



Dorith Wallbaum

Das Fassadenuntergeschoss
der Kathedrale
San Rufino in Assisi



Universitätsverlag Göttingen

Dorith Wallbaum

Das Fassadenuntergeschoss der Kathedrale San Rufino in Assisi

Dieses Werk ist lizenziert unter einer
[Creative Commons](#)
[Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen](#)
[4.0 International Lizenz](#).



erschienen im Universitätsverlag Göttingen 2022

Dorith Wallbaum

Das Fassadenuntergeschoss der Kathedrale San Rufino in Assisi

Eine Untersuchung der
architektonischen Gliederung und
des dekorativen Repertoires



Universitätsverlag Göttingen
2022

Bibliografische Information

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

Kontakt

Dorith Wallbaum

E-Mail: sanrufino@web.de

Dissertation, Georg-August-Universität Göttingen

Dieses Buch ist auch als freie Onlineversion über die Homepage des Verlags sowie über den Göttinger Universitätskatalog (GUK) bei der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (<http://www.sub.uni-goettingen.de>) erreichbar. Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion.

Satz und Layout: Dorith Wallbaum

Umschlaggestaltung: Jutta Pabst

Titelabbildung: shutterstock.com / Marco Rubino

Panoramablick mit Fassade der mittelalterlichen Kathedrale von Assisi, Italien

© 2022 Universitätsverlag Göttingen

<http://univerlag.uni-goettingen.de>

ISBN: 978-3-86395-532-8

DOI: <https://doi.org/10.17875/gup2022-1913>

Ausdauer wird früher oder später belohnt -
meistens aber später.

Wilhelm Busch (1832-1908)

Danksagung

Der besondere Dank der Verfasserin gilt Prof. Dr. Thomas Noll (Göttingen) für seine Betreuung der Niederschrift dieser Dissertation. Ein großer Dank gebührt auch Elisabeth M. Köhler M. A. und Alexander Fund M. A. des Prüfungsamts der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen für ihre Unterstützung vor, während und nach dem Rigorosum. Frank Schönfeld M. A. (Göttingen) dankt die Verfasserin für seine Hilfe bei der Beschaffung von Abbildungsvorlagen und Stefan Eckardt (Göttingen) für seine technische Aufbereitung älterer Bildformate ebenso wie Jutta Pabst (Göttingen) für die Betreuung der Drucklegung.

Die Verfasserin dankt Prof. Dr. Carola Jäggi (Zürich) für die Möglichkeit, ihre seinerzeit noch unveröffentlichte Dissertation in Basel einsehen zu können. Für den persönlichen Austausch vor Ort während einiger Aufenthalte in Umbrien gebührt auch Laura Lametti, Giulio De Giovanni, Don Aldo Brunacci und Prof. Dr. Nicolangelo D'Acunto nochmaliger Dank. Ebenso ist Francesco Santucci (Assisi), welcher der Verfasserin seinerzeit ehrenamtlich die Einsicht in neuzeitliche Dokumente des Kathedralarchivs ermöglichte, hier besonders zu erwähnen. Dr. Ralph Egermann (Karlsruhe) ist an dieser Stelle für die Bereitstellung seiner Skripte ebenfalls zu danken wie Francesca Ceci (Rom), Dr. Silvia Musetti (Verona) bzw. Prof. Dr. Ivan Foletti (Brno), Maria Antonella Madonna und Prof. Dr. Gaetano Curzi (Chieti) für die spontane Übersendung einer Monografie zu San Giorgio in Soriano nel Cimino, der zusammengefassten Ergebnisse ihrer Doktorarbeit bzw. von einzelnen Aufsätzen. Stefano Cannelli (Assisi) gilt der besondere Dank der Verfasserin für seine Informationen zu bzw. die mehrmalige Übersendung von Beiträgen in regionalen Periodika.

Gleichzeitig dankt die Verfasserin auch Laura Aldovini (Pavia), Francesca Banini (Pesaro), Patrizia Crecchi (Pisa), Lia Di Giacomo (Rom), Federica Doria (Cagliari), Dorothee Feldmann M. A. (Schloss Weissenstein), Dr. Căcilia Fluck (Berlin), Marina Gargiulo (Milano), Noemi Giommi (Pesaro), Dr. Frederik Grosser (Berlin), Amélie Hautemaniere (Paris), Annamaria Ippolito (Arezzo), Dr. Holger Kempkens (Bamberg), Dr. Miriam Kühn (Berlin), Jasmin Leckelt (Hildesheim), Dr. Regine Marth (Braunschweig), Chiara Marusso (Venedig), Glenda Moor (Berlin), Dr. Pierluigi Nieri (Pisa), Paola Novara (Ravenna), Dr. Neville Rowley (Berlin), Agnès Schérer (Paris), Dr. Regula Schorta (Bern), Anne-Laetitia Stefani (Paris), Anna de Torrès (Toulouse), Valeria Valentino (Rom), Marco Violi (Imola), Valentina Zucchi (Florenz) wie den Verantwortlichen des Museo Nazionale del Ducato in Spoleto für zusätzliche Informationen zu einzelnen Exponaten der jeweiligen Sammlung.

Last, but not least gilt mein tiefster Dank meinem Mann und meinen Kindern für ihr Verständnis wie ihre verschiedenartige Unterstützung während der vergangenen Jahre.

