 Detail von CVII (Löwe unter Paulus); aus: Sanpaolesi, Piero, La facciata della Cattedrale di Pisa. In: Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte n.s. 5-6, 1956-57, Fig. 115
- CVIII/2 Löwe von der Pisaner Domfassade, Pisa, Museo dell’Opera del Duomo; aus: Sanpaolesi, Piero, La facciata della Cattedrale di Pisa. In: Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte n.s. 5-6, 1956-57, Fig. 256
- CIX/1 „Epistelkanzel“: Lesepultgruppe, Detail: Paulus und Timotheus (Gipsabguß, Pisa, Museo dell’Opera del Duomo); aus: Sanpaolesi, Piero, La facciata della

- Cattedrale di Pisa. In: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte n.s. 5-6, 1956-57, Fig. 267
- CIX/2 Plotinus, Ostia, Museo Ostiense; aus: Richter, Gisela M. A., The portraits of the Greeks. London 1965, Bd.III, Figs. 2057, 2058
- CX Gallienus (Replik 1), Rom, Thermenmuseum Inv. 644; aus: Fittschen, Klaus / Zanker, Paul, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Mainz <sup>2</sup>1994, Bd.I/Tafelband, Beilage 92/Nr.92 b
- CXI „Epistelkanzel“: Lesepultgruppe, Detail: Titus und Paulus (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); aus: Sanpaolesi, Piero, La facciata della Cattedrale di Pisa. In: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte n.s. 5-6, 1956-57, Fig. 268
- CXII Panzerbüste Hadrians, Typus „Stazione Termini“, Rom, Palazzo dei Conservatori Inv. 817; aus: Fittschen, Klaus / Zanker, Paul, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom. Mainz <sup>2</sup>1994, Bd.I/Tafelband, Tafel 50/Nr.46
- CXIII/1-2 „Evangelienkanzel“: Lesepultgruppe, Details: Löwe und Engel, Engel und Stier; aus: Sanpaolesi, Piero, La facciata della Cattedrale di Pisa. In: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte n.s. 5-6, 1956-57, Fig. 269, 270
- CXIII/3-4 Julia Mamaea, Rom, Museo Capitolino Inv. 47; aus: Wiggers, Heinz Bernhard / Wegner, Max, Das römische Herrscherbild. Berlin 1971, Bd.III/1, Tafel 59 a, b
- CXIV/1 Sarkophagrelief (Detail), Pisa, Camposanto; aus: Sanpaolesi, Piero, La facciata della Cattedrale di Pisa. In: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte n.s. 5-6, 1956-57, Fig. 264
- CXIV/2 „Epistelkanzel“: Brüstungsplatte mit der Taufe Christi (oben): Johannes; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa
- CXV/1 Cagliari, S.Michele, Kanzel für Karl V.; Foto: E. Sobieczky
- CXV/2 Cagliari, S.Michele, Kanzel für Karl V.; Foto: E. Sobieczky

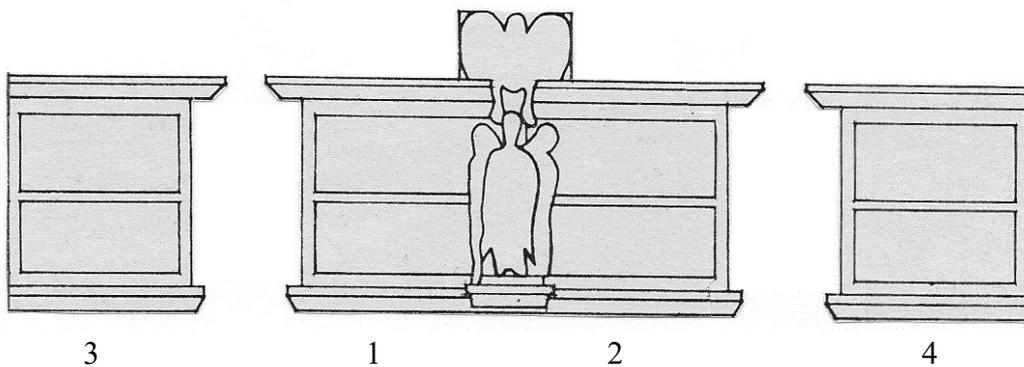
## **11 Abbildungen**



I: Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: „Evangelienkanzel“; © P. Tuveri



II: „Evangelienkanzel“: Vorderbrüstung; Foto: E. Sobieczky

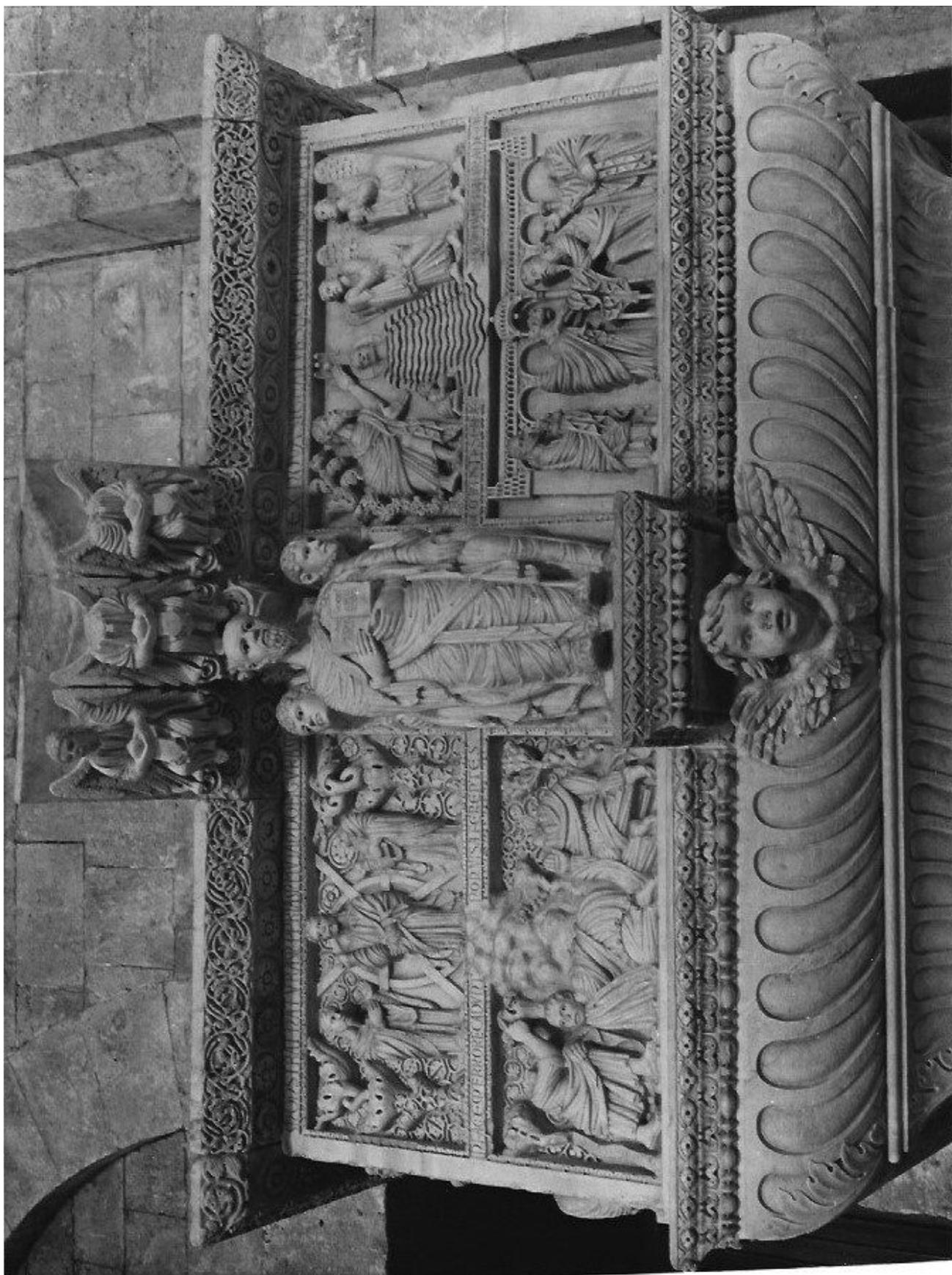


1. Verkündigung an Maria und Heimsuchung / Geburt Christi
2. Die Frauen am Grabe
3. Die Könige vor Herodes / Bethlehemitischer Kindermord
4. Letztes Abendmahl / Judaskuß

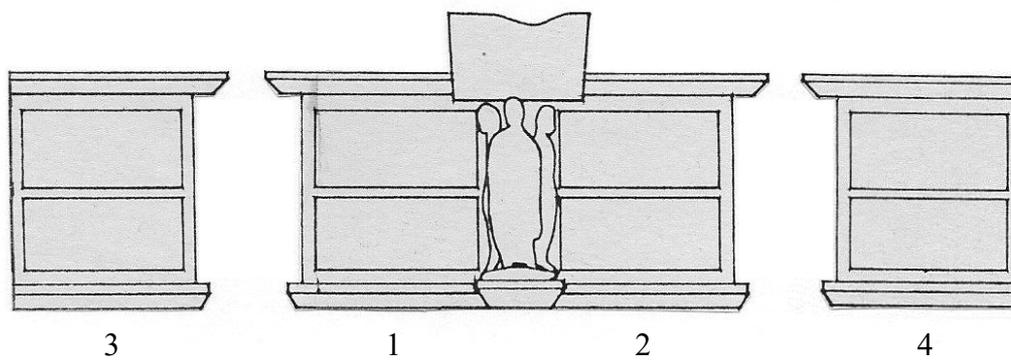
III: „Evangelienkanzel“, schematische Zeichnung, Anordnung der Brüstungsplatten;  
unter Verwendung von Calderoni Masetti, 1995, tav. 4



IV: Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: „Epistelkanzel“; © P. Tuveri



V: „Epistelkanzel“: Vorderbrüstung; Foto: B. Schleicher



1. Verklärung Christi
2. Taufe Christi / Darstellung im Tempel
3. Himmelfahrt Christi
4. Anbetung der Könige / Ritt der Könige

VI: „Epistelkanzel“, schematische Zeichnung, Anordnung der Brüstungsplatten;  
unter Verwendung von Calderoni Masetti, 1995, tav. 4



VII/1: „Evangelienkanzel“: Brüstungsplatte mit Verkündigung an Maria, Heimsuchung Mariens, Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten, Detail: Stifterwappen (Gipsabguß, Pisa, Museo dell’Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky



VII/2: „Epistelkanzel“: Brüstungsplatte mit der Himmelfahrt Christi, Detail: Stifterwappen (Gipsabguß, Pisa, Museo dell’Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky



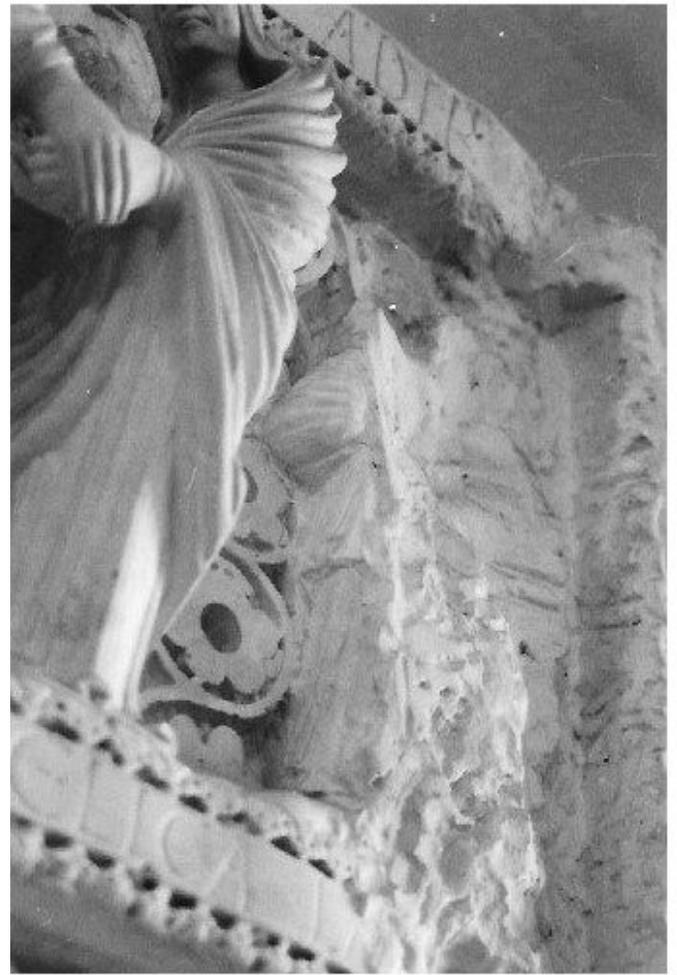
VIII: „Evangelienskanzel“: Brüstungsplatte mit Verkündigung an Maria, Heimsuchung Mariens (oben), Geburt Christi und Verkündigung an die Hirten (unten); Foto: B. Schleicher



IX/1: Detail von VIII (unten): Geburt Christi; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa



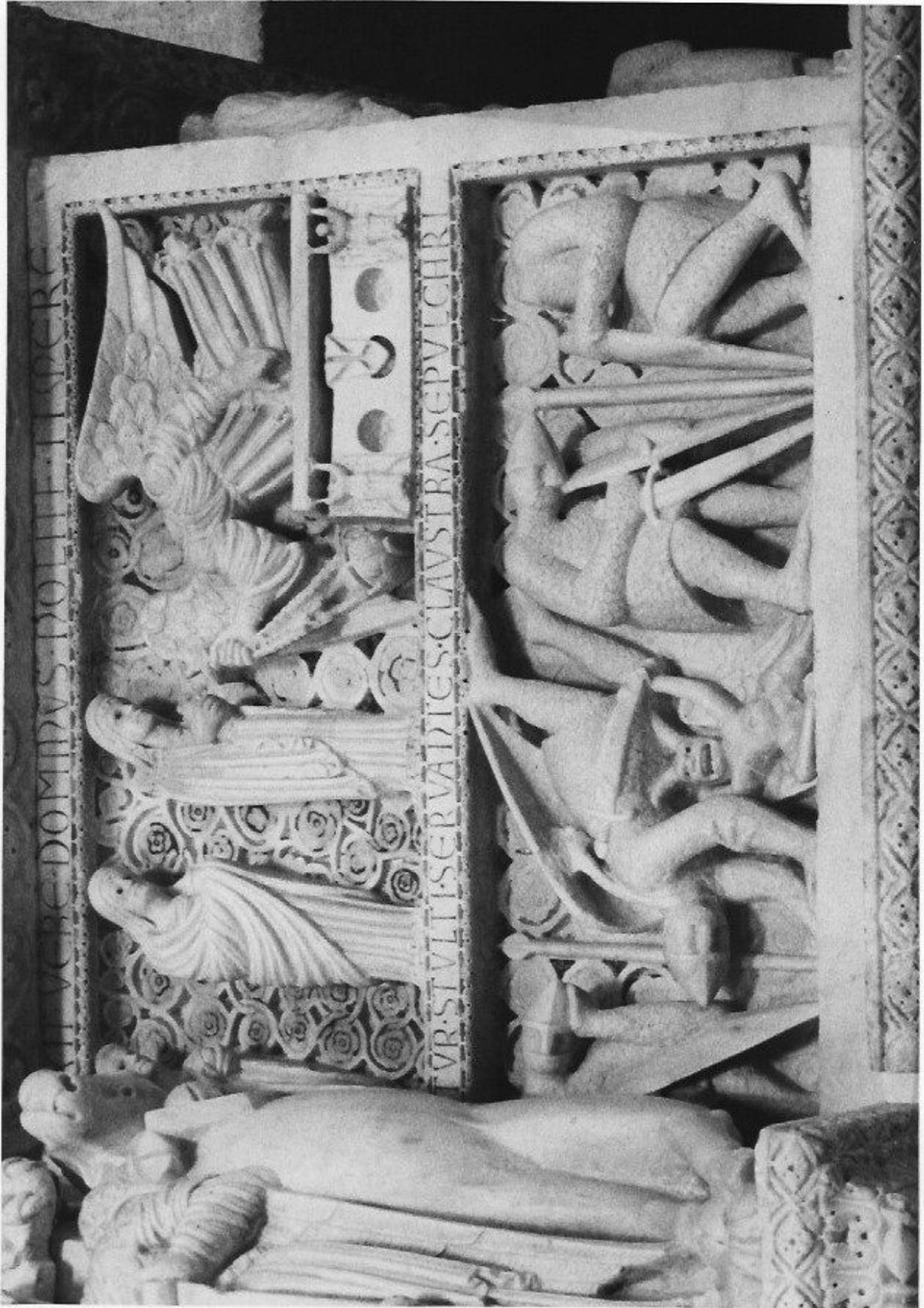
IX/2: Detail von VIII (unten): Geburt Christi: Thron des Joseph (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky



X/1-2: Details von VIII (oben): Zacharias (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Fotos: E. Sobieczky



X/3: Detail von VIII (unten): Verkündigung an die Hirten (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky



XI: „Evangelienkanzel“: Brüstungsplatte mit den Frauen am Grabe (oben) und den Grabwächtern (unten);  
Foto: B. Schleicher



XII: Detail von XI (oben): Drei Frauen am Grabe; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa



XIII: Detail von XI (oben): Engel am Grabe Christi; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut;  
Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa



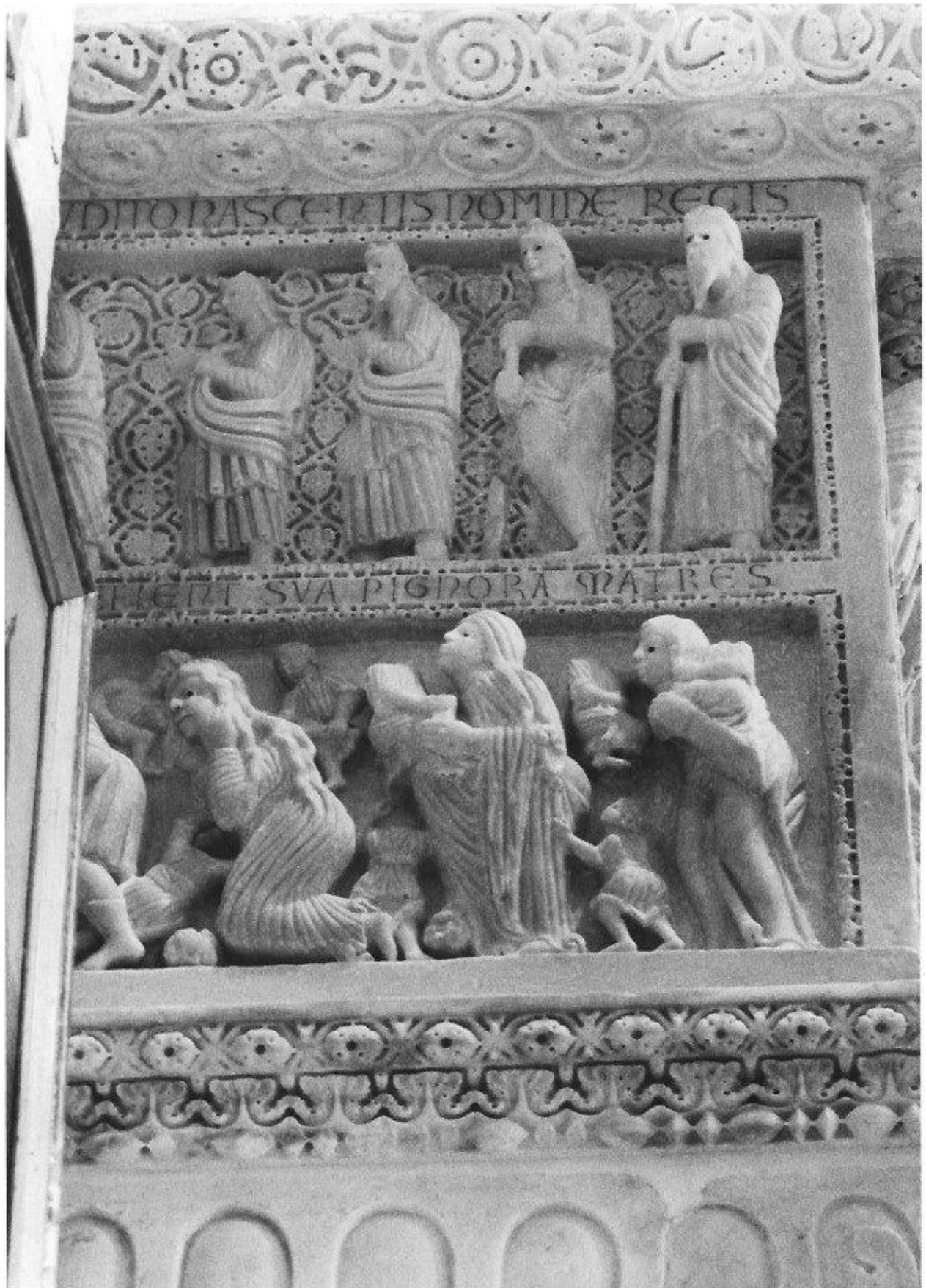
XIV/1: Detail von XI (unten): Grabwächter und Teufel; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut;  
Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa



XIV/2: Detail von XI (unten): Grabwächter; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut;  
Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa



XV: „Evangelienkanzel“: Brüstungsplatte mit den Königen vor Herodes (oben) und dem bethlehemitischen Kindermord (unten); Foto: B. Schleicher



XVI: Detail von XV: Könige, Schriftgelehrter und Priester (oben); Frauen und Kinder (unten); Foto: B. Schleicher



XVII/1: Detail von XV (oben): Thron des Herodes (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky



XVII/2: Detail von XV (unten): Thron des Herodes (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky



XVIII: „Evangelienkanzel“: Brüstungsplatte mit dem Letzten Abendmahl (oben) und dem Judaskuß (unten);  
Foto: B. Schleicher



XIX/1: Detail von XVIII (oben): Jesus reicht Judas den Bissen; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa



XIX/2: Detail von XVIII (oben): Thron des Jesus (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky



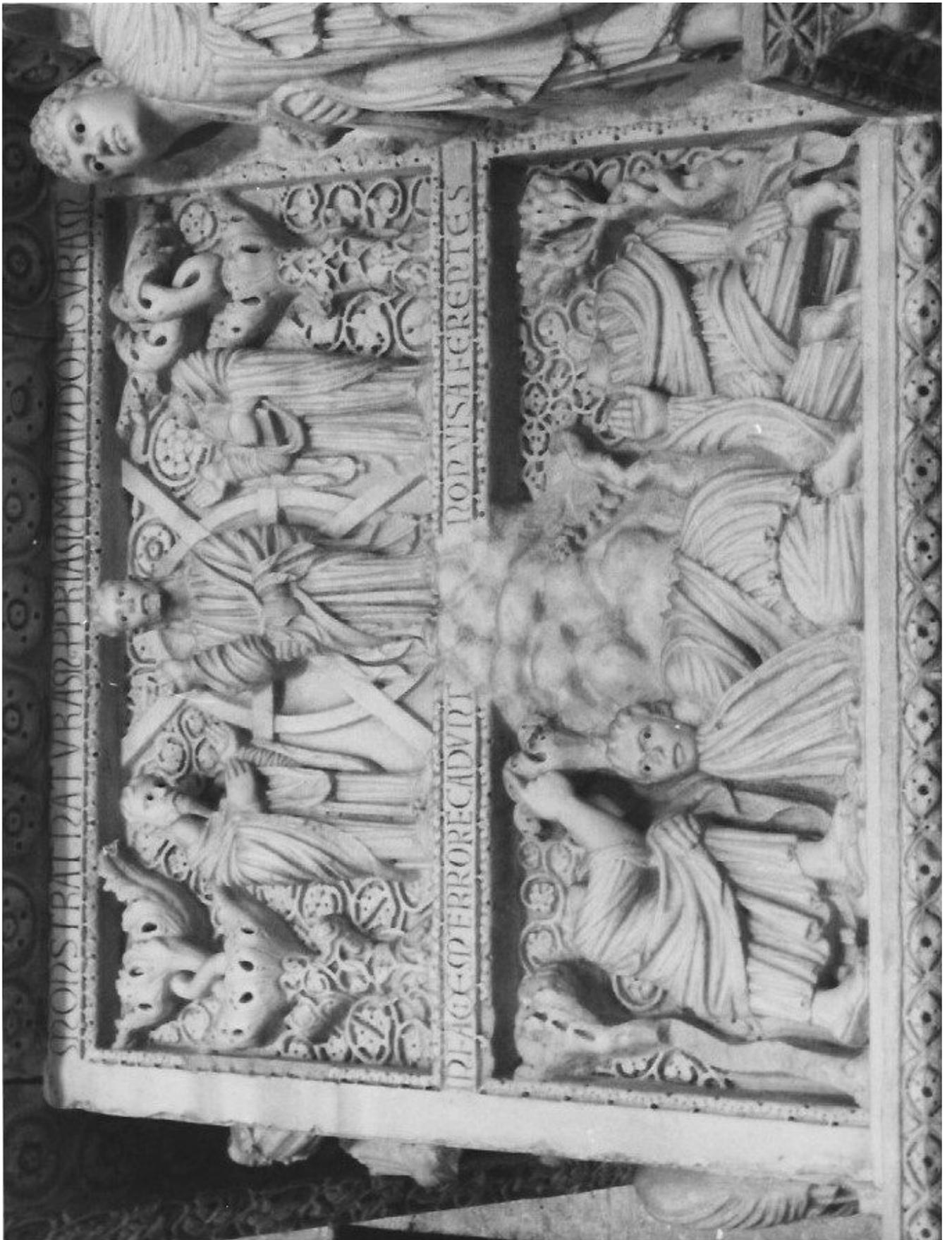
XX: Detail von XVIII (unten): Jesus und Judas; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa



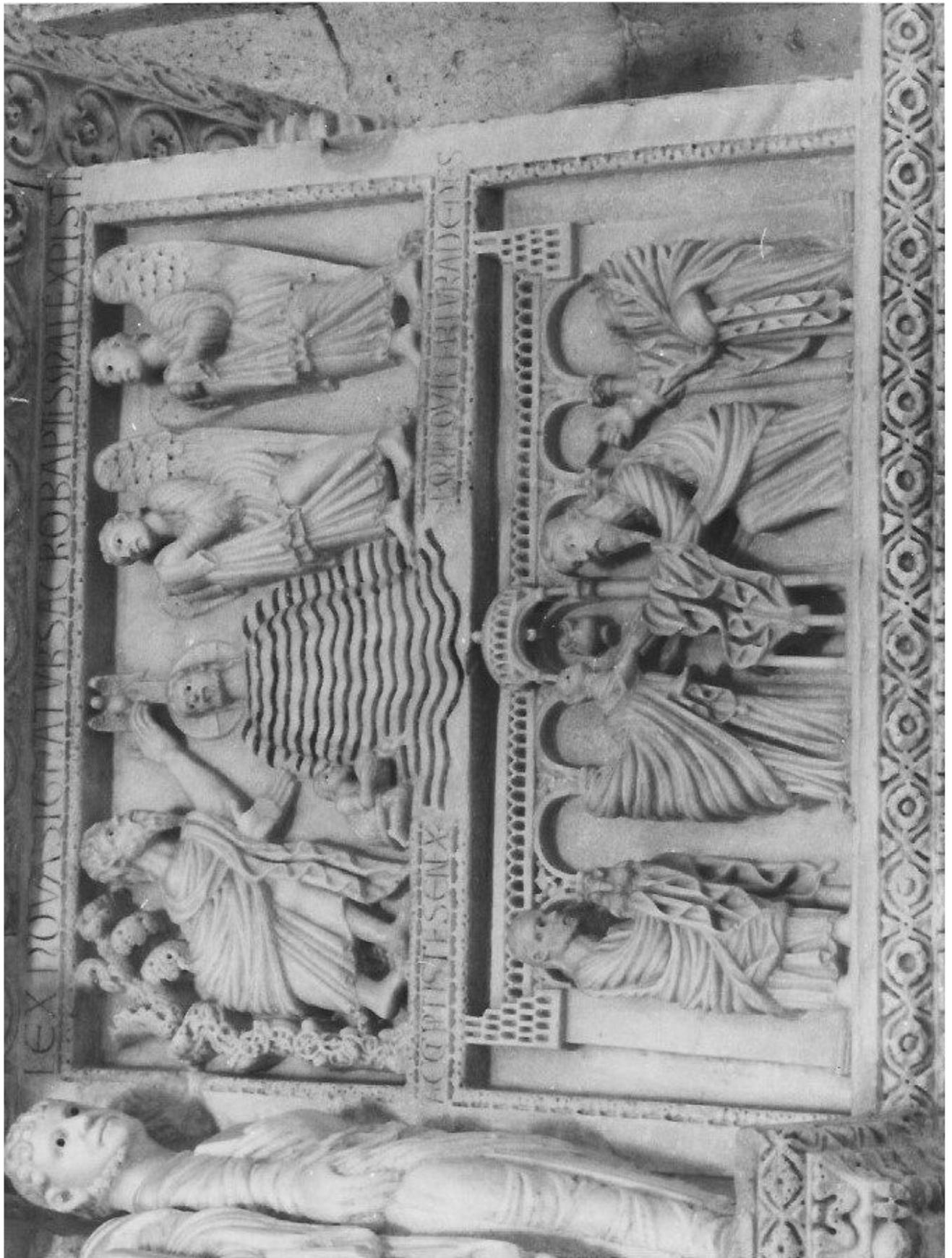
XXI: Detail von XVIII (unten): Malchus; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa



XXII: Detail von XVIII (unten): Soldaten; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa



XXIII: „Epistelkanzel“: Brüstungsplatte mit der Verklärung Christi; Foto: B. Schleicher



XXIV: „Epistelkanzel“: Brüstungsplatte mit der Taufe Christi (oben) und der Darstellung im Tempel (unten);  
Foto: B. Schleicher



XXV: Detail von XXIV (oben): Engel; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa



XXVI/1: Detail von XXIV (unten): Zwickel der Arkaden im Hintergrund (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Fotos: E. Sobieczky



XXVI/2: Detail von XXIV (unten): Zwickel der Arkaden im Hintergrund (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Fotos: E. Sobieczky



XXVII: Detail von XXIV (unten): Simeon und Hanna; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa



XXVIII: Detail von XXIV (unten): Joseph und Maria mit dem Jesuskind;  
© Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola  
Normale Superiore, Pisa



XXIX: „Epistelkanzel“: Brüstungsplatte mit der Himmelfahrt Christi; Foto: B. Schleicher



XXX/1: Detail von XXIX: Engel; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa



XXX/2: Detail von XXIX: Engel; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa



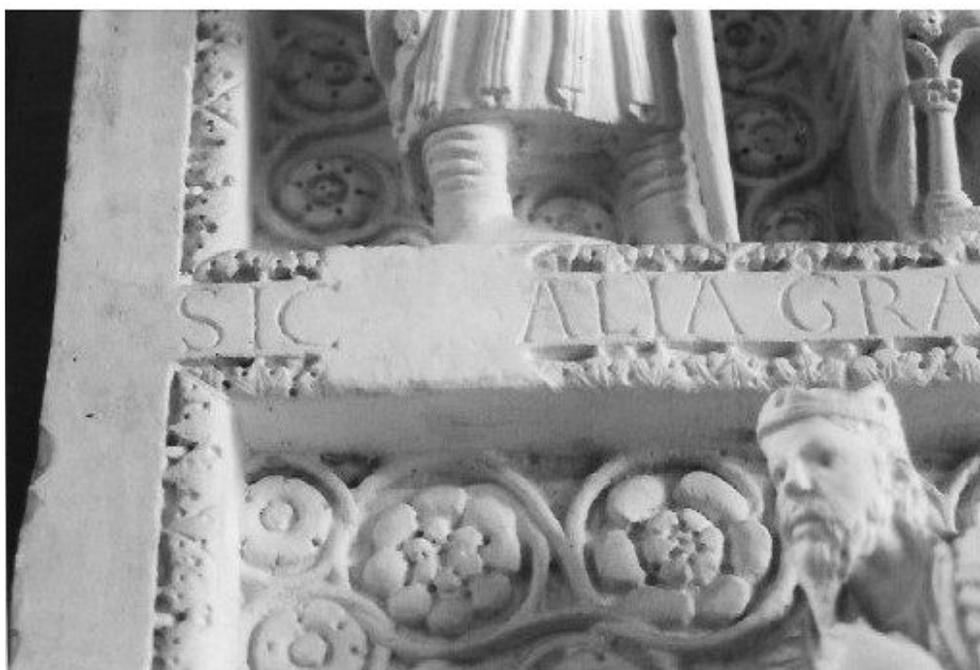
XXXI: Detail von XXIX: Christus; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa



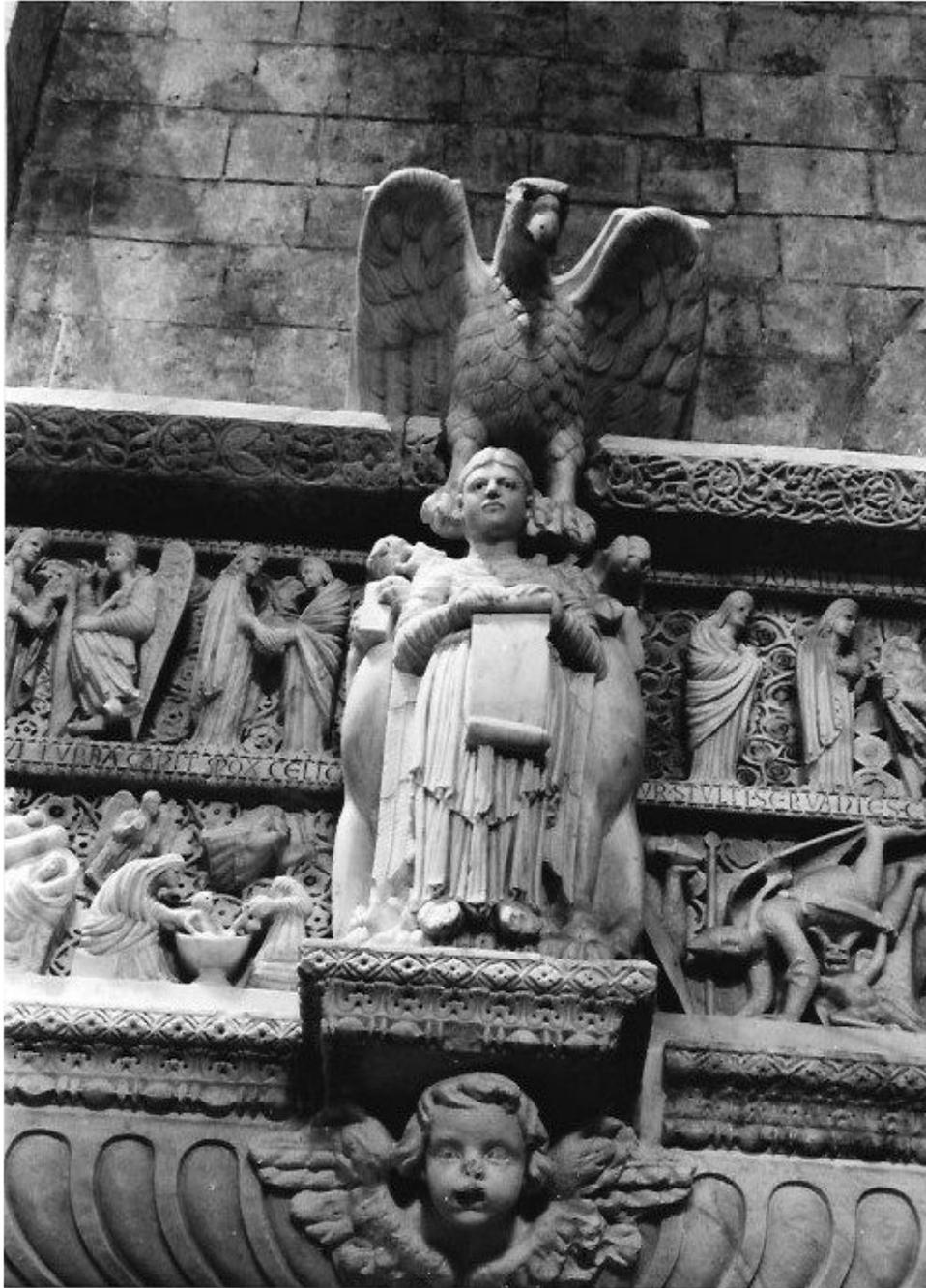
XXXII: „Epistelkanzel“: Brüstungsplatte mit der Anbetung der Könige (oben) und dem Ritt der Könige (unten);  
Foto: B. Schleicher



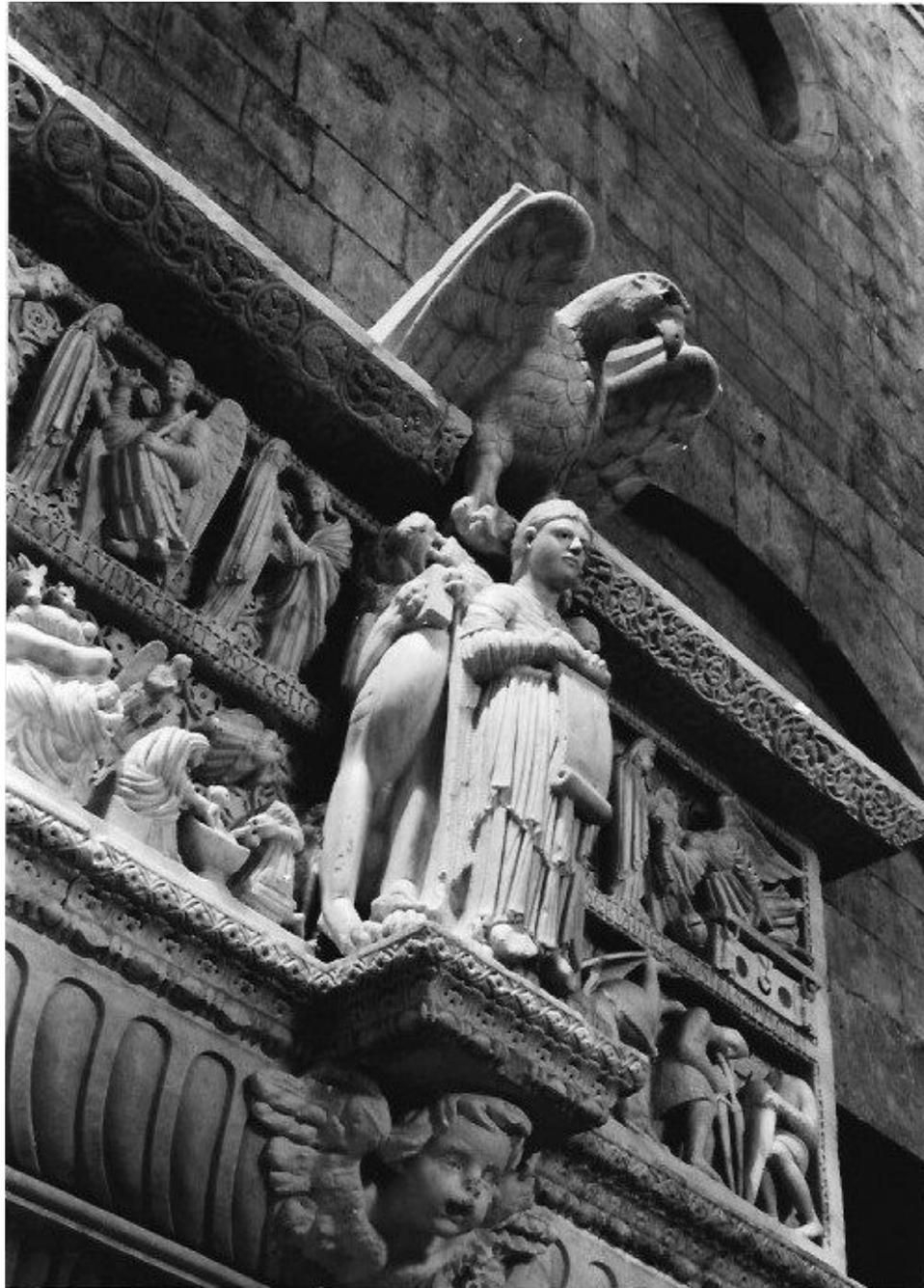
XXXIII/1: Detail von XXXII (oben): Rahmen oberhalb Mariens (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky



XXXIII/2: Detail von XXXII (unten): Rahmen oberhalb des ersten Königs (Gipsabguß, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo); Foto: E. Sobieczky



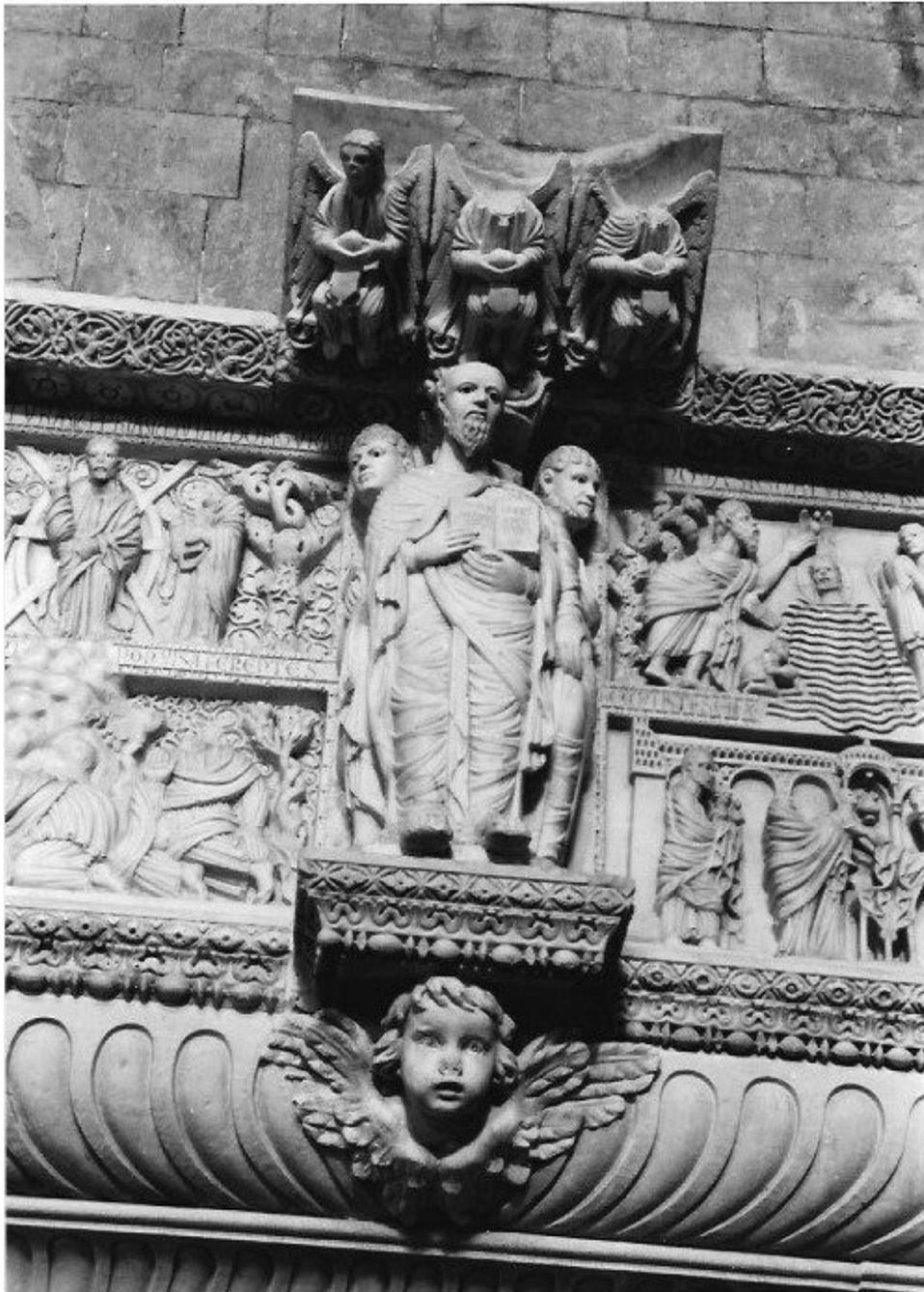
XXXIV: „Evangelienkanzel“: Leseulptgruppe; Foto: E. Sobieczky



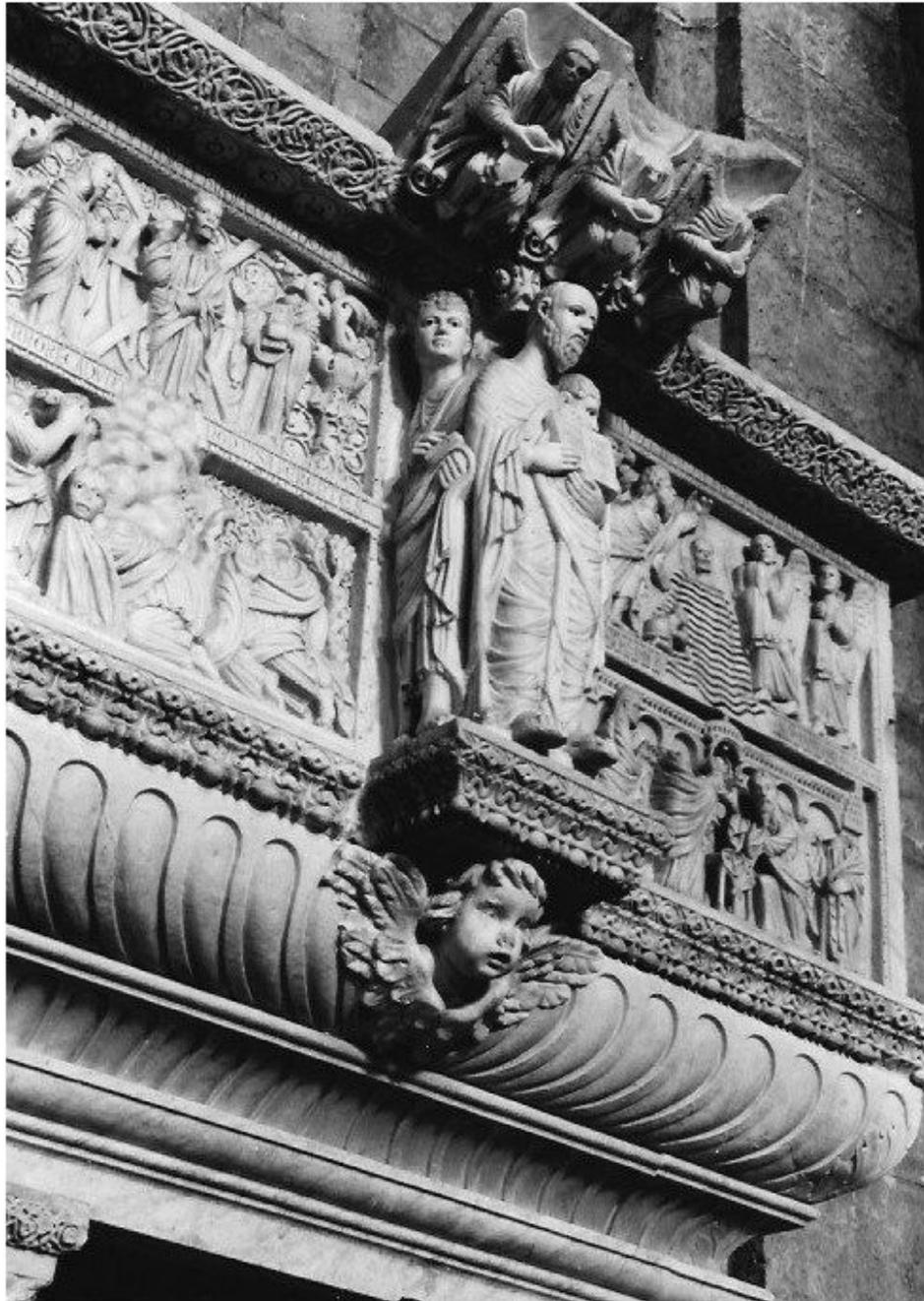
XXXV: „Evangelienkanzel“: Lesepultgruppe; Foto: E. Sobieczky



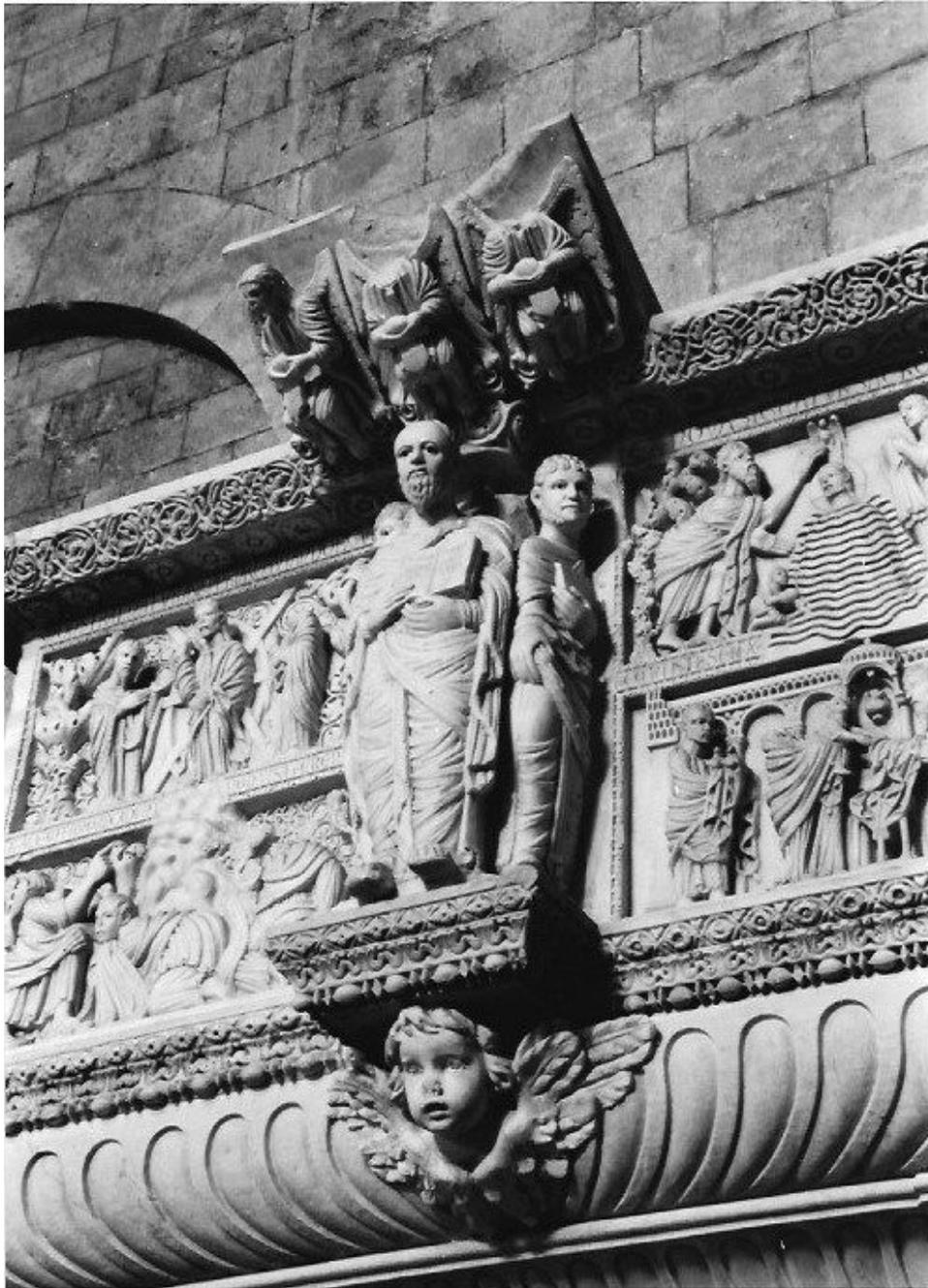
XXXVI: „Evangelienkanzel“: Leseulptgruppe; Foto: E. Sobieczky



XXXVII: „Epistelkanzel“: Leseulptgruppe; Foto: E. Sobieczky



XXXVIII: „Epistelkanzel“: Lesepultgruppe; Foto: E. Sobieczky



XXXIX: „Epistelkanzel“: Lesepultgruppe; Foto: E. Sobieczky



XL: Sockellöwe der Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: Löwe über dem Stier; Foto: B. Schleicher



XLI: Sockellöwe der Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: Löwe über dem Bären;  
Foto: E. Sobieczky



XLII: Sockellöwe der Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: Löwe über dem Bären; Foto: E. Sobieczky



XLIII: Sockellöwe der Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: Löwe über dem Drachen; Foto: E. Sobieczky



XLIV: Sockellöwe der Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: Löwe über dem Drachen;  
Foto: E. Sobieczky



XLV: Sockellöwe der Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: Löwe über dem Pferd und Reiter; Foto: B. Schleicher



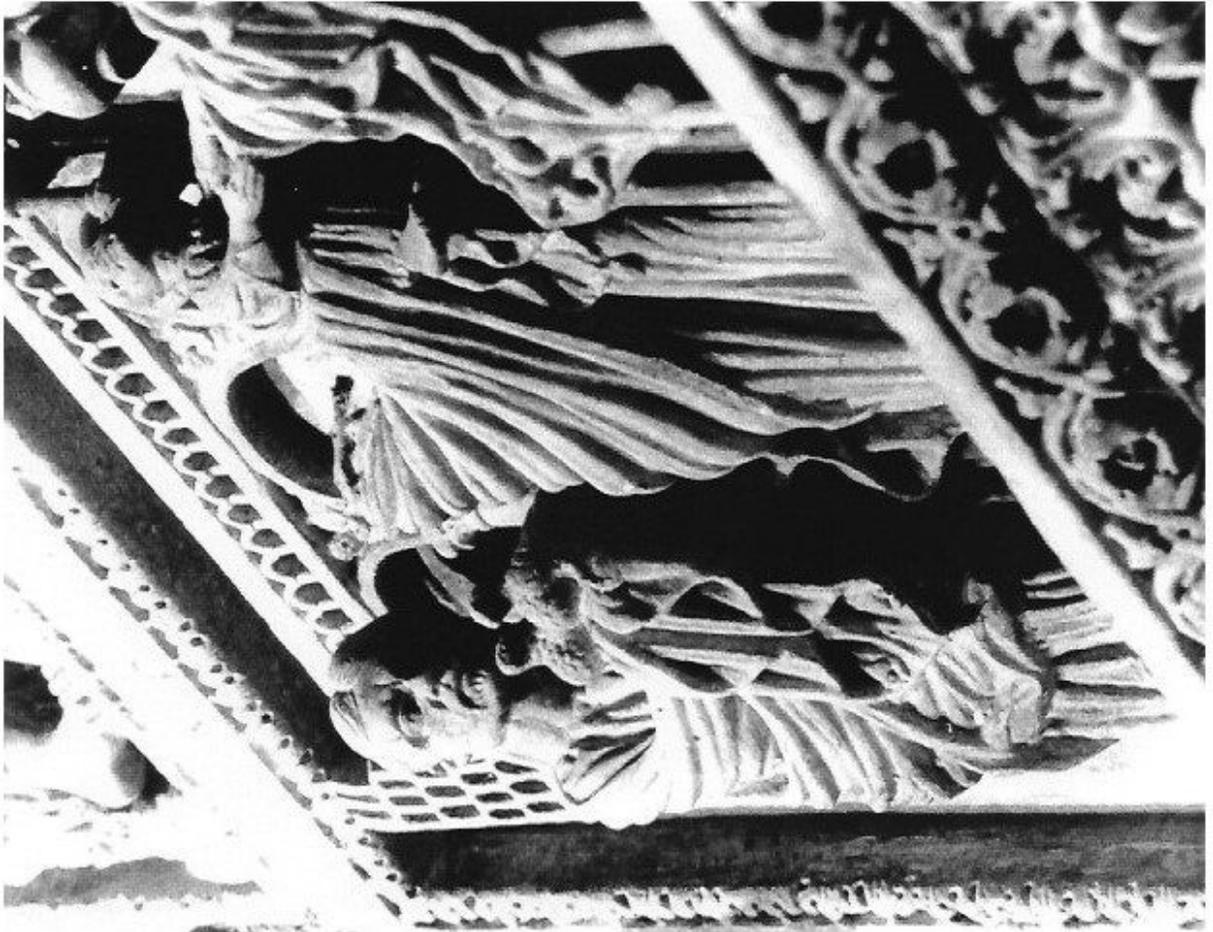
XLVI: Sockellöwe der Kanzel des Guilielmus, Cagliari, Dom: Löwe über dem Pferd und Reiter; Foto: B. Schleicher



XLVII/1: „Epistelkanzel“: Brüstungsplatte mit der Taufe Christi (oben), Detail: Engel; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa



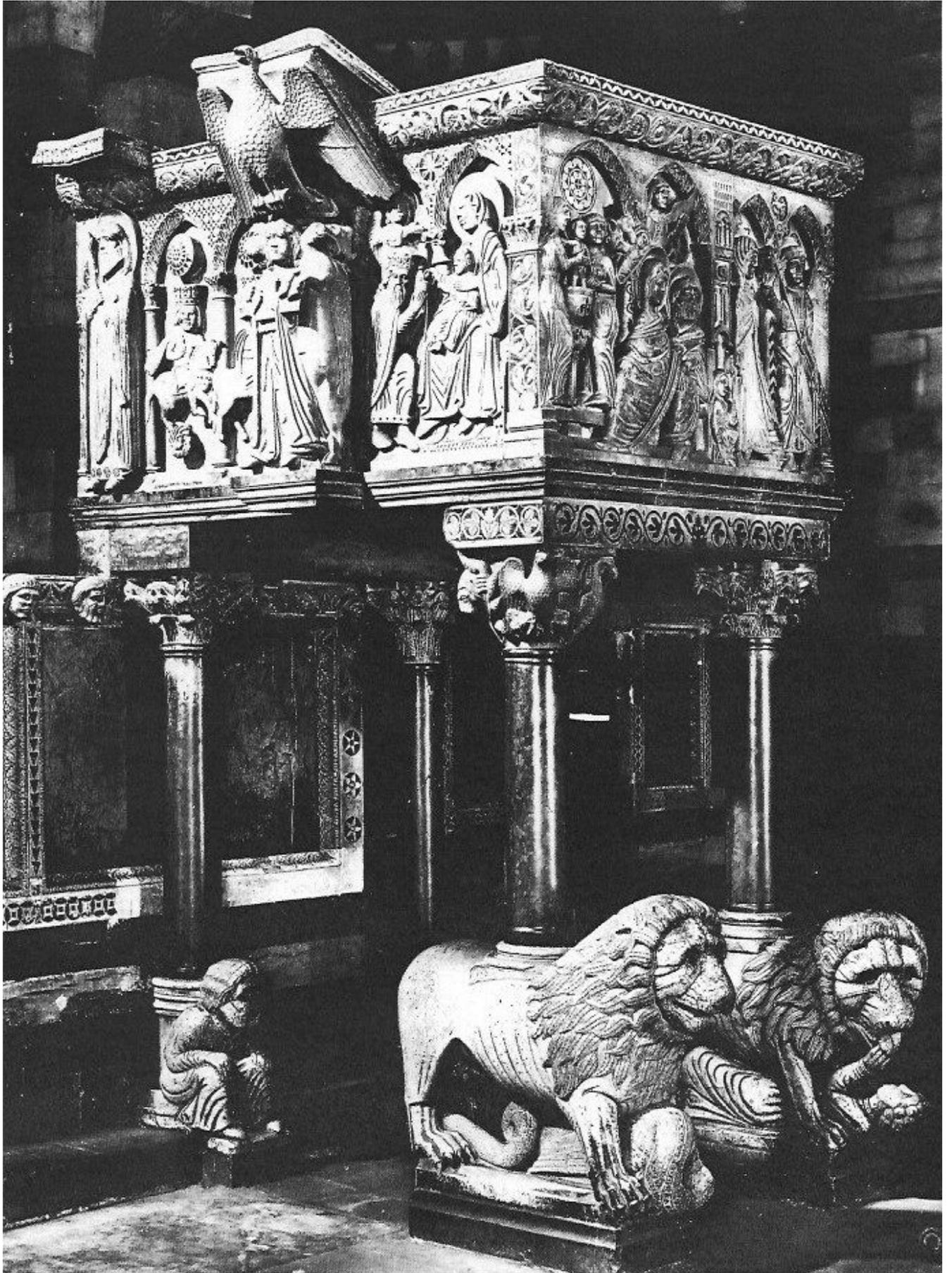
XLVII/2: „Evangelienkanzel“: Leseputt; Foto: E. Sobieczky