Moers, Ende 2021

Inhaltsübersicht

1 Einführung	15
2 Quellenlage	23
2.1 Schriftquellen - Überlieferung und Zugänglichkeit	23
2.2 Bildquellen	25
3 Forschungsüberblick	27
3.1 Kult- und kirchengeschichtliche Forschung.....	27
3.2 Kunstgeschichtliche Forschung	31
4 Forschungsdesiderate	55
5 Die Westfassade	61
5.1 Einführung	61
5.2 Das Portalgeschoss.....	64
5.3 Das Obergeschoss	380
6 Indizien für die Datierung des Untergeschosses	409
6.1 Die lokalen Schriftquellen	412
6.2 Die Inschrift und die päpstlichen Weihen	417
6.3 Institutionen und Persönlichkeiten.....	428
6.4 Indizien zur kirchlichen Nutzung	441
7 Schlussbetrachtung	449
Quellen- und Literaturverzeichnis	455
Ortsregister	506
Abkürzungsverzeichnis	526
Bibliografische Abkürzungen	529
Abbildungen	531
Abbildungsverzeichnis	599
Abbildungsverweise	606

Inhaltsverzeichnis

1 Einführung	15
2 Quellenlage.....	23
2.1 Schriftquellen - Überlieferung und Zugänglichkeit	23
2.2 Bildquellen	25
3 Forschungsüberblick.....	27
3.1 Kult- und kirchengeschichtliche Forschung.....	27
3.2 Kunstgeschichtliche Forschung	31
4 Forschungsdesiderate	55
5 Die Westfassade	61
5.1 Einführung	61
5.2 Das Portalgeschoss.....	64
5.2.1 Einführung.....	64
5.2.2 Die architektonische Gliederung	65
5.2.2.1 Einführung	65
5.2.2.2 Beschreibung und Einordnung.....	66
5.2.2.3 Die Vorbilder	79
5.2.2.4 Die Nachfolge.....	85
5.2.2.4.1 Fassaden mit Rahmenwerk mit Reliefs	86
5.2.2.4.1.1 Exkurs.....	95
5.2.2.4.2 Fassaden mit Rahmenwerk ohne Reliefs	150
5.2.2.5 Die Flächengliederung: ein kurzer Ausblick	157
5.2.2.6 Resümee.....	161
5.2.3 Die drei Westportale.....	164
5.2.3.1 Einführung.....	164
5.2.3.2 Beschreibung des Ensembles	165
5.2.3.3 Portalanlagen in Umbrien wie Mittelitalien.....	171
5.2.3.4 Die Seitenportale	183
5.2.3.5 Das Hauptportal.....	256
5.2.3.6 Resümee.....	319
5.2.4 Das Konsolgesims.....	322

5.2.4.1 Einführung.....	322
5.2.4.2 Die Konsolzone	323
5.2.4.3 Das Gesims	328
5.2.4.4 Die romanischen Konsolgesimse der Umgebung 345	
5.2.4.4.1 Einführung.....	345
5.2.4.4.2 Die vorromanischen Gesimse	347
5.2.4.4.3 Die Gesimse der Apsiden in Assisi.....	348
5.2.4.4.4 Die spätromanischen Gesimse	352
5.2.4.5 Resümee.....	377
5.3 Das Obergeschoss	380
5.3.1 Einführung	380
5.3.2 Die Gestaltung und der Dekor.....	382
5.3.2.1 Die Blendgalerie	383
5.3.2.2 Die Fensterzone	386
5.3.2.2.1 Die ‚Rosenfenster‘	390
5.3.2.2.2 Die Atlanten	395
5.3.2.2.3 Die Evangelistensymbole	402
5.3.3 Resümee.....	406
6 Indizien für die Datierung des Untergeschosses	409
6.1 Die lokalen Schriftquellen.....	412
6.2 Die Inschrift und die päpstlichen Weihen.....	417
6.3 Institutionen und Persönlichkeiten	428
6.3.1 Die Kanonikergemeinschaft an San Rufino	428
6.3.2 Die Bischöfe	437
6.4 Indizien zur kirchlichen Nutzung.....	441
7 Schlussbetrachtung.....	449
Quellen- und Literaturverzeichnis	455
Ortsregister	506
Abkürzungsverzeichnis	526
Bibliografische Abkürzungen	529
Abbildungen	531

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis..... 599

Abbildungsverweise 606

1 Einführung

Im Rahmen seiner zahlreichen Veröffentlichungen zu den romanischen Bauten im Gebiet der heutigen Region Umbrien bezeichnete Adriano Prandi die Kathedrale San Rufino in Assisi als „[...] *esemplificazione pratica della storia architettonica dell’Umbria romanica* [...]“¹ Bezöge sich Prandis Charakterisierung allgemein nur auf die wechselvolle Geschichte dieser Anlage, so könnte man ihm sogar zustimmen. Nicht ohne Grund wies auch Jürgen Wiener darauf hin, dass keine einzige Fassade einer größeren romanischen Kirche in den Diözesen Umbriens vollständig in ihrer romanischen Substanz erhalten geblieben sei.² Dass es sich dabei nicht nur um ein auf romanische Bauten beschränktes Phänomen handelt, belegen auch schon die älteren Aussagen Wolfgang Krönigs zum schlechten Erhaltungszustand vieler mittelalterlicher Sakralbauten in den entsprechenden Diözesen wie auch zu deren weitgehender Umgestaltung in der Folgezeit.³ Adriano Peroni hob hingegen hervor, dass sich die mittelalterlichen Fassaden dort immerhin *überhaupt* erhalten hätten,⁴ obwohl viele Innenräume der dazugehörigen Sakralbauten in der Neuzeit stark verändert worden seien.⁵ Diesen Befund führte der Autor darauf zurück, dass die be-

¹ Prandi 21994, S. 258. Auch der Begriff des „[...] *románico umbro* [...]“ (Cardelli 1929, S. 42, Cristofani 1957, S. 482, Gandolfo 1988, S. 327 u. Gangemi 2010a, S. 145) ist, wenn er im Sinn einer Vereinheitlichung in der Lit. benutzt wurde, auf Grund der unterschiedlichen Merkmale der Sakralbauten u. der historischen Einflüsse als Charakterisierung m. E. eher zu vermeiden.

² Vgl. Wiener 1991, S. 110.

³ Vgl. Krönig 1938, S. 6.

⁴ Diesbzgl. ist auch Kühnells These zu diskutieren, dass in der westl. Kunst des 12. Jh. das Äußere von Kirchenbauten zum „[...] *Hauptträger ikonografischer Inhalte* [...]“ (Kühnel 1987, S. 101) geworden sei.