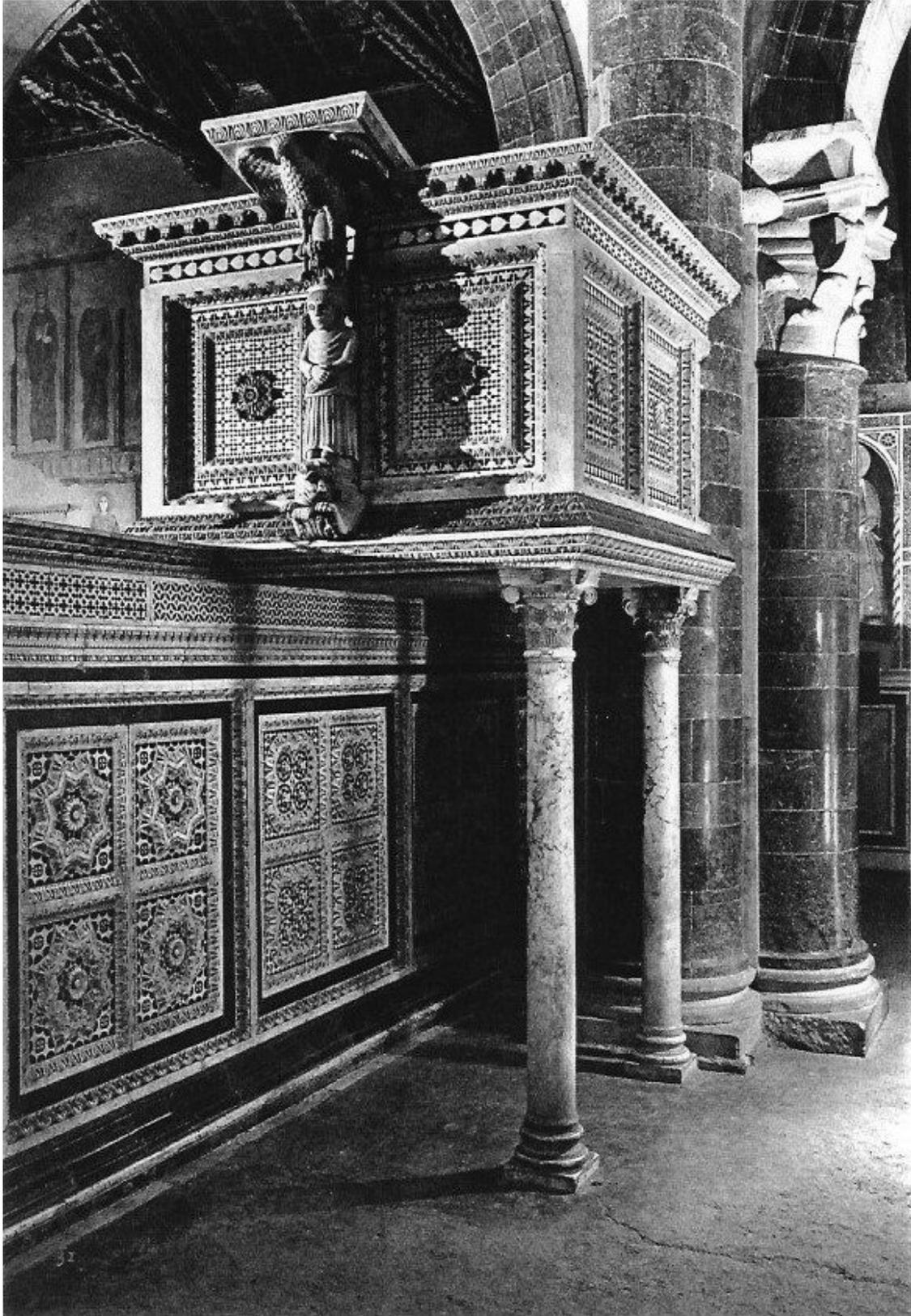
XLVIII/1: „Epistelkanzel“: Brüstungsplatte mit der Darstellung im Tempel (unten), Detail: Joseph;  
 © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa



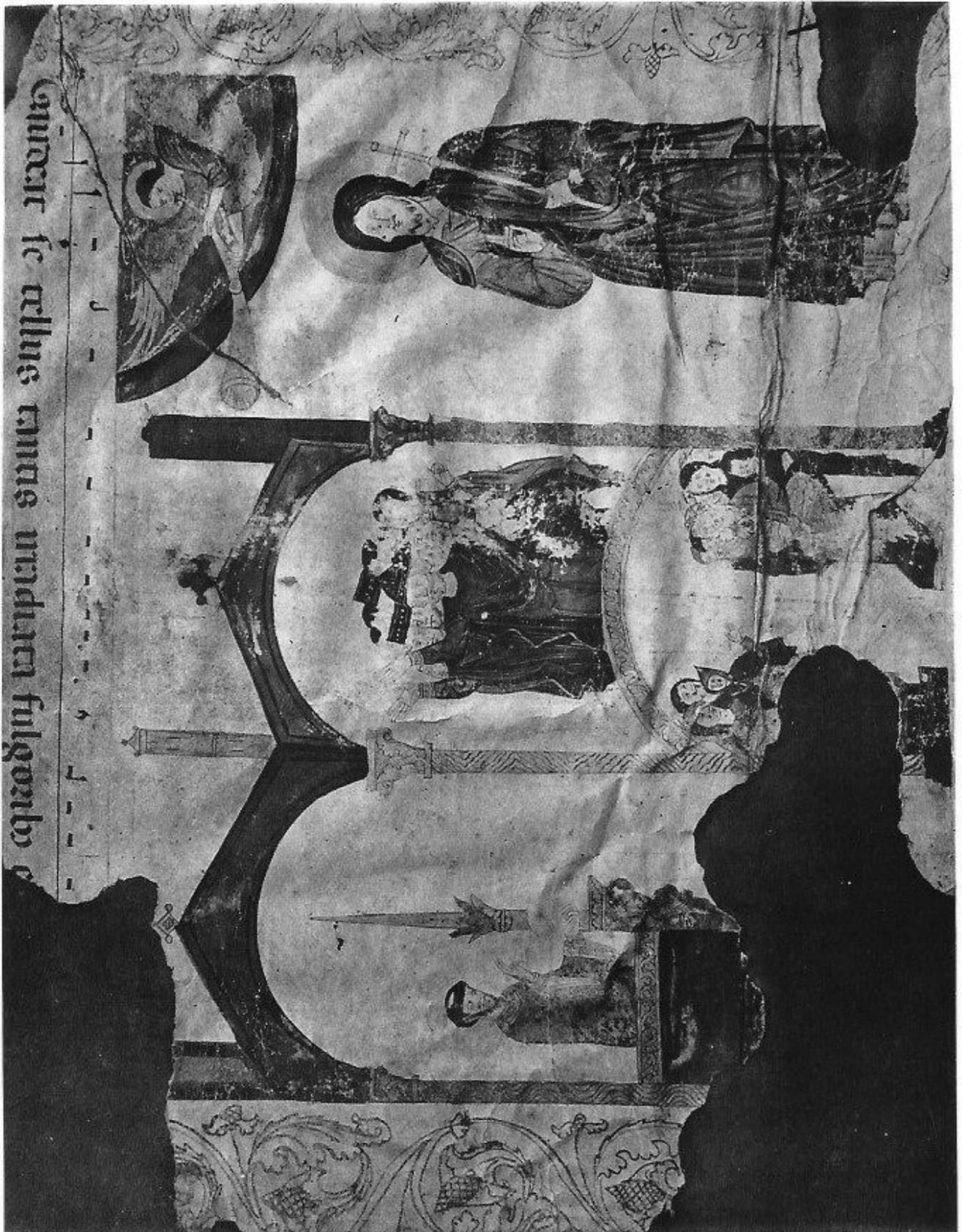
XLVIII/2: „Epistelkanzel“: Lesepult, Detail: Timotheus; Foto: E. Sobieczky



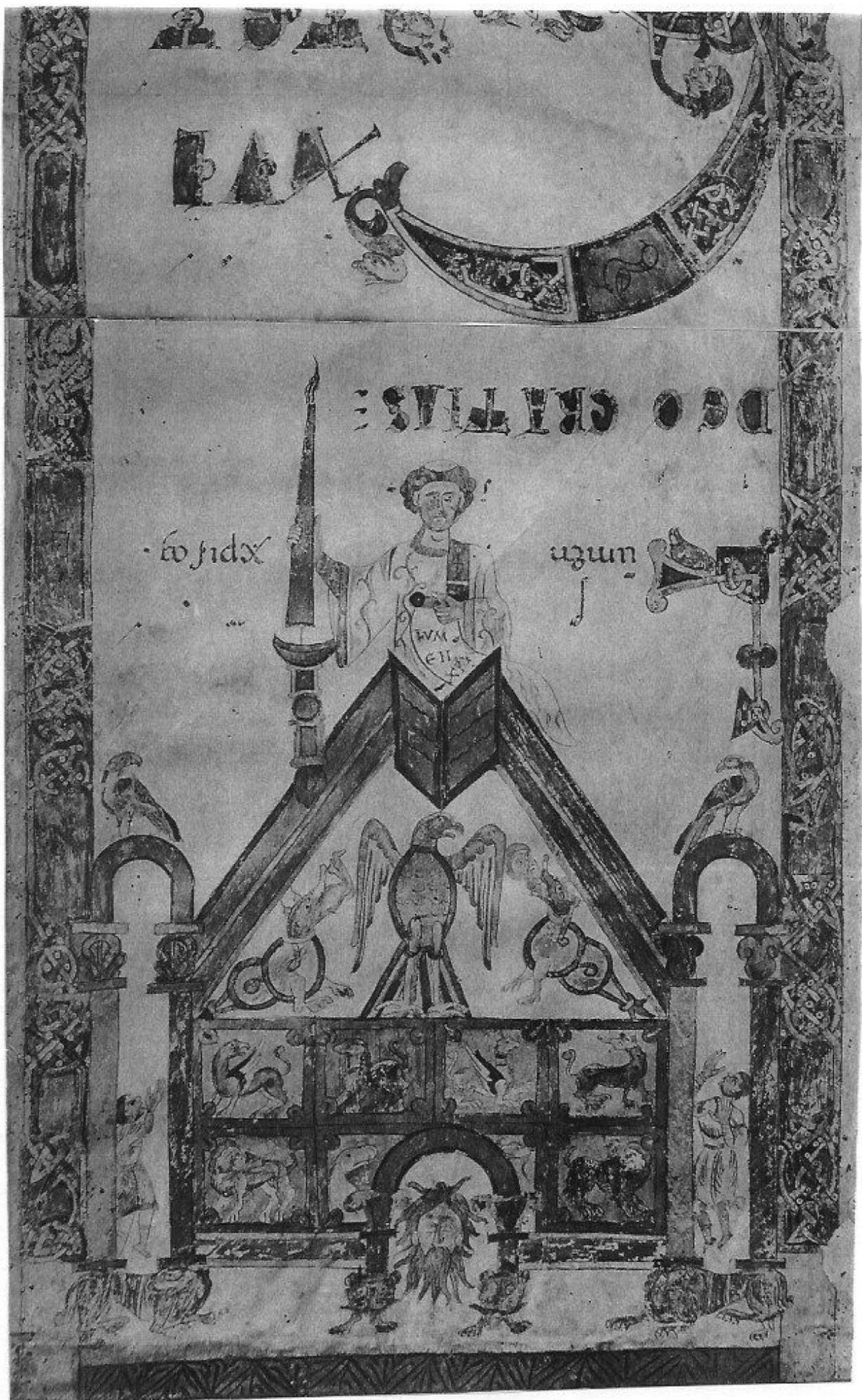
XLIX: Barga, Dom (S.Cristoforo), Kanzel; aus: Dalli Regoli, 1992, Abb. 1



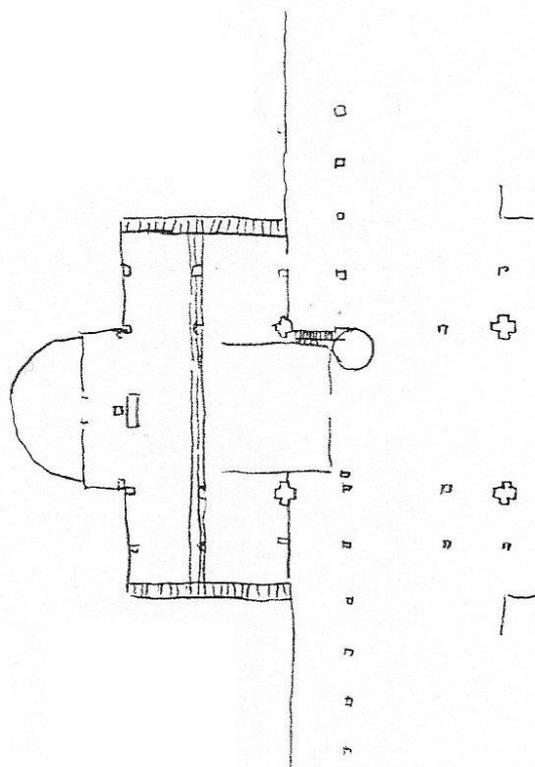
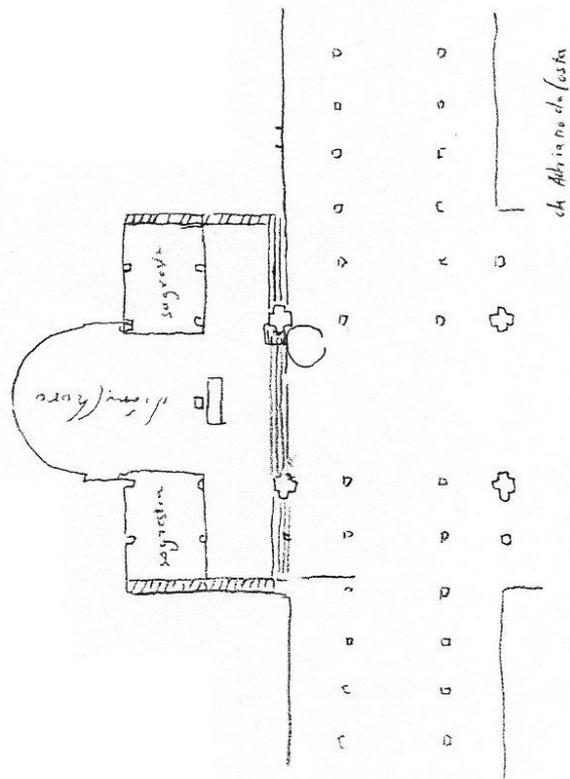
L: Florenz, S. Miniato al Monte, Kanzel; aus: Moretti/R. Stopani, 1982, Abb. 31



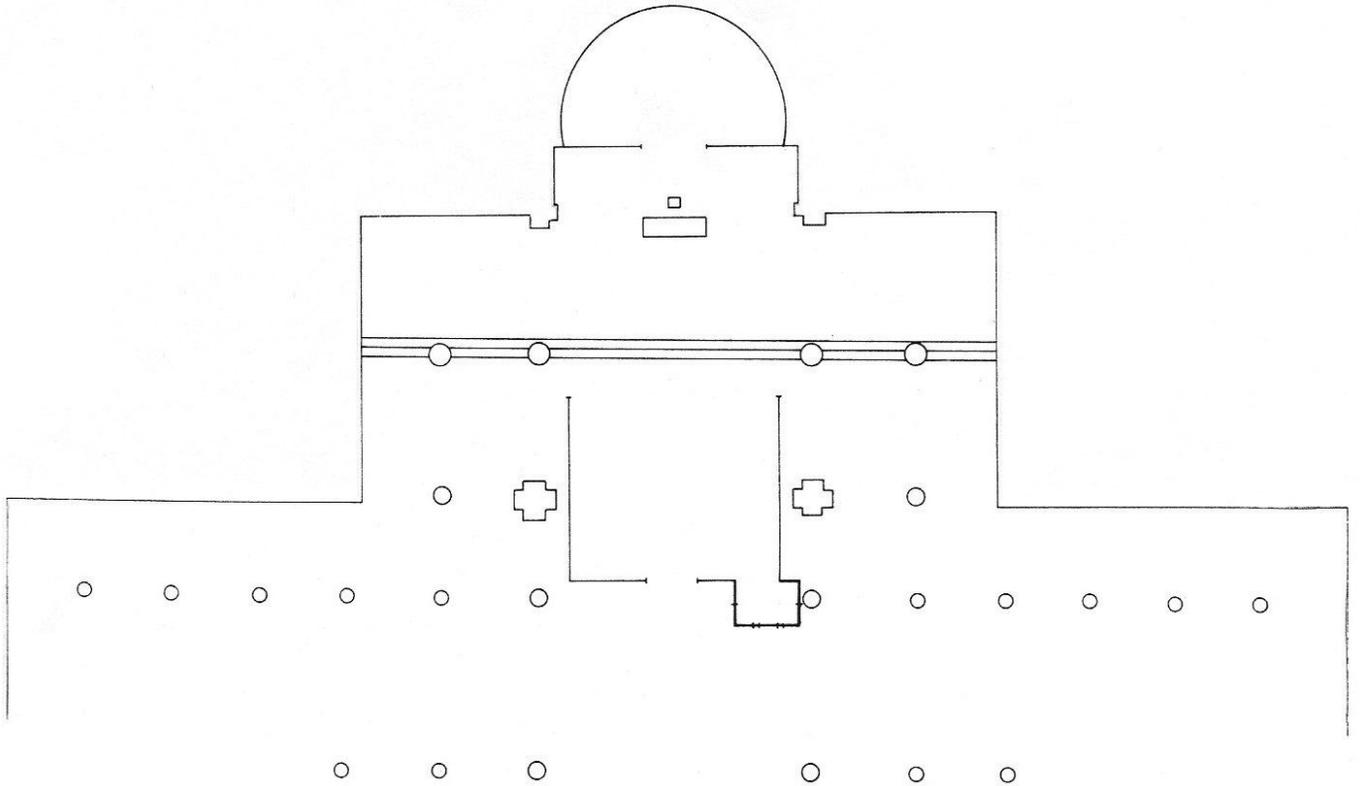
LI: Pisanische Exsultetrolle, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo: Darstellung eines predigenden Diakons auf einer Kanzel; aus: Avery, 1936, Tafel XCIX



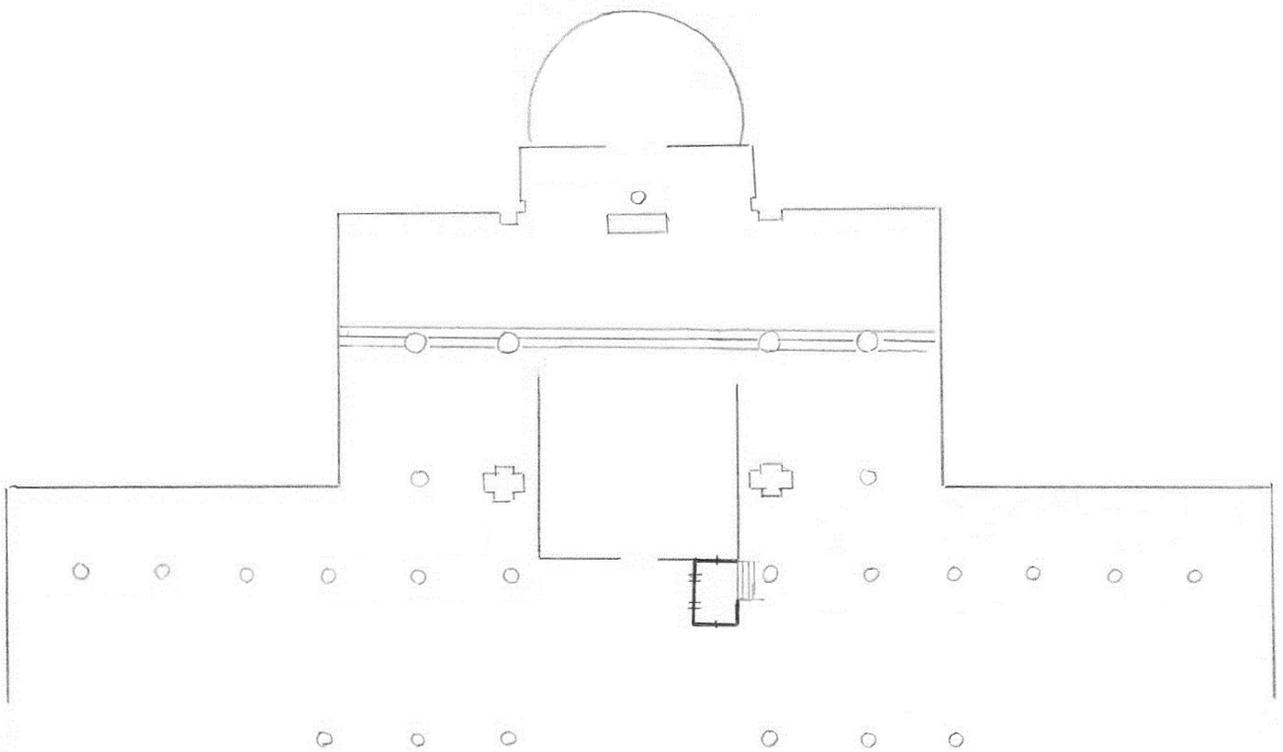
LII: Beneventanische Exsultetrolle, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo: Lumen Christi; aus: Avery, 1936, Tafel LXXXVIII