⁵ Neben S. Rufino ist hier beispielhaft die Kathedrale in Foligno zu nennen, deren Fassaden strukturell - wenn auch nicht in Gänze materiell - erhalten sind, die aber im Inneren u. a. ihrer Dreischiffigkeit in der Neuzeit beraubt wurde; vgl. Lametti 1990, S. 86. Bruchers Aussage jedoch, dass vom urspr. Kathedralbau in Assisi nur noch die Apsis u. die Fassade existierten, trifft nicht zu; vgl. Brucher 1987, S. 237. Laut Wagner-Rieger ist von dem 1140 begonnenen Bau sogar nur „[...] *die wohl Anfang des 13. Jahrhunderts entstandene Fassade erhalten geblieben*.“ (Wagner-Rieger 1990, S. 217).

treffenden Kirchenfronten als von dem dahinterliegenden Bauwerk unabhängig sowie als Teile des sie umgebenden äußeren Raumes betrachtet worden seien.⁶ Diesen Gedankengang aufnehmend, charakterisierte Francesco Gangemi die Fassaden romanischer Sakralbauten im Umfeld des ‚Valle Umbra‘ „[...] *come spazio autonomo e luogo privilegiato di esperienze ornamentali e semantiche, un campo decorativo indipendente del resto della fabbrica, e chiamato ad esprimere l'identità dell'intero edificio.*“⁷, während Silvia De Luca die Bauskulptur der Fassade von San Rufino kürzlichst sogar als „[...] *arte pubblica, [...]*“⁸ titulierte.

Im Stadtgebiet von Assisi befindet sich unterhalb des heutigen Kathedralbaus,⁹ der in seinem Inneren stark verändert, aber in seinen Außenmauern weitestgehend noch hochromanisch ist, die in großen Teilen erhaltene und heute wieder zugängliche Krypta¹⁰ der frühromanischen Bischofskirche.¹¹ Diese sogenannte ‚Basilica Ugoniana‘, welche diese Bezeichnung ihrem Bauherrn Bischof Ugo(ne) verdankte,¹² befand sich westlich der heutigen Kathedrale im Bereich des jetzigen Kirchvorplatzes (Abb. 10). Ihre architektonische Gliederung und ihre Ausmaße wurden bei Grabungen in den 20-30er Jahren des 20. Jahrhunderts ermittelt (Abb. 9).¹³ Neben der Krypta sind von dem frühromanischen Ensemble sowohl der untere Teil des Campanile (nördlich des frühromanischen Chores) (Abb. 1) als auch Teile des Kreuzganges der Kanoniker (bei abfallendem Gelände südlich der Krypta) in etwa auf Höhe der heutigen Fassade erhalten geblieben.

Die erste Erwähnung eines dem Märtyrer Rufinus geweihten Bauwerkes in Assisi ist für 1007¹⁴ belegt. Die Verbindung dieses Sakralbaus mit den Gebeinen des Rufinus im Sinn einer ‚objektiven Patrozinienwahl‘ wurde nie in Frage gestellt.¹⁵ Auch dieser kleinere Vorgängerbau soll sich in direkter Nachbarschaft der Stadtmauer befunden haben.¹⁶

⁶ Vgl. Peroni 1983, S. 696; vgl. zum Hinweis auf den Unterschied zw. der Genese u. der späteren Rezeption einer Fassade im Kontext ihres urbanen Umfeldes Klein 2007, S. 135f.

⁷ Gangemi 2010b, S. 211.

⁸ De Luca 2019, S. 98.

⁹ Vgl. das Foto von Nordwesten im FAM zu obj08060805 bhim00016754.

¹⁰ Zur Dat. u. Bedeutung dieser frühen Hallenkrypta vgl. Gigliozzi 1994, S. 485.

¹¹ Zur systematischen Erfassung der Standorte mittelital. Kathedralbauten vgl. allgemein Violante/Fonseca 21979, S. 303-346, speziell zu Assisi ebd., S. 334.

¹² Ugo(ne)s Amtszeit ist von 1036 (ASR, I, n. 30) bis 1052 (ASR, I, n. 46) durch Quellen sicher belegt; vgl. Di Costanzo 1797, S. 236ff., 375-377 u. 381.

¹³ Zu den Zeichnungen, die aber leider ohne einen schriftlichen Grabungsbericht publiziert wurden, vgl. Cardelli 1929 u. AS 6A/1/a 1 - 08.01. 1938 - Prot.nr. 64.

¹⁴ Vgl. ASR, I, n. 78 (zit. Fortini 1940, S. 74 Anm. 46).

¹⁵ Allgemein zu Patrozinien vgl. Angenendt 1994, S. 204 u. zur frühen Märtyrerverehrung wie deren rechtlicher Terminologie u. Interpretation vgl. Becker 2008, S. 46-49.

¹⁶ Vgl. Brunacci 1948, S. 57. Auch für Terni wurde die Abfolge mehrerer Kathedralbauten in direkter Nähe zur Stadtmauer u. zum Amphitheater erwogen; vgl. Leonelli 1998, S. 43.

Durch eine Mitte des 11. Jahrhunderts verschriftlichte Predigt¹⁷ des einflussreichen Benediktiners Petrus Damianus¹⁸ (um 1006-1072), die exemplarisch von den Vorkommissen direkt vor der Errichtung eines dem Märtyrer Rufinus gewidmeten frühromanischen Sakralbaus im Stadtgebiet Assisis um 1030-1035 berichtet, gilt die Existenz eines kleinen frühmittelalterlichen Kirchenbaus, der ‚Parva Basilica‘, mit dem entsprechenden Patrozinium allgemein als belegt.¹⁹ Der Ende des 19. Jahrhunderts mit der Freilegung der frühromanischen Krypta betraute Kanoniker Giuseppe Elisei meinte sogar, dieser Vorgängerkirche ein älteres in den Kryptenbau des Ugo(ne) integriertes Mauerstück zuordnen zu können.²⁰ Des Weiteren wurde seit der Mitte des 17. Jahrhunderts immer wieder behauptet, dass sich schon ein spätantiker Vorgängerbau an gleicher Stelle befunden habe.²¹ Bauarchäologisch konnte dieser aber auch im Laufe der mehrfachen Grabungskampagnen im 19. und 20. Jahrhundert nicht nachgewiesen werden.²² Deren Durchführung entsprach aber nicht den heutigen Anforderungen und die dazugehörige Dokumentation bzw. Publikation müssen als recht lückenhaft bezeichnet werden.²³ Die weitreichenden Arbeiten im Kathedralinneren ab 1570 unter der Leitung des Architekten Galeazzo

¹⁷ Vgl. Sancti Petri Damiani Sermo XXXVI Miracula Beati Rufini Martyris, ed. Lucchesi 1983, S. 214-222 u. Brunacci 2000, S. 120-139. Über den genauen Anlass u. Zeitpunkt der Abfassung des Sermons ist sich die Forschung nicht einig; vgl. Di Costanzo 1797, S. 3, Lucchesi 1975, S. 51-53, Nessi 1997, S. 34 u. Brunacci 1999, S. 16. Zu den Zweifeln seiner historischen Wertigkeit in Gänze vgl. Papi s. a., Premessa, s. p.; zum theologischen Inhalt des Sermons im Kontext mit dem ‚jüngsten Gericht‘ vgl. D’Acunto 1999b, S. 128.

¹⁸ Zu dessen Wirken vgl. u. a. Fornasari 1993, Sp. 1970-1972.

¹⁹ Vgl. Brunacci 1999, S. 17.

²⁰ Vgl. Elisei 1897, S. 9f. Als weitere Existenzbeweise der ‚Parva Basilica‘ wurden immer wieder einzelne Werkstücke unterschiedlichster Dat. angeführt, die in der frühroman. Krypta wiederverwendet wurden; vgl. Gnoli 1906b, S. 173, Zocca 1936, S. 186 u. zuletzt Brunacci 1999, S. 31 m. Abb. 7. Zur These, dass die ugonianische Kathedrale in Wirklichkeit nur die ‚umgeformte‘ vorroman. ‚Parva Basilica‘ gewesen sei, vgl. Fortini 1959, Bd. 2, S. 353. In einem persönlichen Gespräch während der Restaurierungs- u. Grabungskampagne 1998 mochte der leitende Architekt De Giovanni diese These Fortinis nicht gänzlich ablehnen: Der obere Teil der ‚Parva Basilica‘ sei abgetragen u. ein Gewölbe aufgesetzt worden, welches die Last des ugonianischen Presbyteriums gestützt habe. Seine diesbzgl. Thesen hat De Giovanni m. W. aber nie publiziert; zu den jüngsten Überlegungen zur Bausubstanz der Krypta vgl. Montesanti 2013, S. 133-144.

²¹ Die Errichtung eines Rufinus geweihten Baus Anf. 5. Jh. durch Bischof Basilio findet sich in der älteren Lit. immer wieder; vgl. u. a. Sanna 1932, S. 52. Laut Brunacci hat C. Egidi 1654 diese Dat. einer erst im 14. Jh. verfassten Quelle entnommen, der aber diesbzgl. keine Authentizität beizumessen sei; vgl. Brunacci 1951-1952, S. 210. Weiterhin diente auch die mittelalterliche ‚*Vita Sancti Ruffini*‘ immer wieder als Grundlage für die Rekonstruktion eines spätantiken Kultbaus; exemplarisch vgl. Iacobilli 1647 (rist.), S. 701-704.

²² Zu anderen nachgewiesenen spätantiken Kathedralen Mittelitaliens vgl. Violante/Fonseca 1979, S. 303-346 u. Cantino-Wataghin u. a. 1989, S. 5-229, zu Umbrien u. a. ebd., S. 71f.

²³ Selbst über die Grabungen 1999 bis 2000 urteilten einige Beteiligte: ‚*Purtroppo lo scavo non è stato ultimato e molte delle emergenze archeologiche rinvenute nella navata centrale sono state solo individuate* [...]‘ (Cappelletti/Trombetta 2000, S. 85). Allgemein zu den älteren bzw. jüngeren Grabungen vgl. ebd., S. 65f. bzw. Matteini Chiari 2000, S. 91-101. Bzgl. der Standards bei den maßgeblichen Grabungen im frühen 20. Jh. ist anzuführen, dass es z. B. Anfang 1930 einen längeren Briefwechsel zu Beschwerden über eine verlassene Grabung auf dem Vorplatz gab; vgl. AS 6A/2/c 57 - 17.01.1930 - s. n. u. weitere bis AS 6A/2/c 63 - 17.03.1930 - Prot.nr. 204.

Alessi (1512-1572) dürften überdies vielleicht vorhandene Strukturen aus mangelnder Kenntnis ebenso zerstört bzw. unlesbar gemacht haben²⁴ wie der mehrfache Austausch des Fußbodens, der zumindest für das Ende des 16., den Beginn des 20. und dieses Jahrhunderts belegt ist.²⁵

Der Baubeginn der hochromanischen Anlage lässt sich mittels einer längeren Inschrift, die sich außen am südlichen Ostabschluss von San Rufino befindet²⁶ und die diesbezüglich das Jahr 1140 angibt,²⁷ relativ genau bestimmen. Dieses Datum wurde in der Forschung auch nie angezweifelt.²⁸ Ob es sich bei einer Stiftung von 1134 jedoch wirklich, wie der Abt von San Pietro in Assisi, Giuseppe Di Costanzo, gegen Ende des 18. Jahrhunderts angab, um das spätere Baugelände der hochromanischen Kathedrale handelte,²⁹ wurde von dem Historiker Nicolangelo D'Acunto jüngst zumindest leicht in Frage gestellt.³⁰ Zusätzlich ist für 1140 eine weitere Schenkung zugunsten von San Rufino überliefert, die in der Forschung bezüglich der weiteren kommunalen Entwicklung wie auch der durch die Kathedralkanoniker dabei übernommenen Rolle oft hervorgehoben wurde.³¹

Über die Gründe für einen so rasch erfolgten Neubau der hoch- nach der frühromanischen Anlage ist sich die Forschung nicht einig.³² Indizien für Schäden, die zum Beispiel von einem Brand herrühren könnten, wie ihn Maria Sanna und Alberto Grohmann anführten,³³ wurden in den spärlichen Nachrichten zu den Grabungen um die bzw. in der ‚Basilica Ugoniana‘ nicht erwähnt.³⁴

Die ergrabenen Reste der frühromanischen Basilika, die Rückschlüsse auf deren geringere Größe, deren einfachen Grundriss wie schlichtere Gestaltung erlauben, lassen den Entschluss zur Errichtung der hochromanischen Anlage mit ihrer vielfältig dekorierten Fassade als einen repräsentativen Akt der auftraggebenden Kanonikergemeinschaft von San Rufino erscheinen,³⁵ deren Aufstieg und Bedeutung innerhalb der Stadt sich ab der Mitte des 11. Jahrhunderts vielfach belegen lässt.