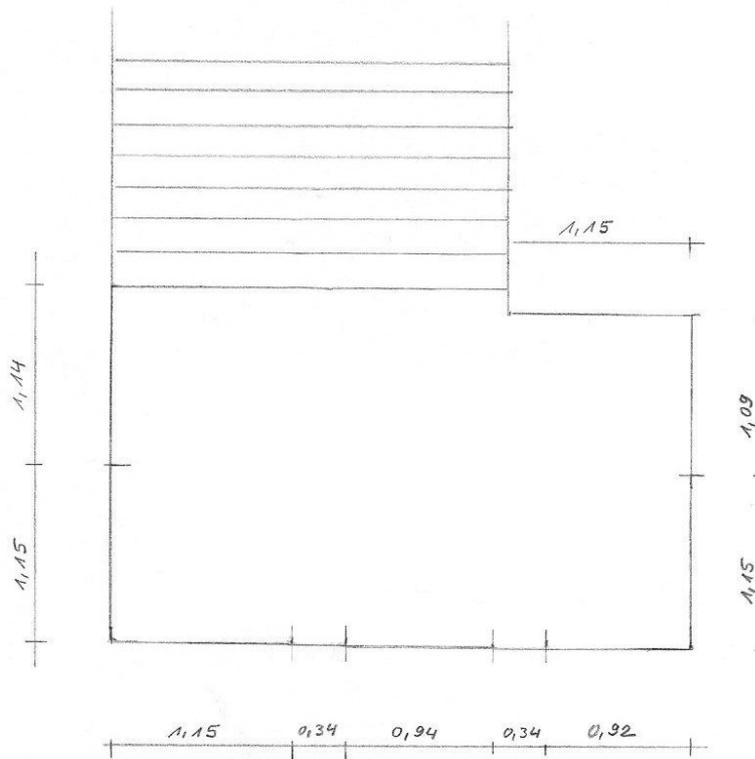
LIII: Adriano dell'Oste: zwei Grundrißzeichnungen des Chores des Pisaner Doms;  
 aus: Supino, 1882, S. 83



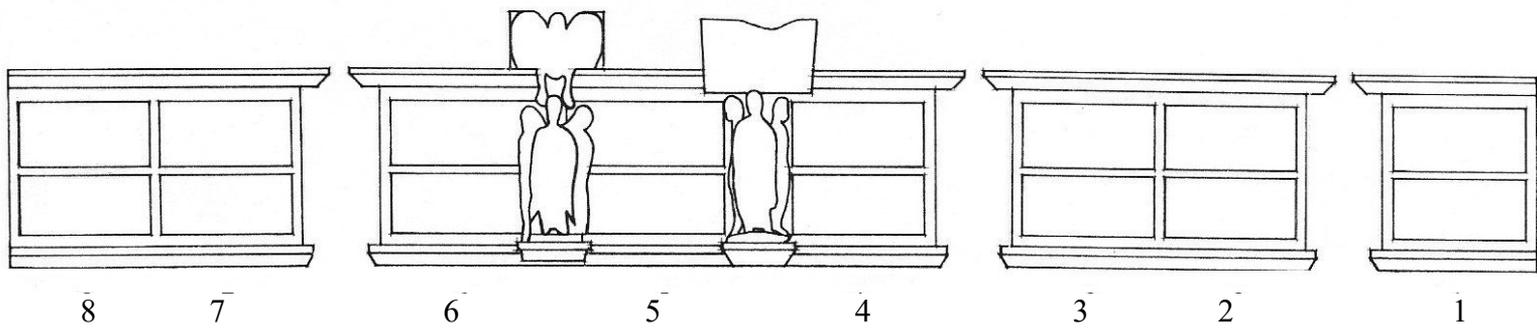
LIV/1: Rekonstruktionszeichnung: Aufstellung der Kanzel des Guilielmus im Pisaner Dom; nach Calderoni Masetti, 1995, tav. 1



LIV/2: Rekonstruktionszeichnung: Aufstellung der Kanzel des Guilielmus im Pisaner Dom; Zeichnung: E. Sobieczky, unter Verwendung von Calderoni Masetti, 1995, tav. 1



LV: Rekonstruktionszeichnung: Grundriß der Kanzel des Guilielmus; Zeichnung: E. Sobieczky (Maße in Meter, abgenommen an den originalen Brüstungsplatten), unter Verwendung von Calderoni Masetti, 1995, tav. 2



1. Verkündigung an Maria und Heimsuchung / Geburt Christi
2. Die Könige vor Herodes / Bethlehemitischer Kindermord
3. Anbetung der Könige / Ritt der Könige
4. Taufe Christi / Darstellung im Tempel
5. Verklärung Christi
6. Letztes Abendmahl / Judaskuß
7. Die Frauen am Grabe
8. Himmelfahrt Christi

LVI: Rekonstruktionszeichnung, Anordnung der Brüstungsplatten;  
unter Verwendung von Calderoni Masetti, 1995, tav. 4



LVII: Rom, S.Clemente: Innenansicht mit schola sanctorum; aus: Collegio S. Clemente, 1992, Fig. 3



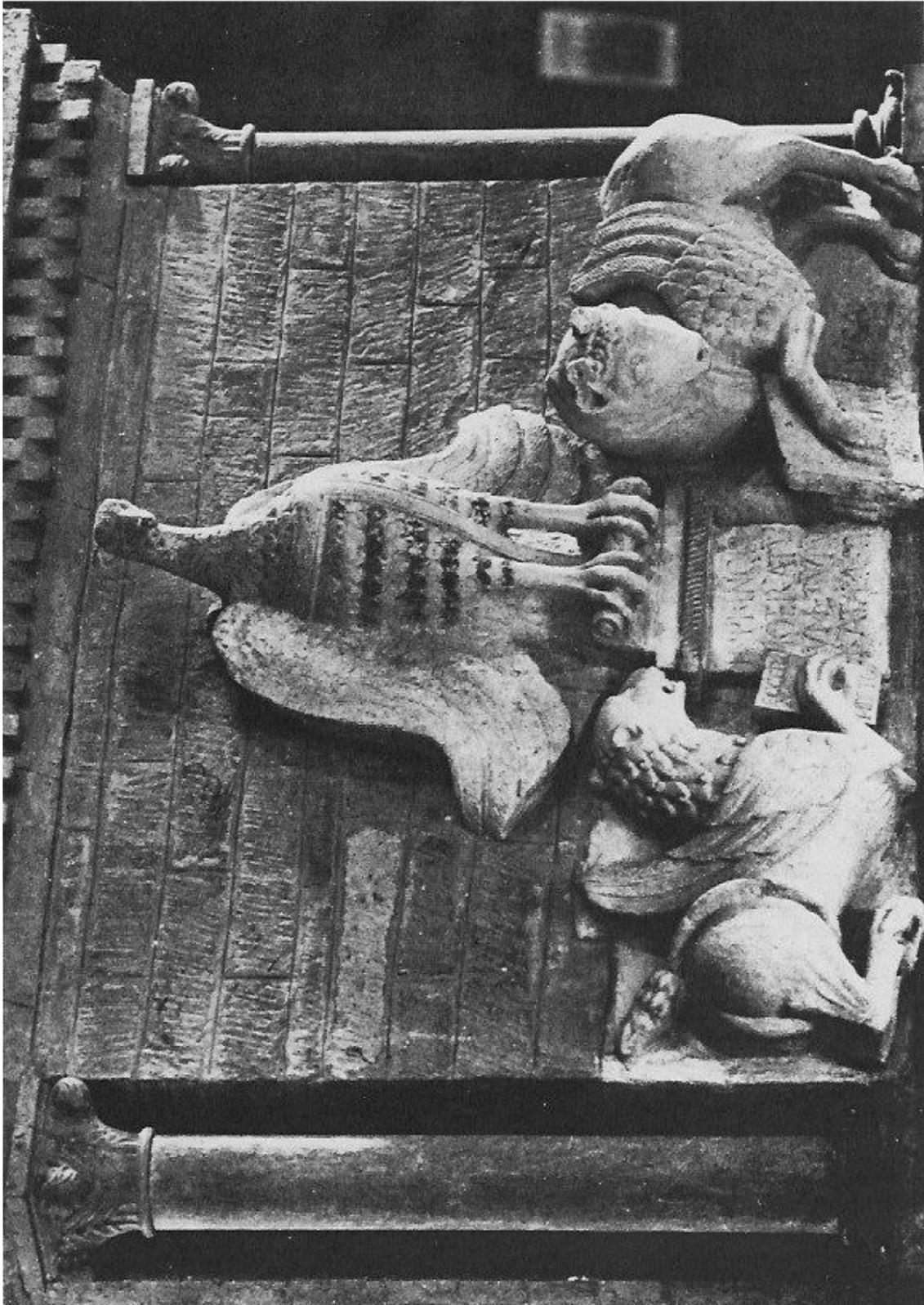
LVIII: Mailand, S.Ambrogio: Kanzel mit Stadtorsarkophag; aus: Bertelli, 1995, Bd. II, Abb. 24



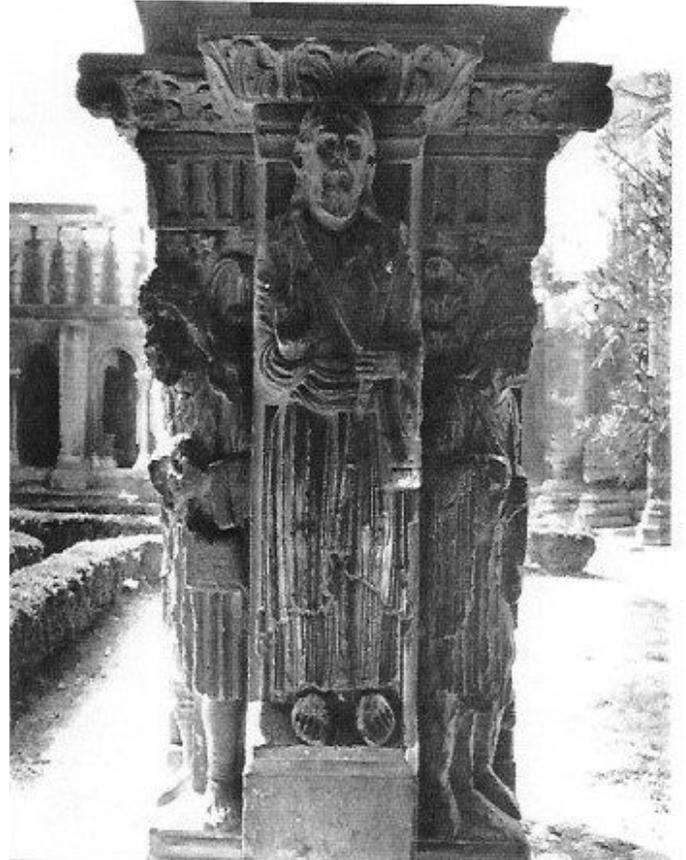
LIX/1-2: Löwe vom Hauptportal des Pisaner Doms, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo; aus: Sanpaolesi, 1956-57, Fig. 94, 95



LIX/3-4: Bari, S.Nicola, Löwe vom nördlichen Seitenportal; aus: Sanpaolesi, 1956-57, Fig. 97, 98



LX: Quarantoli, Pieve, rekonstruierte Kanzel; aus: Quintavalle, 1991, Abb. 41



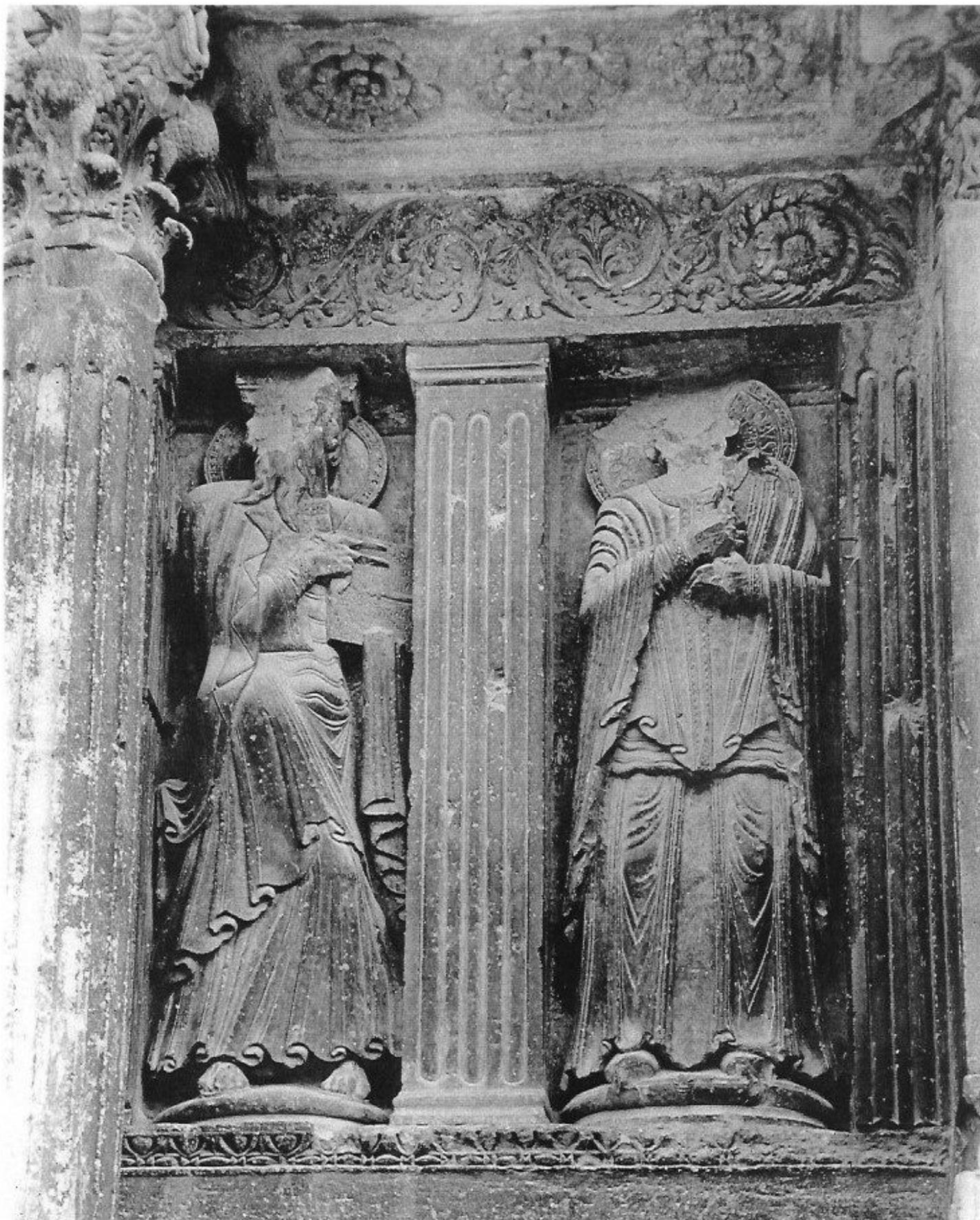
LXI/1-2: Arles, Saint-Trophime, Kreuzgang, westlicher Mittelpfeiler, Ansichten von Norden und Westen; aus: Stoddard, 1973, Abb. 278, 279



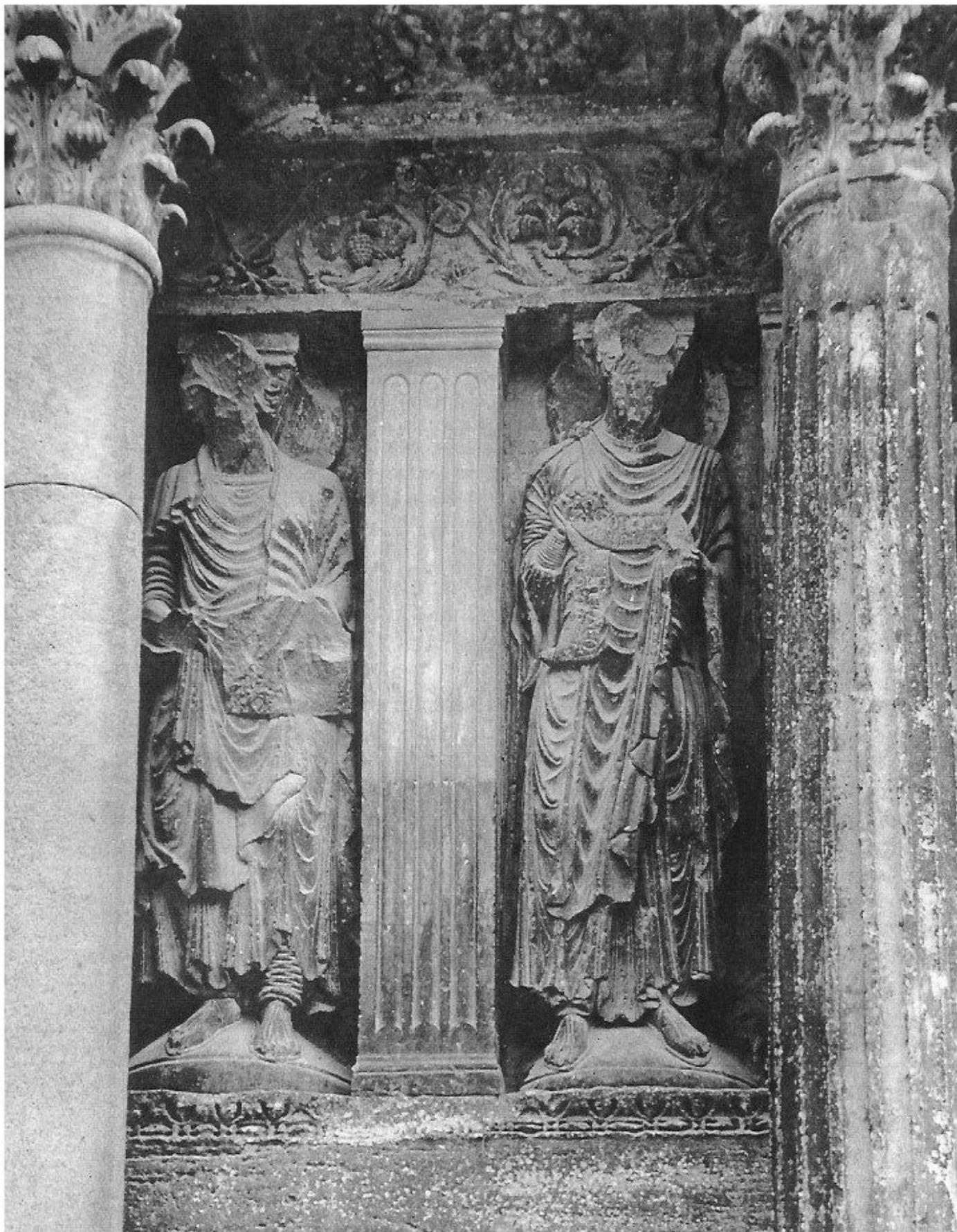
LXI/3-4: Arles, Saint-Trophime, Kreuzgang, westlicher Mittelpfeiler, Ansicht von Süden; aus: Stoddard, 1973, Abb. 280, 281



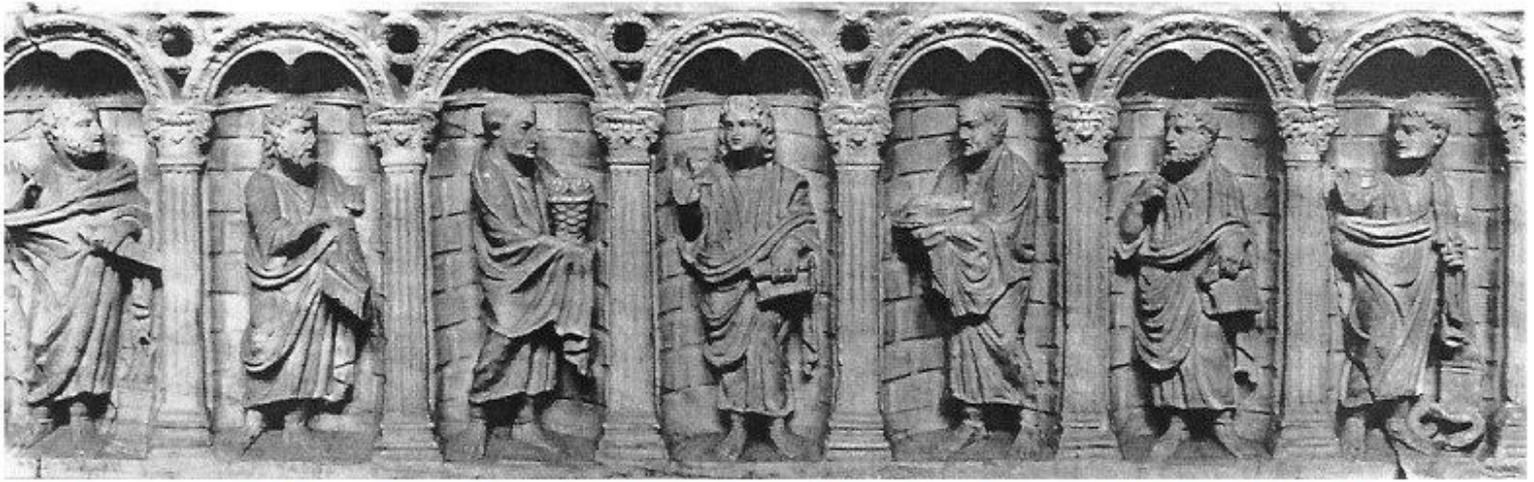
LXII: Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche, Fassade, südliches Gewände des Mittelportals: Jakobus major und Paulus; aus: Hamann, 1956, Abb. 195



LXIII: Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche, Fassade, Wand zwischen dem nördlichen Portal und dem Mittelportal: Thomas und Jakobus minor; aus: Stoddard, 1973, Abb. 21