Zwischen dem inschriftlich für 1140 bezeugten Beginn der von Osten ausgehenden kirchlichen Bauarbeiten und der Wende zum 13. Jahrhundert fehlen jedoch leider schriftliche Nachrichten, die eindeutig auf den weiteren Bauverlauf an

²⁴ Zur mutmaßlichen Unkenntnis der ugonianischen Krypta Ende 16. Jh. vgl. Cappelletti/Trombetta 2000, S. 68.

²⁵ Vgl. AS 6A/3/h 7 - 01.04.1905 - s. n. u. a. wie auch Matteini Chiari 2000, S. 91 u. 95.

²⁶ Vgl. zuletzt Riccioni 2013, S. 68f. u. Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 43, S. 575f.

²⁷ Vgl. D'Acunto 2002a, S. 54.

²⁸ Vgl. stellvertretend Cristoferi 1999, S. 103.

²⁹ Vgl. ASR, II, n. 85 (ed. Fortini 1959, Bd. 3, S. 284) u. Di Costanzo 1797, S. 174f. u. 438.

³⁰ Vgl. D'Acunto 1999a, S. 82.

³¹ Vgl. ASR, VII, n. 10 (ed. Fortini 1959, Bd. 3, S. 533f.).

³² Vgl. Pistilli 1991, S. 626.

³³ Vgl. Sanna 1932, S. 52 u. Grohmann 1989, S. 44.

³⁴ Vgl. Elisei 1897 u. Cardelli 1929.

³⁵ Pistilli sprach hingegen von einer „[...] *volontà di un'affermazione politica diocesana attraverso un'architettura più aggiornata e rappresentativa* [...]“ (Pistilli 1991, S. 626), ohne jedoch explizit die herausragende Rolle der Kathedralkanoniker zu erwähnen.

der Kathedrale schließen lassen.³⁶ Einige Ereignisse im 12. Jahrhundert, die sich laut der schriftlichen Überlieferung vor bzw. in der Kirche zutrugen, können sich somit sowohl auf den früh- als auch hochromanischen Sakralbau beziehen, da in den Quellen leider diesbezüglich keine eindeutigen Details genannt wurden. Auch konnte das Datum des Abrisses der oberirdischen Teile der Basilika des 11. Jahrhunderts, welcher der Errichtung der hochromanischen Fassade auf jeden Fall vorausgegangen sein muss, bisher zeitlich nicht genau fixiert werden. Die hierzu in der Literatur angestellten Vermutungen reichen von der Mitte des 12. Jahrhunderts - kurz nach dem Baubeginn der hochromanischen Anlage - bis um das Jahr 1212,³⁷ als nach der Auffindung der Gebeine des heiligen Rufinus deren Übertragung in den Neubau erfolgt sein soll.³⁸

Allein aus dem Tatbestand, dass der im Dezember 1194 geborene Sohn Heinrichs VI., der spätere Kaiser Friedrich II., in San Rufino getauft worden sein soll,³⁹ lässt sich ohne weitere Angaben auch nichts bezüglich des Fortschrittes der Kathedralbauarbeiten gen Westen ablesen. Aufzeichnungen zur ‚Vita der Heiligen Klara‘,⁴⁰ die im Rahmen ihres Kanonisierungsprozesses um die Mitte des 13. Jahrhunderts erfolgten, berichten zwar über ihren Aufenthalt 1211 bzw. 1212 *in* der Kathedrale ihres Heimatorts,⁴¹ doch die dort überlieferte Existenz einer Treppe ist höchstwahrscheinlich auf den sicherlich fertiggestellten Ostteil des hochromanischen Kirchenbaus zu beziehen.⁴²

Aus der im November 1210 in Assisi niedergelegten ‚Concordia‘⁴³ zwischen den beiden maßgeblichen städtischen Gesellschaftsschichten, die dort als ‚Miores‘ und ‚Minores‘ bezeichnet wurden, erfährt man die Kathedrale betreffend lediglich, dass die dortigen Arbeiten fortgesetzt werden sollen. Ob die Mitte 1216 durch den Prior

³⁶ Vgl. zur Begründung der fehlenden Quellen in Folge der institutionellen Trennung zw. der bischöflichen u. kanonikalen Verwaltung D’Acunto 1999a, S. 82 Anm. 81.

³⁷ Vgl. stellvertretend zu einem frühen Abrisstermin (kurz nach 1134) Prandi 1981, S. 271 u. Gigliozzi 2000, S. 26 bzw. zu einem späten Zeitpunkt des Abrisses (erst um 1212) hingegen Pistilli 1991, S. 626.

³⁸ Vgl. Passionario, ASR, fol. 146r (zit. Brunacci 1999, S. 22) u. ebd., S. 26.

³⁹ Vgl. Manselli 1978, S. 349. Ähnliches gilt auch für die romantisierend angeführte Verbundenheit von Franziskus bzw. Klara mit der lokalen Kathedrale durch ihre dortige Taufe; vgl. diesbzgl. Brooke 2006, S. 4.

⁴⁰ Vgl. zum Wortlaut der diesbzgl. Quelle Casolini 1953, S. 13.

⁴¹ In der Lit. herrscht keine Einigkeit, ob sich dieses Ereignis am Palmsonntag 1211 o. 1212 ereignete; vgl. Abate 1953, S. 128 Anm. 1 u. D’Acunto 1996, S. 496f.