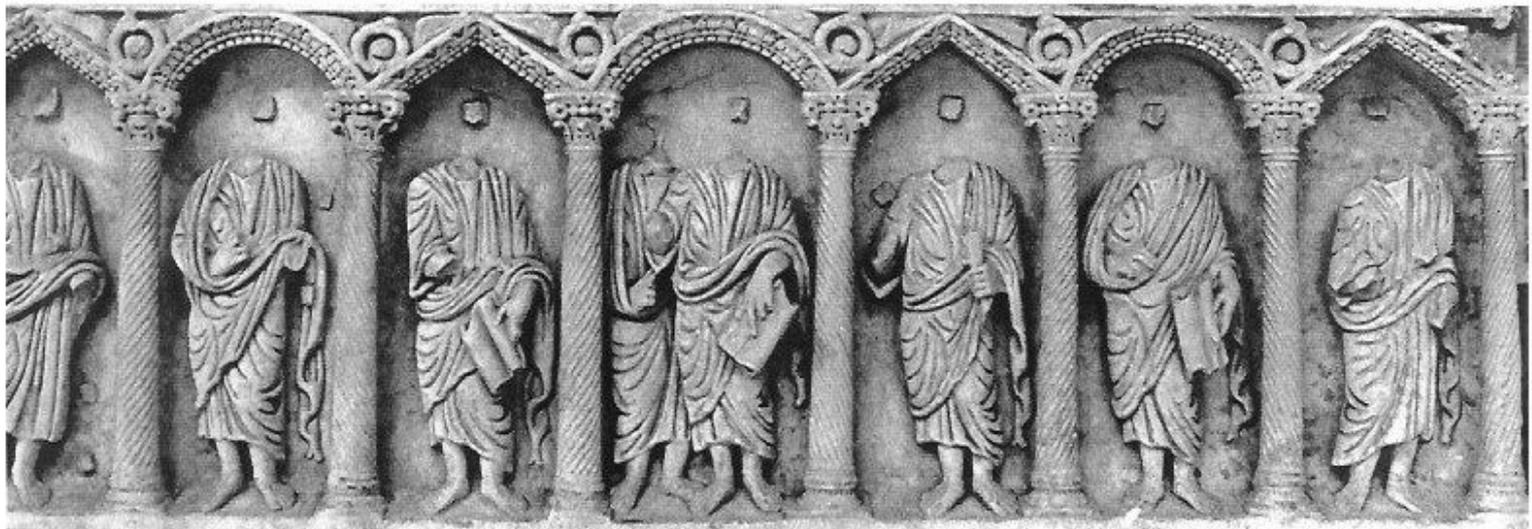
LXIV: Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche, Fassade, Wand zwischen dem nördlichen Portal und dem Mittelportal: Matthäus und Bartholomeus; aus: Stoddard, 1973, Abb. 17



LXV/1: Sarkophagrelief, Ende des 4. Jahrhunderts, Arles, Musée d'Art Chrétien, Nr. 10; aus: Stoddard, 1973, Abb. 18



LXV/2: Sarkophagrelief, um 400, Arles, Musée d'Art Chrétien, Nr. 17; aus: Stoddard, 1973, Abb. 19



LXV/3: Sarkophagrelief, Ende des 4. Jahrhunderts, Arles, Musée d'Art Chrétien, Nr. 6; aus: Stoddard, 1973, Abb. 20



LXVI: Palästinensische Öllampulle, Bobbio, Nr. 19; aus: Grabar, 1958, Planche L



LXVII: Palästinensische Ölampulle, Bobbio, Nr. 19; aus: Grabar, 1958, Planche LI



LXVIII: Palästinensische Öllampulle, Monza, Nr. 2, Rückseite; aus: Grabar, 1958, Planche V



LXIX: Palästinensische Ölampulle, Bobbio, Nr. 18; aus: Grabar, 1958, Planche XLVII



LXX: Palästinensische Ölampulle, Bobbio, Nr. 18; aus: Grabar, 1958, Planche XLVIII



LXXI/1: Rom, S.Maria Maggiore, Triumphbogenmosaik: Verkündigung an Maria und Beruhigung des Joseph; aus: Schiller, 1981, Bd. I, Abb. 66



LXXI/2: Rom, S.Maria Maggiore, Triumphbogenmosaik: Anbetung der Könige; aus: Schiller, 1981, Bd. I, Abb. 256



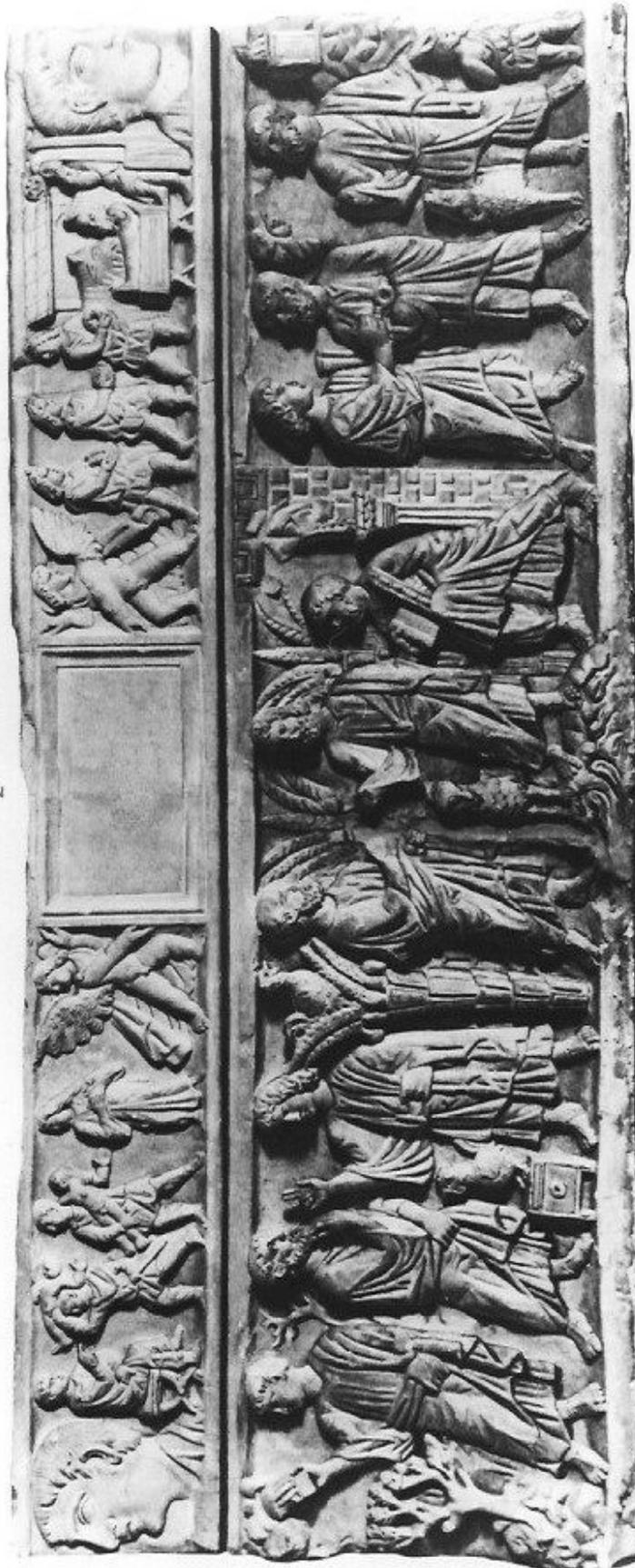
LXXII:  
Beneventanische  
Exultetrolle,  
Pisa, Museo  
dell'Opera del  
Duomo: Christus  
in der Glorie,  
Verkündigung  
an Maria, Geburt  
Christi und  
Hirtenverkündi-  
gung; aus:  
Cavallo, 1994,  
S. 159



LXXIII/1: Rom, S.Maria Maggiore, Triumphbogenmosaik: Könige vor Herodes; aus: Schiller, 1981, Bd. I, Abb. 250



LXXIII/2: Rom, S.Maria Maggiore, Triumphbogenmosaik: Bethlehemische Frauen vor Herodes; aus: Schiller, 1981, Bd. I, Abb. 301



LXXIV: Sarkophagrelief, Rom, S.Massimino; aus: Wilpert 1929, Bd. I. Tafel XXXIX/2



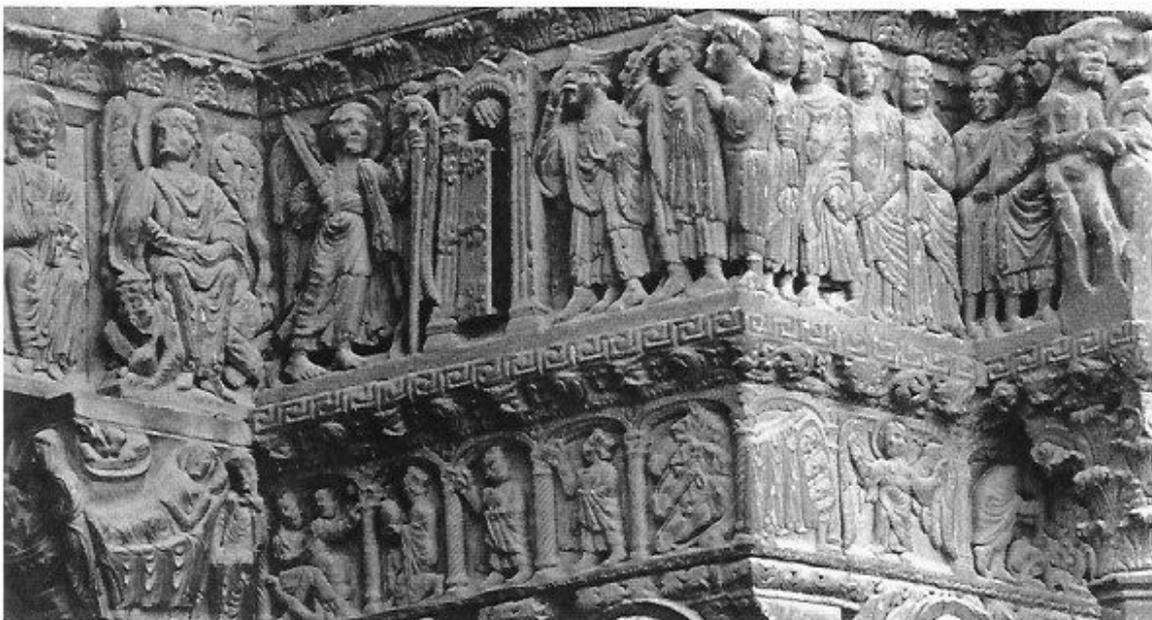
LXXV: Palästinensische Ölampulle, Monza, Nr. 1, Vorderseite; aus: Grabar, 1958, Planche II



LXXVI/1: Arles, Saint-Trophime, Fassade, Wand nördlich des Hauptportals: kleiner Fries:  
Bethlehemitischer Kindermord, Ritt Könige; aus: Stoddard, 1973, Abb. 391



LXXVI/2: Arles, Saint-Trophime, Fassade, nördliches Gewände des Hauptportals: kleiner Fries:  
Ritt Könige, Könige vor Herodes; aus: Stoddard, 1973, Abb. 392



LXXVI/3: Arles, Saint-Trophime, Fassade, südliches Gewände des Hauptportals: kleiner Fries:  
Anbetung der Könige, Traum der Könige; aus: Stoddard, 1973, Abb. 393



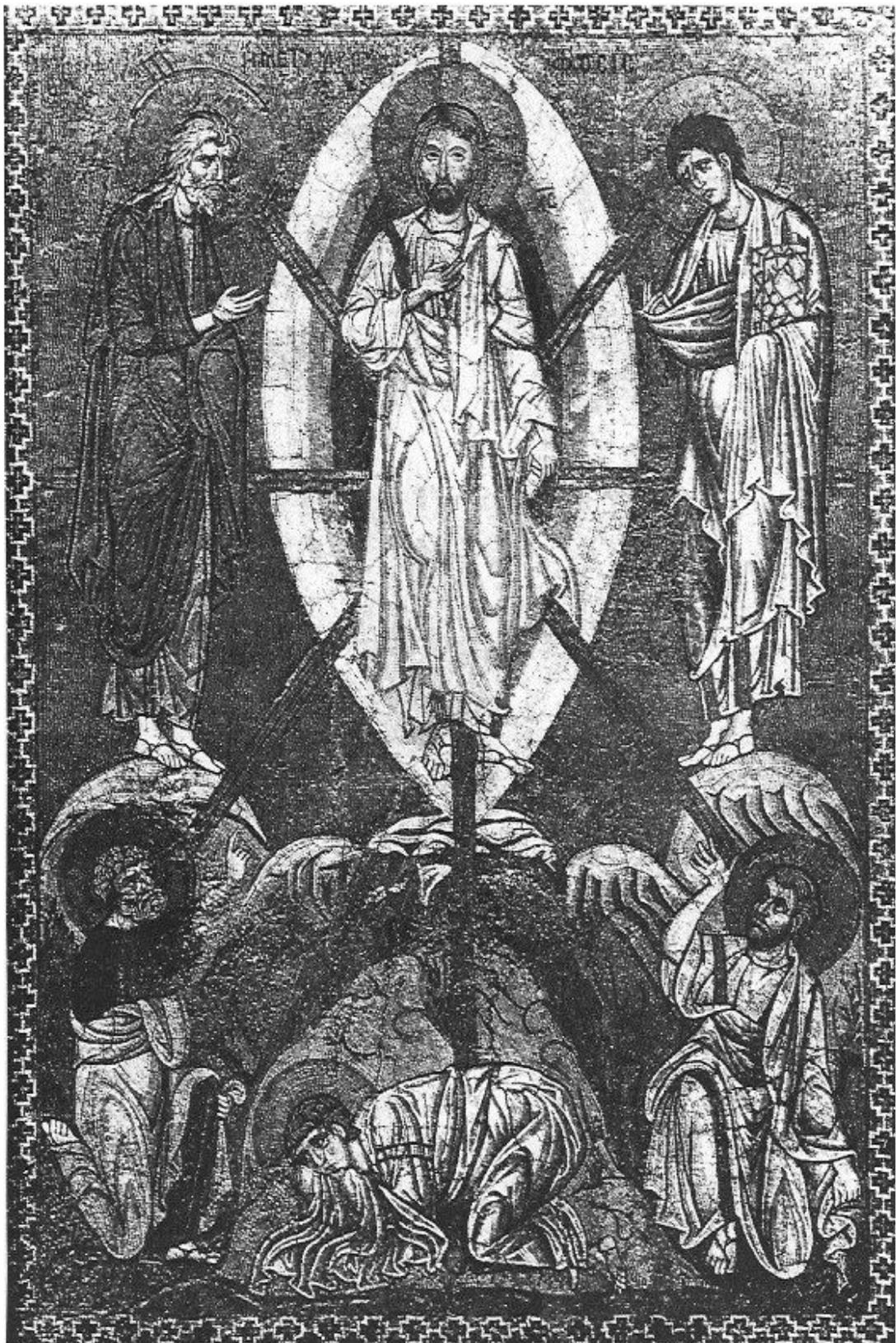
LXXVII: Beneventanische Exultetrolle, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo: Taufe Christi und Anbetung der Könige; aus: Cavallo, 1994, S. 160



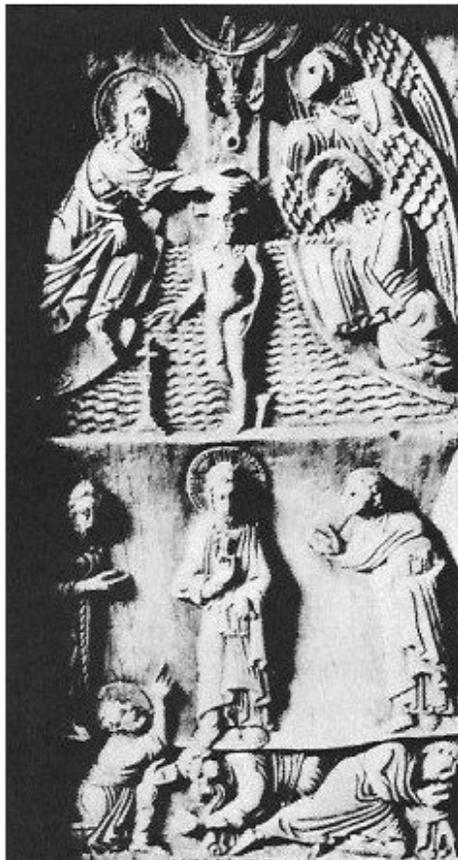
LXXVIII:  
Rom, S.Maria Maggiore,  
Triumphbogenmosaik:  
Darstellung im Tempel;  
aus: Schiller, 1981, Bd. I,  
Abb. 230



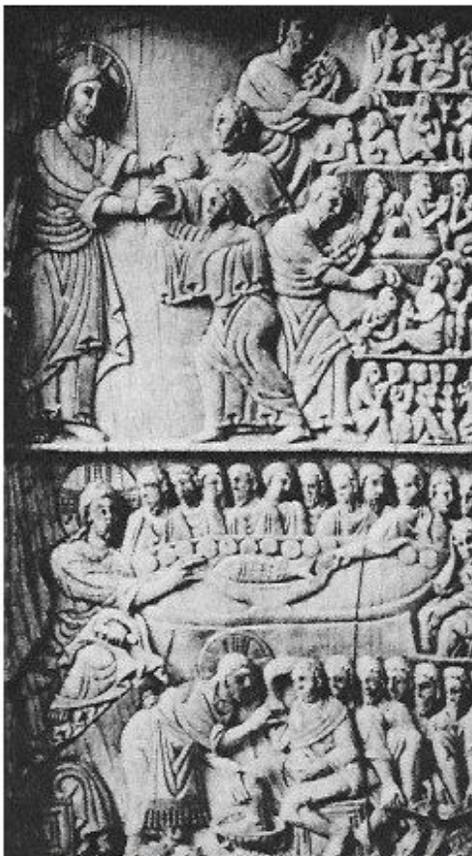
LXXIX: Beneventanische Exsultetrolle, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo: Darstellung im Tempel;  
aus: Cavallo, 1994, S. 161



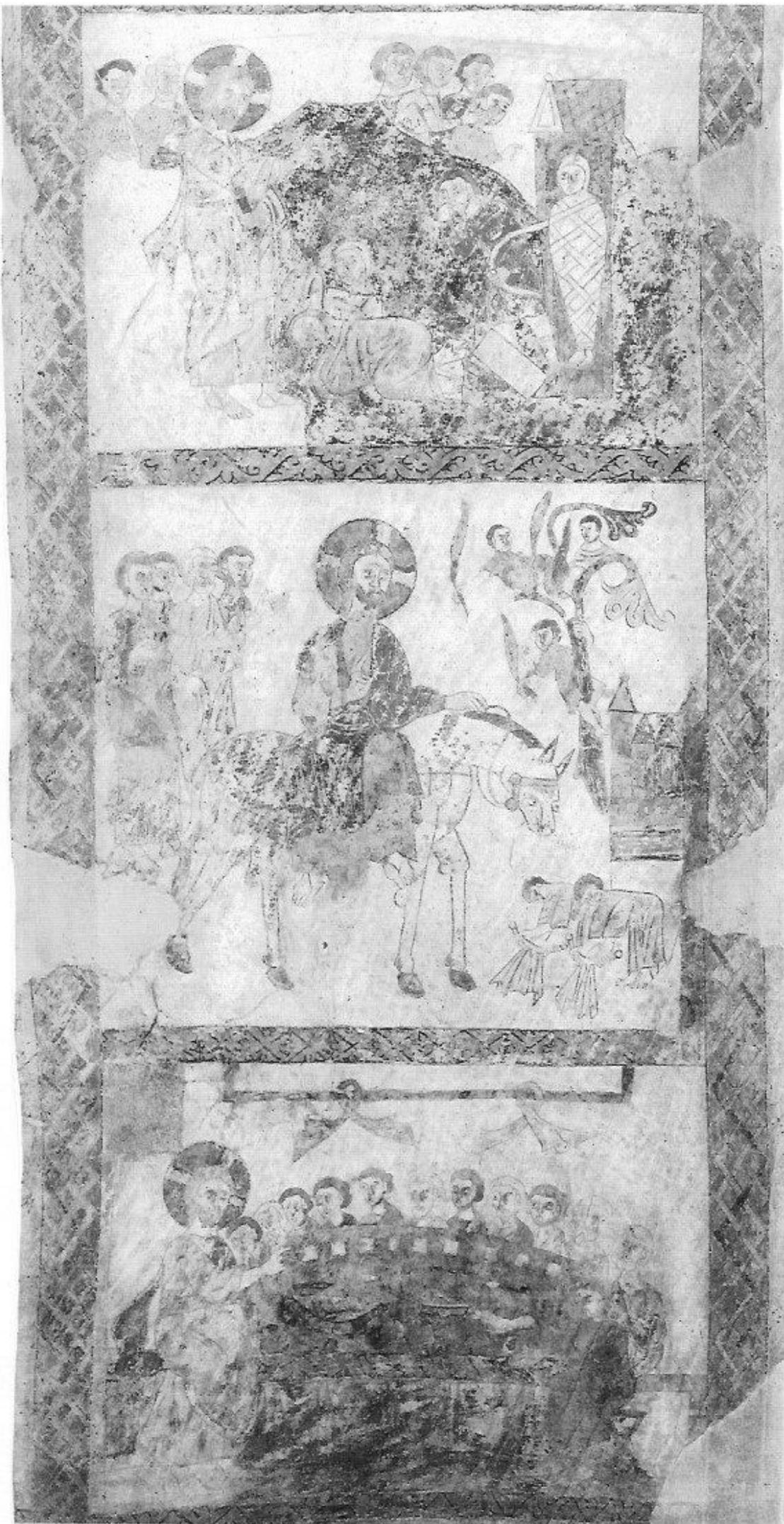
LXXX: Mosaikikone, Paris, Louvre: Verklärung Christi; aus: Schiller, 1981, Bd. I, Abb. 411