⁴² Es sollte an anderer Stelle diskutiert werden, ob sich die Beschreibung des Zusammentreffens Klaras mit dem lokalen Bischof hingegen zur Stützung einer Rekonstruktion des Chorbereichs der hochroman. Kathedrale eignet; vgl. dazu Abate 1953, S. 128 Anm. 6.

⁴³ ACA, M. 1, fol. 7 (ed. Fortini 1959, Bd. 3, S. 574-578); vgl. Bartoli Langeli 1978, S. 271-336 m. Abb.

der Kanoniker von San Rufino erfragte finanzielle Hilfe auf Maßnahmen zur Vollendung oder ‚nur‘ zur Instandsetzung der Kathedrale bezogen wurde,⁴⁴ hing maßgeblich vom jeweiligen Datierungsansatz der Autorinnen und Autoren und ihrer Interpretation des dort verwendeten Begriffes ‚*restaurazione*‘ ab.⁴⁵

Eine entscheidende Rolle für die jeweilige Einschätzung der Bauvollendung in der diesbezüglichen Literatur spielten die beiden päpstlichen Weihen in den Jahren 1228 bzw. 1253.⁴⁶ Die 1253 vollzogene Einsegnung der gesamten Kirche sollte anlässlich weiterer Kirchenweihen vor Ort durch Innozenz IV. (ca. 1195-1254) jedoch in keinem Fall als aussagekräftiges Argument in der Datierungsdebatte bewertet werden.⁴⁷ Die 1228 durch Gregor IX. (1227-1241) erfolgte Weihe nur des Hauptaltars von San Rufino könnte jedoch ebenso wie eine kommunale Stiftung an „[...] *operi sancti Ruffini* [...]“⁴⁸ gegen Ende 1233 ein Zeugnis dafür sein, dass der Kathedralbau zu diesem Zeitpunkt noch immer unvollendet war.

Die Existenz der beiden romanischen, demselben lokalen Märtyrer gewidmeten Sakralbauten in Assisi an gleicher Stelle kann als Ergebnis eines äußerst interessanten kult- wie kirchengeschichtlichen Prozesses im Zeitraum von 1000 bis 1250 bezeichnet werden.⁴⁹ An dessen Beginn um die Jahrtausendwende stand die ‚Belebung‘ des Kultes des legendären spätantiken Märtyrers Rufinus.⁵⁰ Belege dafür, dass Rufinus schon vor diesem Zeitpunkt als Gründerbischof der Diözese Assisi verehrt worden war, sind nicht überliefert. Schon 1797 findet sich bei Di Costanzo eine in ihrem zeitlichen Kontext bemerkenswerte Zusammenstellung der Indizien, die gegen ein ‚historisches‘ Episkopat bzw. einen Rufinus-Kult in Assisi seit dem Frühchristentum sprechen.⁵¹ So sah auch Cinzio Violante diesen Märtyrer, wie auch Romulus in Fiesole oder Floridus in Città di Castello, als mittelitalienisches Beispiel

⁴⁴ Vgl. ASR, IX, n. 1 (ed. Fortini 1959, Bd. 3, S. 592f.); zum Hintergrund der Streitigkeiten u. der päpstlichen Schlichtung vgl. D’Acunto 1996, S. 504 u. 511.

⁴⁵ So entnahm Krönig der Quelle sogar, dass unvollendete Teile von S. Rufino einsturzgefährdet gewesen seien; vgl. Krönig 1938, S. 23.

⁴⁶ Vgl. Cristoferi 1999, S. 103.

⁴⁷ Vgl. Wiener 1991, S. 110 Anm. 323, Brunacci 1999, S. 33 u. Gigliozzi 2000, S. 71.

⁴⁸ ACA, N 1, 3 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 429) u. vgl. Bernacchio/Castellani 1997, S. 122 Anm. 7.

⁴⁹ Allein Prosperi ging von einem imperial geförderten Kirchenbauprogramm in den Diözesen des ‚Valle Umbra‘ Ende 12. Jh. aus, das er durch nicht näher benannte kaiserliche Stiftungen belegt sah. Die konkrete Umsetzung dieses Programmes im Zusammenspiel mit den lokalen Institutionen präziserte der Autor leider nicht; vgl. Prosperi 2003, S. 31.

⁵⁰ Neben dem Sermon wie einem Inno von Petrus Damianus wirkten sicherlich die in verschiedenen späteren Fassungen überlieferte ‚*Passio Sancti Rufini*‘, die mittels „[...] *auctore Deo* [...]“ (Sermon XXXVI (zit. Brunacci 2000, S. 134)) gefunden wurde, im weiteren Verlauf ebenso kultfördernd wie die ‚*Inventio Secunda*‘, ein später verfasster Bericht zur Auffindung der Gebeine des Rufinus im Jahr 1212. Noch Mitte des 17. Jh. verbreitete Iacobilli alle Vorkommnisse um Rufinus im Sinn eines Tatsachenberichtes. Dabei unterstellte der Autor Bischof Guido II. (um 1212-1228) ein ‚großes Bemühen‘ (im Originaltext: „[...] *diligenza grande* [...]“ (Iacobilli 1647, S. 704)) bei der betreffenden Auffindung; vgl. Brunacci 1999, S. 14-50 u. Sensi 2012, S. 27-30, zu vergleichbaren christl. Patronatskulten bzw. zur Belebung von ortsfremden Kulten im Mittelalter u. a. im heutigen Umbrien Favini/Savorelli 2013, S. 41f. u. 48-50.

⁵¹ Vgl. Di Costanzo 1797, S. XI.

für die postume Erschaffung eines frühchristlichen Gründerbischofs im Hochmittelalter.⁵² Durch seine frühe Datierung einer überlieferten Version der *Passio sancti Rufini epi et mart.*⁵³ belegte Aldo Brunacci die Verehrung des Rufinus als Bischof schon im 11. Jahrhundert, auch wenn Petrus Damianus Mitte desselben Jahrhunderts wiederum dessen bischöfliche Würde in seinem Sermon und seinem Inno explizit nicht erwähnte.⁵³

Die rasche zeitliche Abfolge der Vollendung des frühromanischen Sakralbaus und des Baubeginns der hochromanischen Kathedrale ist darüber hinaus in einem engen Zusammenhang mit den sich manifestierenden Veränderungen im Gefüge der maßgeblichen kirchlichen Institutionen der Diözese Assisi,⁵⁴ innerhalb der städtischen Gesellschaft⁵⁵ bzw. dem Verhältnis beider zueinander wie beider zum lokalen Patron Rufinus zu sehen.⁵⁶

Die lange Bauzeit des hier untersuchten hochromanischen Kathedralbaus war im 12. und 13. Jahrhundert aber an sich nicht ungewöhnlich, wie andere mittelitalienische Sakralbauten belegen. So sind zum Beispiel an den zwei Fassaden der Kathedrale San Feliciano im benachbarten Foligno Inschriften mit den Jahreszahlen 1133 und 1201 anzutreffen. Einige Kirchen zeugen überdies schon durch die Veränderungen an ihrem Außenbau selbst von ihrer langen Bauzeit, wie sich exemplarisch an der Kathedrale Santi Pietro e Paolo in Sessa Aurunca (Kampanien) und an San Pietro in Tuscania (Latium) zeigen lässt. So wies schon Alfonso Brizi, wie in

⁵² Vgl. Violante ²1979, S. 343 Anm. 121; zu einzelnen Bsp. der sich im Hochmittelalter verändernden Beziehung zw. der städtischen Gemeinschaft u. ihrem Patron im nördl. Mittelitalien vgl. Golinelli 1988, S. 55-101 u. ders. 1994, S. 573-593 wie zu Bischofskulten im südl. Ober- bzw. in Mittelitalien Favini/Savorelli 2013, S. 34.

⁵³ Vgl. Brunacci 1999, S. 18.

⁵⁴ Von besonderem Interesse dürften hier die Umstände des allmählichen Überganges der Kathedralwürde von S. Maria Maggiore an S. Rufino sein. Die sich daraus nicht zwangsläufig ergebende Trennung des Besitzes der Kanoniker von S. Rufino von der bischöflichen ‚Mensa‘ ist bereits vor dem Baubeginn der hochroman. Anlage nachweisbar; vgl. Mantegna 1996, S. 144f. u. D’Acunto 1999a, S. 82. Die Entscheidung für den Kathedralneubau scheint somit davon unabhängig getroffen worden zu sein. Zudem lässt die von D’Acunto beschriebene Entwicklung eine singuläre Ursache des Wechsels des Kathedralstandorts, wie ihn Sanna anführte, eher ausschließen; vgl. Sanna 1932, S. 52 u. 58 wie D’Acunto 1999a, S. 74f. u. 80f.

⁵⁵ Die durch Petrus Damianus in seinem Sermon 36 geschilderten Streitigkeiten um 1030 bei der Überführung eines leeren Sarkophages in die Stadt, in dem sich urspr. die Gebeine des Rufinus befunden hätten, stellten für Nessi eine der ersten Auseinandersetzungen zw. ‚Adeligen‘ u. ‚Volk‘ dar; dessen These, dass die Übertragung der Kathedralwürde in Assisi auch als Initiative eines siegreichen Bischofs zu werten sei, ist eher schwer nachzuvollziehen; vgl. Nessi 1997, S. 36. Zur Beschreibung vergleichbarer Auseinandersetzungen hingegen im Sinn einer Instrumentalisierung eines lokalen Schutzheiligen vgl. Vauchez 1996, S. 371.

⁵⁶ Folgt man Dartmanns Argumentation, die in der Auseinandersetzung mit Peyer entstanden ist u. auf der Betonung der Verschiedenartigkeit des jeweiligen Einzelfalls beruht, ist die Funktion des lokalen Patrons in diesem kirchlich-kommunalen Kontext entspr. den gegebenen Rahmenbedingungen durchaus als wandelbar zu beurteilen. *„Man sollte mit einem hohen Maß an Fragmentierung und Veränderlichkeit städtischer Kulte rechnen. Das kommunale Italien ist von stetem Wandel und kontinuierlichen Konflikten geprägt. [...] Erst vor der Folie der Zerrissenheit der städtischen Gesellschaften wird daher ebenso das Potenzial wie die Begrenztheit der politischen Instrumentalisierung des Heiligenkultes als Bestandteil der politischen Praxis fassbar.“* (Dartmann 2010, S. 138).

dessen Nachfolge Franco Prosperi, explizit auf die offenkundigen stilistischen Unterschiede zwischen der Bauskulptur der Apsis und der Westfassade von San Rufino in Assisi hin.⁵⁷

Im Fall der assisanischen Kathedrale lassen sich mehrere Faktoren unterschiedlicher Natur anführen, die möglicherweise auf die Länge der Bauarbeiten Einfluss nahmen. Als ein mögliches, wenn auch nicht näher verifizierbares Hindernis für einen kontinuierlichen Baufortschritt muss die Belagerung Assisis durch die Truppen von Kaiser Friedrich I. Barbarossa Anfang der 70er Jahre des 12. Jahrhunderts erwähnt werden.⁵⁸ Des Weiteren könnten, wie andernorts auch, während der vielfältigen Auseinandersetzungen inner- wie außerhalb der jungen Kommune um 1200 nicht ausreichend personelle und finanzielle Kapazitäten für den Bau der Kathedrale vorhanden gewesen sein.⁵⁹ Auch ist anzunehmen, dass der Bischof den Kathedralkanonikern zu diesem Zeitpunkt finanziell wenig oder gar nicht mehr unter die Arme gegriffen hat, wie die oben erwähnte Bitte um finanzielle Unterstützung 1216 nahelegt.⁶⁰ Erschwerend kam es zusätzlich auch noch zu einem starken Rückgang der privaten Stiftungen zugunsten der Bauherren von San Rufino.⁶¹ Diesbezüglich sollte man sich in diesem spezifischen Fall auch fragen, ob und in welchem Maße die dortige Armutsbewegung, begründet durch den einheimischen Kaufmannssohn Giovanni Petri Bernardonis (1181/1182-1226), später Franziskus genannt, einen zügigeren Abschluss der Kathedralbauarbeiten in Assisi verhindert haben könnte. So wurde eine konkrete Veränderung des Spendenverhaltens durch die Ansiedlung der franziskanischen Gemeinschaft vor Ort von D'Acunto durchaus in Erwägung gezogen.⁶² Auch die praktischen Folgen des Großbauprojektes der Grabeskirche für den rasch nach seinem Tod heiliggesprochenen Franziskus, wie ein möglicher Abzug lokaler Fachkräfte dorthin, sollten trotz der offensichtlichen Beschäftigung auswärtiger Bildhauer an San Francesco mit in diese Überlegungen einbezogen werden.