LXXXI/1: Salerno, Dom, Elfenbeinantependium:  
Taufe Christi (oben) und Transfiguration (unten);  
aus: Goldschmidt, 1975, Bd. IV, Tafel XLVI/31



LXXXI/2: Salerno, Dom, Elfenbeinantependium:  
Brotvermehrung (oben) und Letztes Abendmahl (unten);  
aus: Goldschmidt, 21975, Bd. IV, Tafel XLVI/36



LXXXII:  
Beneventanische  
Exultetrolle, Pisa,  
Museo dell'Opera  
del Duomo:  
Erweckung des  
Lazarus, Einzug  
in Jerusalem und  
Letztes Abendmahl;  
aus: Cavallo, 1994,  
S. 162



LXXXIII: Santo Domingo de Silos, Kreuzgang, Kapitell: Letztes Abendmahl, Detail: Jesus reicht Judas den Bissen; aus: De Palol/Hirmer, 1965, S. 75-77



LXXXIV: Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche, Fassade, Mittelportal, Türsturz:  
Letztes Abendmahl; aus: Hamann, 1956, Abb. 201



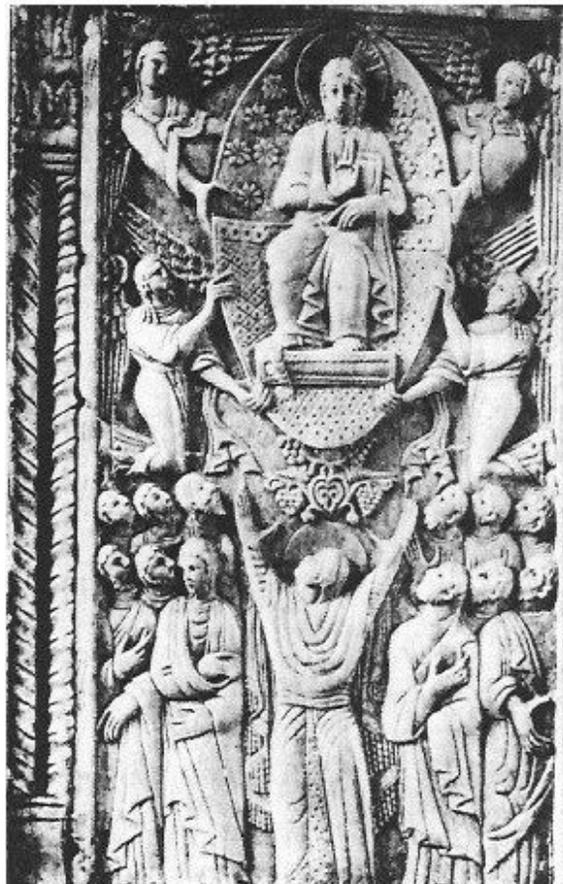
LXXXV: Pistoia, Dom, Brüstungsplatte einer Kanzel (1199): Letztes Abendmahl (oben) und Judaskuß (unten); © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut



LXXXVI: Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche Fassade, südliches Gewände des Mittelportals, Fries: Malchus und Judaskuß; aus: Hamann, 1956, Taf. 21



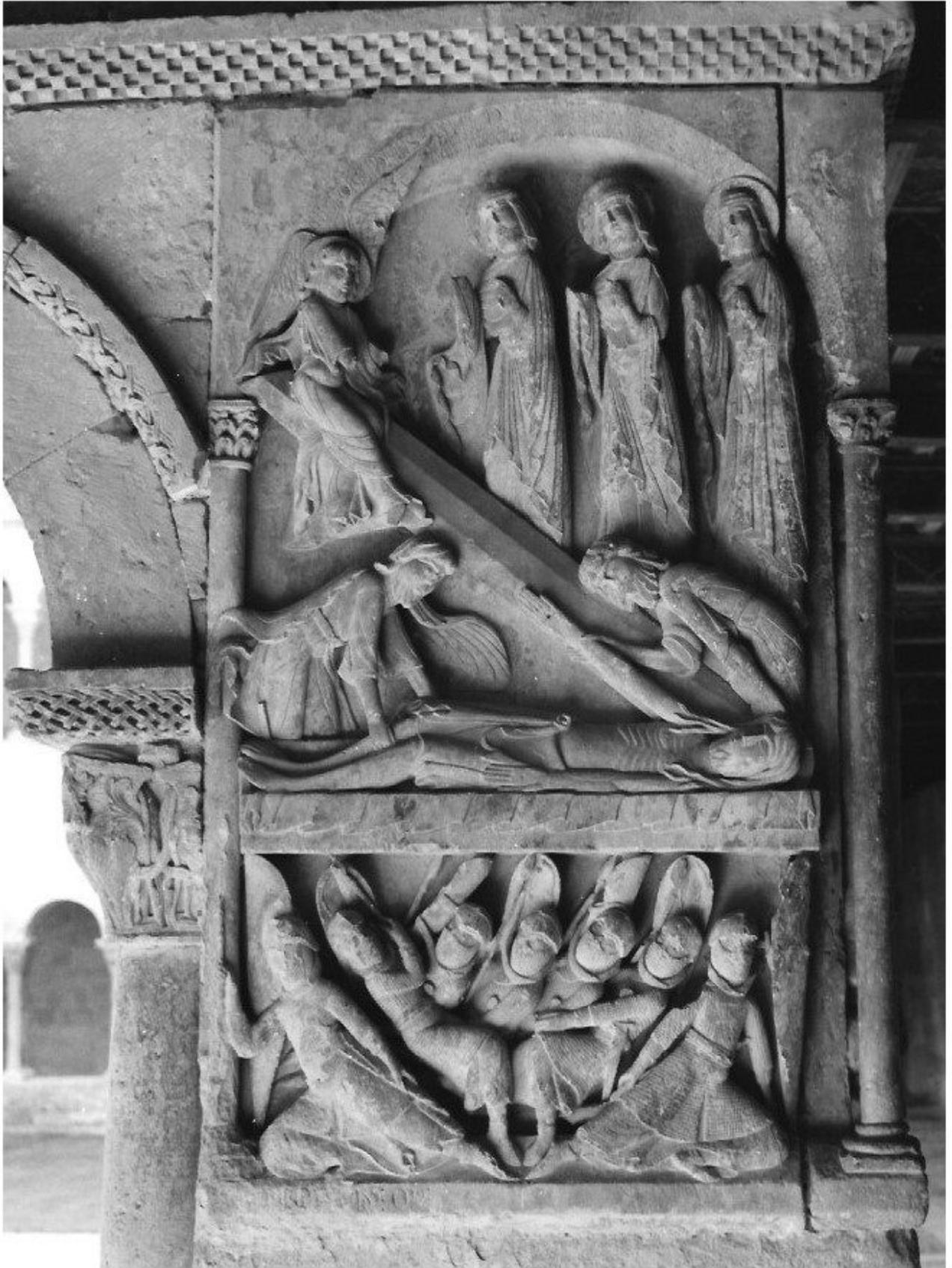
LXXXVII/1:  
Salerno, Dom,  
Elfenbeinantependium:  
Blindenheilung (oben)  
und die Frauen am Grabe  
(unten); aus:  
Goldschmidt, 1975, Bd. IV,  
Tafel XLVII/38



LXXXVII/2:  
Salerno, Dom,  
Elfenbeinantependium:  
Himmelfahrt Christi; aus:  
Goldschmidt, 1975, Bd. IV,  
Tafel XLVII/43



LXXXVIII: Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche, Fassade, südliches Portal, Türsturz: Frauen beim Salbölkauf und Frauen am Grabe; aus: Hamann, 1956, Taf. 73



LXXXIX: Santo Domingo de Silos, Kreuzgang, Pfeilerrelief: Frauen am Grabe; aus: De Palol/Hirmer, 1965, S. 75-77



XC: Arles, Saint-Trophime, Kreuzgang, Eckpfeilerreliefs: Engel über dem Grabe (oben) und Grabwächter (unten); © Kunsthistorisches Institut der Universität Würzburg, Nr. 29440



XCI: Arles, Saint-Trophime, Kreuzgang, Eckpfeilerreliefs: Drei Frauen (oben) und Salbölverkäufer (unten); © Kunsthistorisches Institut der Universität Würzburg, Nr. 29442



XCII: Ebenbeinrelief, Florenz, Museo Nazionale: Himmelfahrt Christi; aus: Goldschmidt/Weitzmann, 1979, Bd. II, Tafel XXIII/58



XCIII: Efenbeindiptychon, Mailand, Domschatz; aus: Goldschmidt/Weitzmann, 1979, Bd. II, Tafel XVIII/42



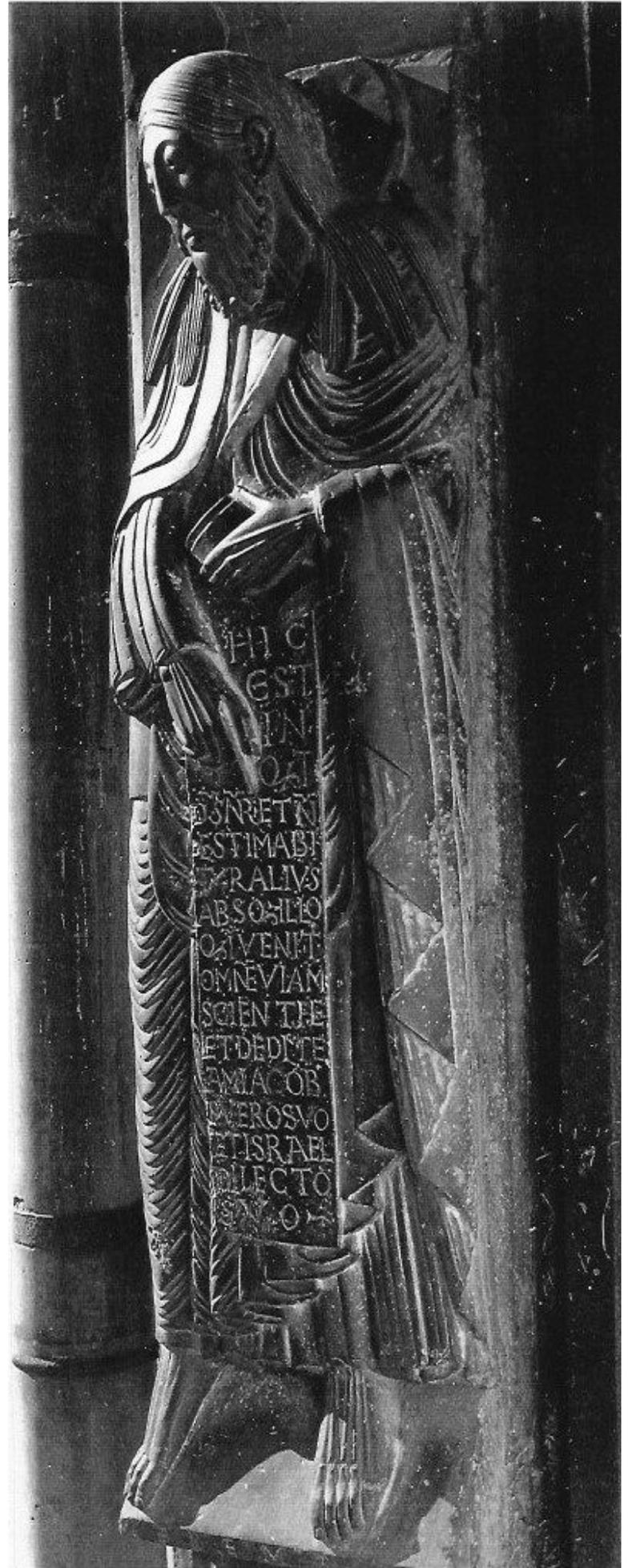
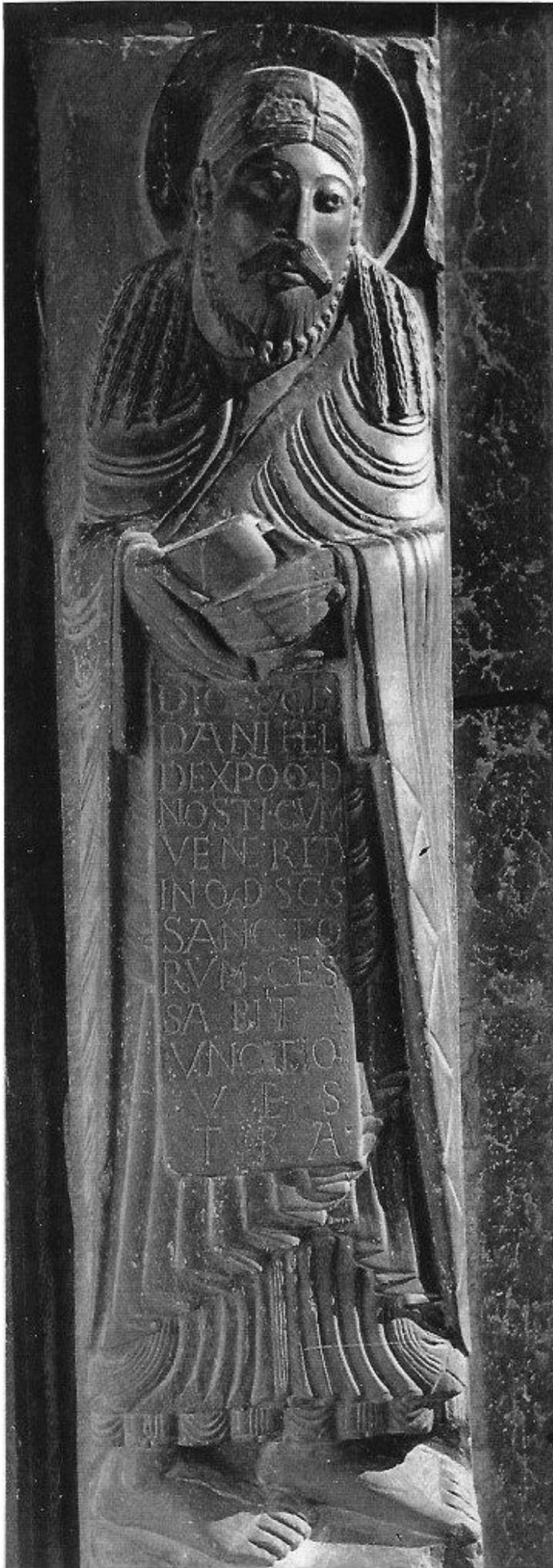
XCIV: Verona, S.Zeno, Hauptportal, Bronzetür, linker Flügel: Letztes Abendmahl; aus: Dräyer/Winzinger, 1961, Abb. 9



XCV: Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche, Fassade, nördliches Gewände des Mittelportals: Johannes und Petrus; aus: Hamann, 1956, Taf. 17



XCVI: „Epistelkanzel“: Leseulptgruppe (Gipsabguß, Pisa, Museo dell’Opera del Duomo); aus: Sanpaolesi, 1956-57, Fig. 266



XCVII: Cremona, Dom, Hauptportal: Daniel und Jeremias; aus: Quintavalle, 1991, Abb. 175, 176



XCVIII/1: „Evangelienkanzel“: Kapitell vorne links; Foto: E. Sobieczky



XCVIII/2: „Evangelienkanzel“: Kapitell vorne rechts; Foto: E. Sobieczky



XCIX/1: „Evangelienkanzel“: halbiertes Kapitell hinten links; Foto: E. Sobieczky



XCIX/2: „Evangelienkanzel“: halbiertes Kapitell hinten rechts; Foto: E. Sobieczky



C/1: „Epistelkanzel“: Kapitell vorne links; Foto: E. Sobieczky



C/2: „Epistelkanzel“: Kapitell vorne rechts; Foto: E. Sobieczky



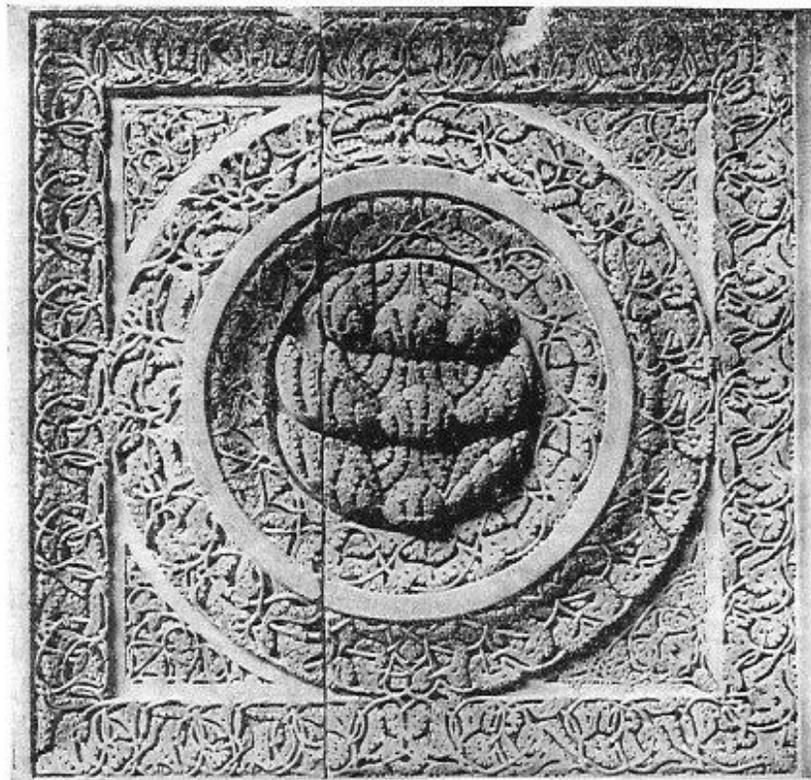
CI/1: „Epistelkanzel“: halbiertes Kapitell hinten links; Foto: E. Sobieczky



CI/2: „Epistelkanzel“: halbiertes Kapitell hinten rechts; Foto: E. Sobieczky



CII: Goldikone mit dem hl. Demetrius, Welfenschatz, Berlin, Kunstgewerbemuseum; aus: Kötzsche, 1973, Abb. 3



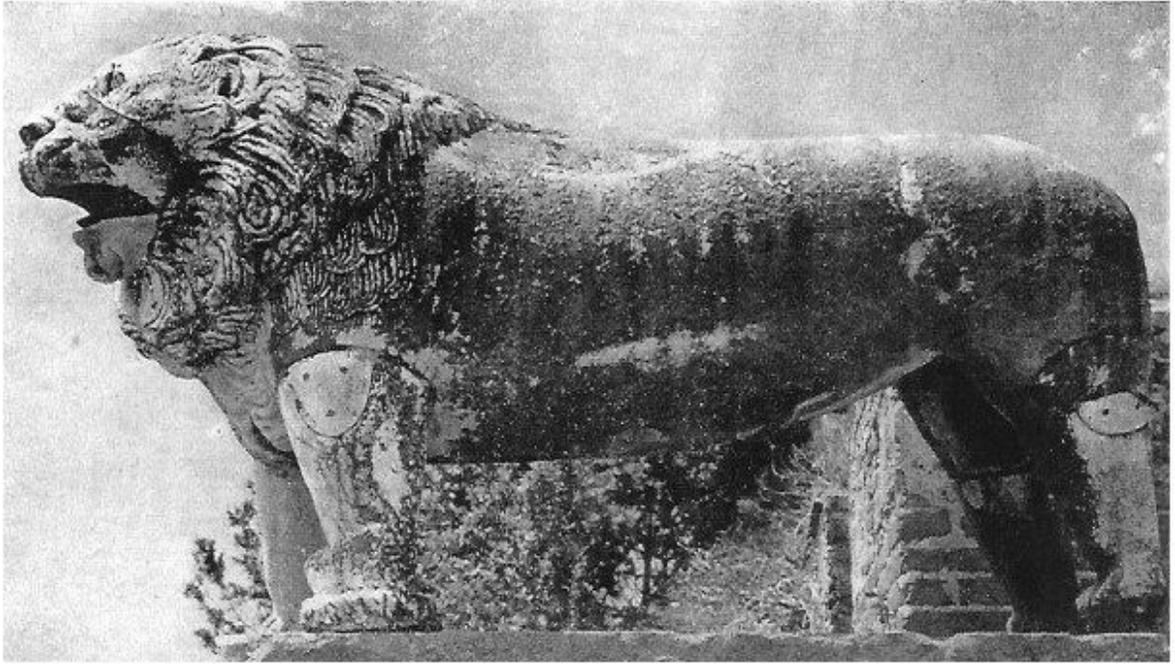
CIII: Chorschrankenplatte, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo; aus: Sanpaolesi, 1956-57, Fig. 175



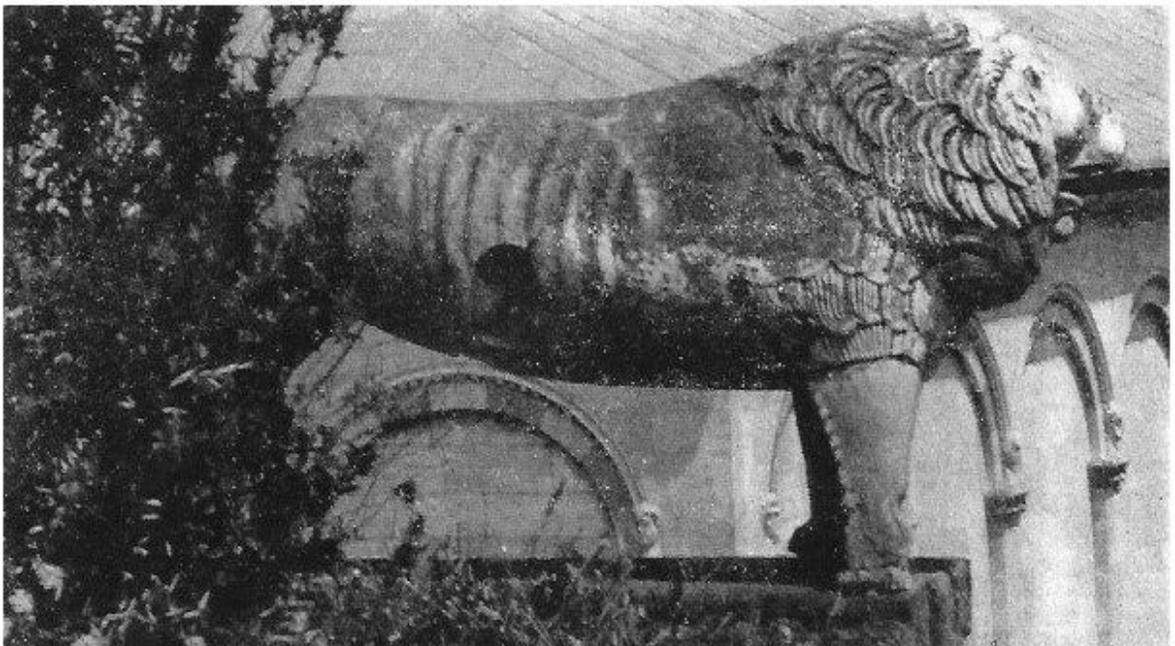
CIV/1: Römischer Sarkophag, 1. Jahrhundert, Pisa, Camposanto; aus: Sanpaolesi, 1956-57, Fig. 49



CIV/2: Römischer Sarkophag, 2. Jahrhundert, Pisa, Camposanto; aus: Sanpaolesi, 1956-57, Fig. 50



CV/1: Pisaner Stadttorlöwe, Pisa, Domplatz; aus: Sanpaolesi, 1956-57, Fig. 254



CV/2: Pisaner Stadttorlöwe, Pisa, Domplatz; aus: Sanpaolesi 1956-57, Fig. 255



CVI: Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche, Fassade, nördliches Gewände des Mittelportals: Löwe unter Johannes; aus: Hamann, 1956, Taf. 111



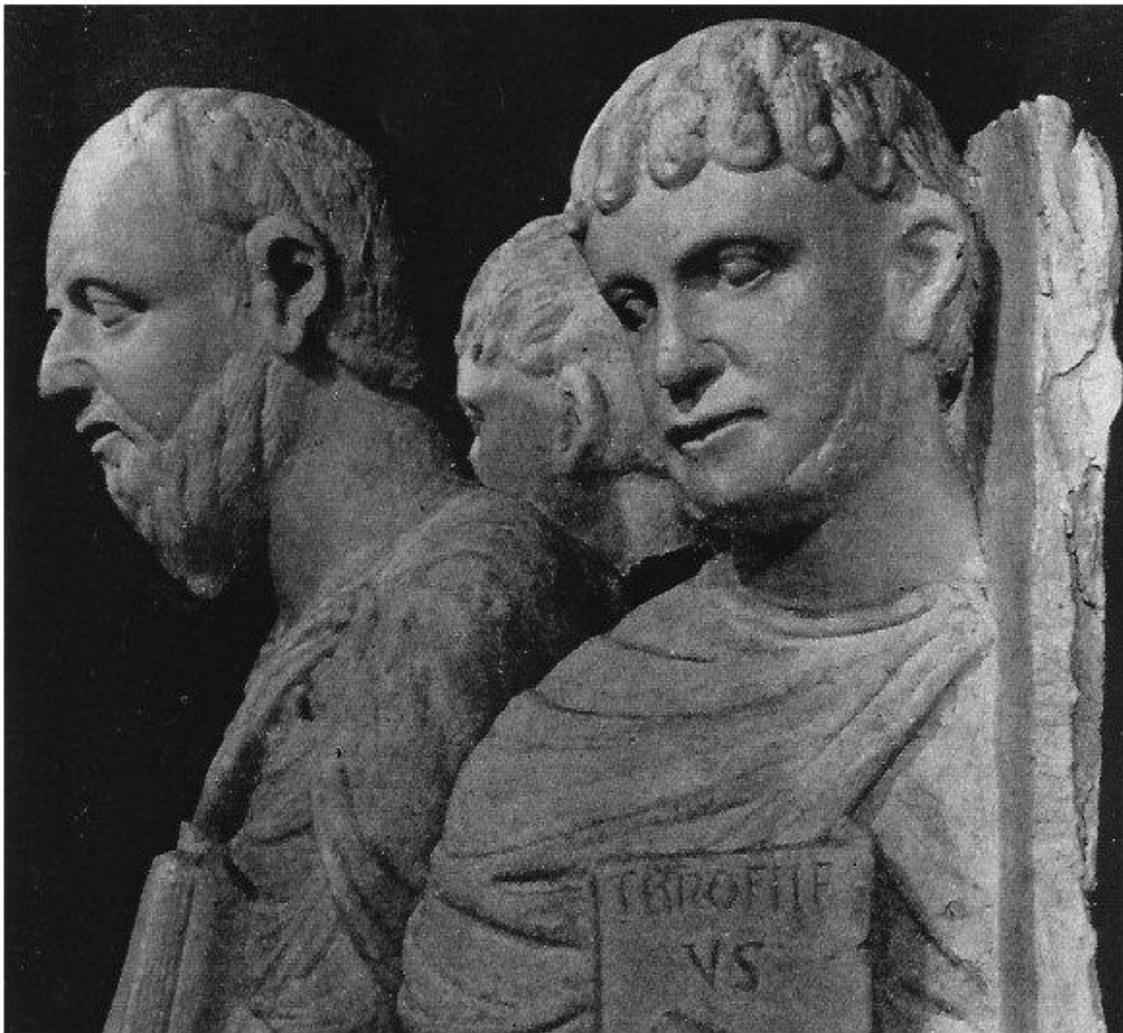
CVII: Saint-Gilles-du-Gard, Abteikirche, Fassade, südliches Gewände des Mittelportals: Löwen unter Jakobus major und Paulus; aus: Hamann, 1956, Taf. 118



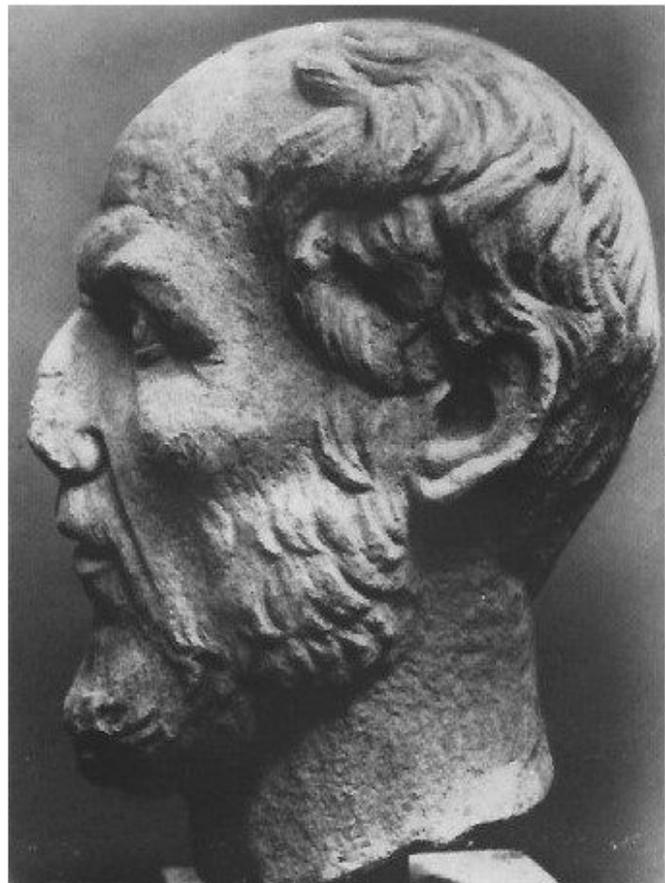
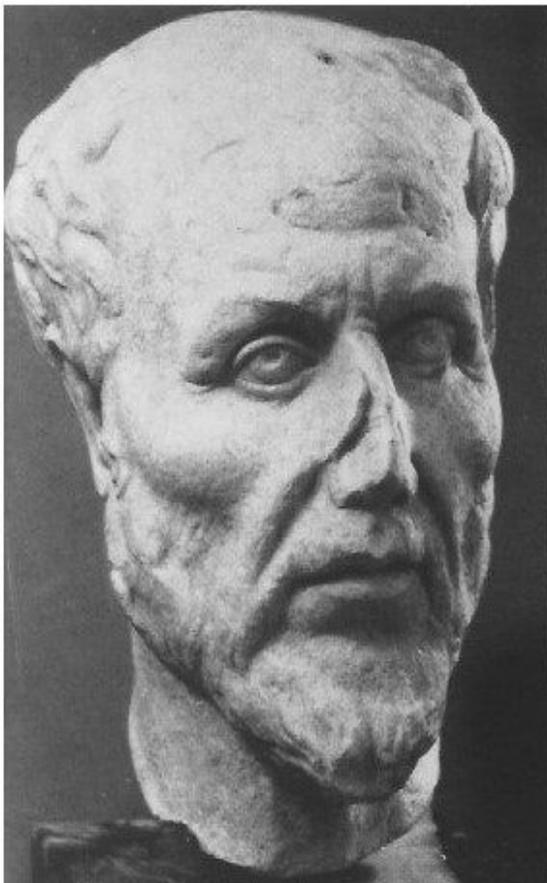
CVIII/1: Detail von CVII (Löwe unter Paulus); aus: Sanpaolesi, 1956-57, Fig. 115



CVIII/2: Löwe von der Pisaner Domfassade, Pisa, Museo dell'Opera del Duomo; aus: Sanpaolesi, 1956-57, Fig. 256



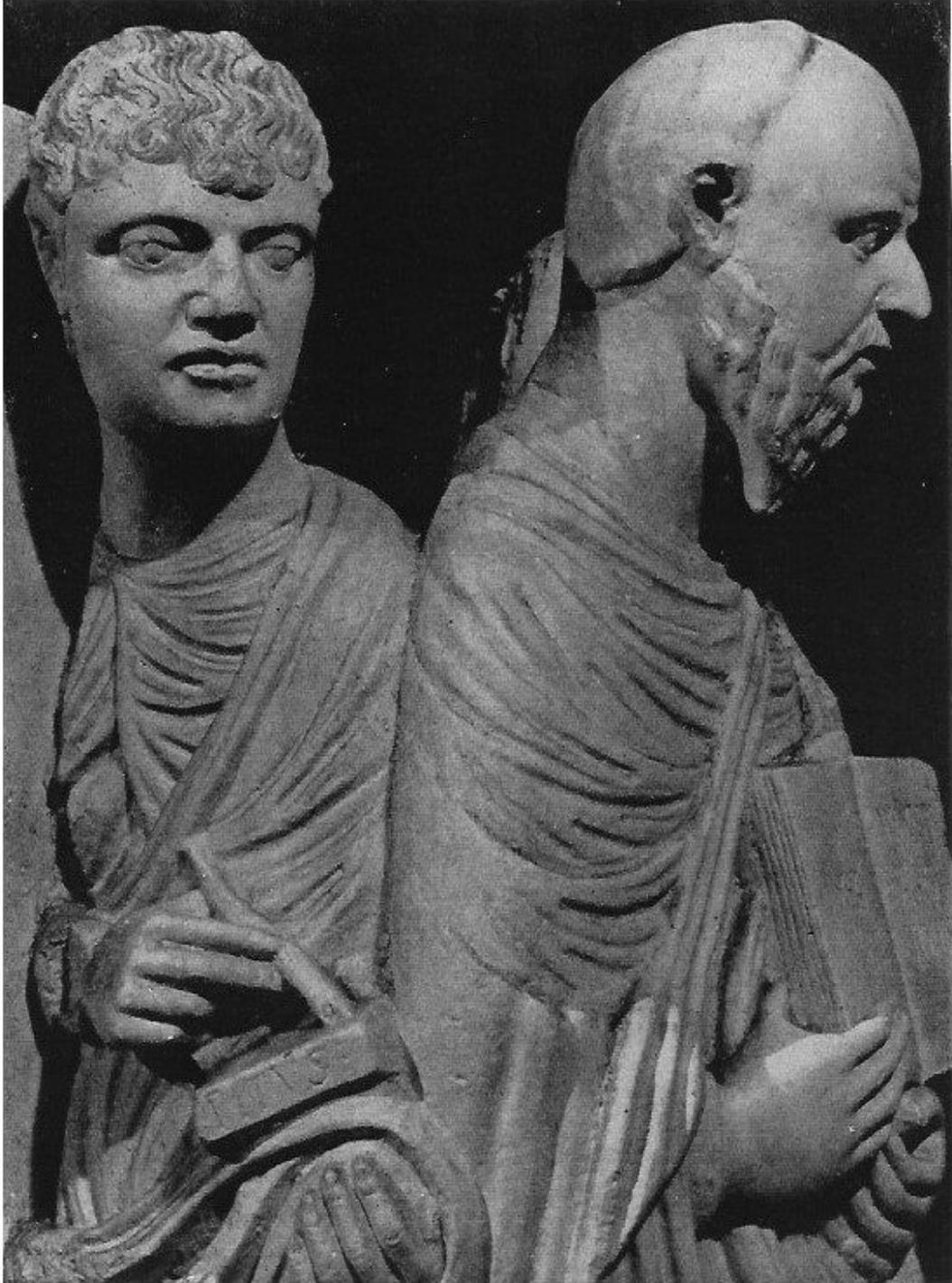
CIX/1: „Epistelkanzel“: Leseulptgruppe, Detail: Paulus und Timotheus (Gipsabguß, Pisa, Museo dell' Opera del Duomo); aus: Sanpaolesi, 1956-57, Fig. 267



CIX/2: Plotinus, Ostia, Museo Ostiense; aus: Richter, 1965, Bd.III, Figs. 2057, 2058



CX: Gallienus (Replik 1), Rom, Thermenmuseum Inv. 644; aus: Fittschen/Zanker, 1994, Bd.I/Tafelband, Beilage 92/Nr.92 b



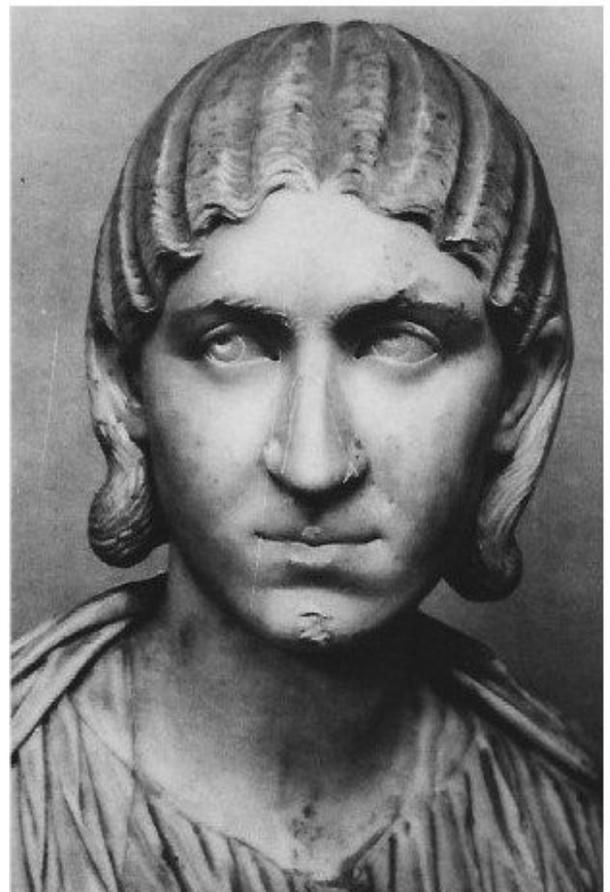
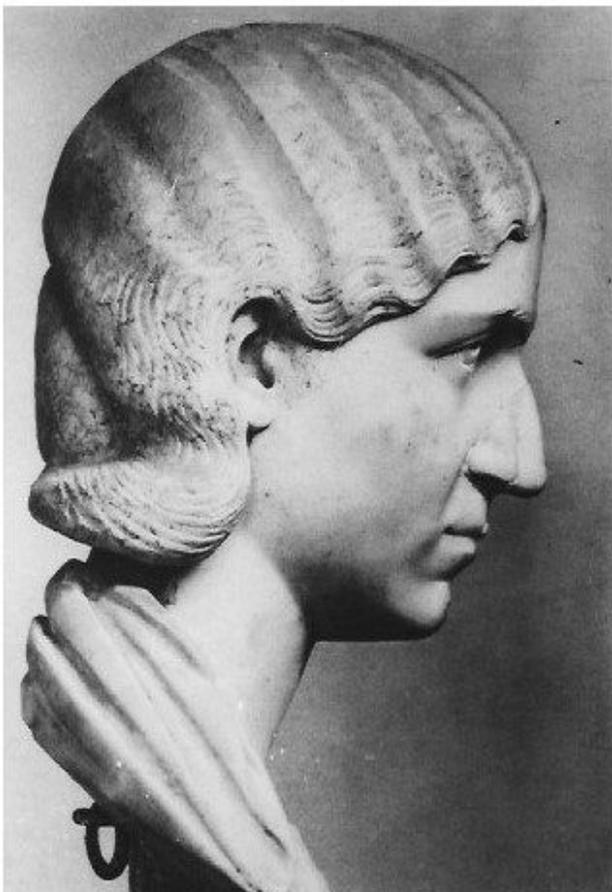
CXI: „Epistelkanzel“: Leseulptgruppe, Detail: Titus und Paulus (Gipsabguß, Pisa, Museo dell’ Opera del Duomo); aus: Sanpaolesi, 1956-57, Fig. 268



CXII: Panzerbüste Hadrians, Typus „Stazione Termini“, Rom, Palazzo dei Conservatori Inv. 817; aus: Fittschen/Zanker, 1994, Bd.I/Tafelband, Tafel 50/Nr.46



CXIII/1-2: „Evangelienkanzel“: Lesepultgruppe, Details: Löwe und Engel, Engel und Stier; aus: Sanpaolesi, 1956-57, Fig. 269, 270



CXIII/3-4: Julia Mamaea, Rom, Museo Capitolino Inv. 47; aus: Wiggers/Wegner, 1971, Bd.III/1, Tafel 59 a, b



CXIV/1: Sarkophagrelief (Detail), Pisa, Camposanto; aus: Sanpaolesi, 1956-57, Fig. 264



CXIV/2: „Epistelkanzel“: Brüstungsplatte mit der Taufe Christi (oben): Johannes; © Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut; Foto: Scuola Normale Superiore, Pisa



CXV/1: Cagliari, S.Michele, Kanzel für Karl V.; Foto: E. Sobieczky



CXV/2: Cagliari, S.Michele, Kanzel für Karl V.; Foto: E. Sobieczky