⁵⁷ Vgl. Brizi 1910, S. 193 u. Prosperi 2003, S. 69.

⁵⁸ Vgl. zur Eroberung Assisis Bartoli Langeli 1978, S. 306 wie Manselli 1978, S. 342 u. zur daraus gefolgerten Bauunterbrechung an der Kathedrale Prosperi 2003, S. 71. Zu möglichen dortigen Schäden liegen keine gesicherten Angaben vor. Eine vergleichbar vage Argumentation findet sich auch für Spoleto; vgl. Nessi 1966, S. 31f., Brucher 1987, S. 244 u. Zimmermanns ³1989, S. 276.

⁵⁹ Vgl. u. a. Bartoli Langeli 1978, S. 194 u. 281ff., Nicolini 1978a, S. 194 u. Prosperi 2003, S. 101.

⁶⁰ Vgl. ASR, IX, n. 1 (ed. Fortini 1959, Bd. 3, S. 592f.).

⁶¹ Vgl. D'Acunto 1995, S. 111 u. ders. 1999a, S. 84.

⁶² Vgl. ders. 1995, S. 112.

2 Quellenlage

2.1 Schriftquellen - Überlieferung und Zugänglichkeit

Die sich in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts ergebende Konstellation der institutionellen wie der räumlichen Trennung der Kathedrale San Rufino und des ‚Episcopium‘ an Santa Maria Maggiore in Assisi¹ wie auch der Auftritt der Kanoniker in der Funktion als Bauherren der Kathedrale im 12. Jahrhundert² spiegeln sich auch in der Zusammensetzung und Überlieferung der relevanten Quellen wider: Das Archivio Diocesano an Santa Maria Maggiore ist unter anderem wegen zwei Bränden im 12. und 16. Jahrhundert nur in wenigen mittelalterlichen Teilen erhalten.³ Das tatsächliche Ausmaß der Beteiligung der bischöflichen Kurie am Bauge-schehen - vor allem der hochromanischen Anlage - muss so in weiten Bereichen für immer ungeklärt bleiben.

Die Überlieferung von Dokumenten im Archivio Capitolare kann indes über Jahrhunderte hinweg als besonders reichhaltig charakterisiert werden.⁴ So ist auch das Stiftungsaufkommen während der Bauzeit der Kathedrale zugunsten der dortigen Kanoniker recht gut zu beurteilen.⁵ Darüber hinaus blieben durch die von der kanonikalen Gemeinschaft übernommenen öffentlichen Funktionen viele als privat

¹ Die Trennung des Besitzes der zugehörigen beiden Kanonikergemeinschaften ist durch einen Kaufvertrag (ASR, II, n. 44) aus dem Jahr 1117 belegt; vgl. D’Acunto 1999a, S. 82.

² Die Inschrift am südl. Ostabschluss nennt nur den Archipresbyter von S. Rufino, Rainerius, nicht aber einen amtierenden Bischof von Assisi; vgl. zur Inschrift ebd., S. 82 Abb. 3 u. ders. 2002, S. 59. In der oben angeführten Stiftung von 1134 (ASR, II, n. 85) wurden der Bischof u. Archipresbyter noch gemeinsam als Empfänger erwähnt; vgl. ders. 1999a, S. 82.

³ Zum Bestand, zur Geschichte u. Neuordnung vgl. <https://siosa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siosa/pagina.pl?TipoPag=compare&Chiave=320252>. Die Bestandslücke lässt sich nur in Einzelfällen durch Quellen anderer kirchlicher Institutionen (z. B. Vatikan in Rom o. Abbazia S. Croce di Sassovivo bei Foligno) ausfüllen. Dieser Verlust führt für das 12. Jh. dazu, dass nicht alle Namen amtierender Bischöfe bzw. die Länge einzelner Amtszeiten zu ermitteln sind; vgl. D’Acunto 1995, S. 52ff. u. ders. 1999a, S. 83.

⁴ Zur missverständlichen Behauptung, dass Quellen aus der Bauzeit im Archiv der Kathedrale vollständig fehlen, vgl. Prosperi 2003, S. 21.

⁵ Vgl. D’Acunto 1999a, S. 82.

zu bezeichnende Urkunden lokal ansässiger Familien erhalten.⁶ Eine Identifizierung einzelner familiärer Gruppen im Umfeld von San Rufino im 12. Jahrhundert, wie sie D'Acunto für das 13. Jahrhundert schon publizierte,⁷ erscheint so im Ansatz durchaus möglich.⁸

Des Weiteren sind auch einzelne wichtige Quellen, die für die Baugeschichte von San Rufino bedeutsam sind, wie die ‚Concordia‘⁹ von 1210, im Bestand des Kommunalarchivs in Assisi erhalten.

Eine mit zusammenfassenden Texten versehene Edition von unzähligen Schriftquellen des Mittelalters bzw. von einzelnen Quellenpassagen aus verschiedenen lokalen Archiven legte der Jurist und mehrmalige Podestà von Assisi, Arnaldo Fortini (1889-1970), im Jahr 1959 vor.¹⁰ Die Kathedrale betreffend ergab die Auswertung seines Werkes durch die Verfasserin vor allem genauere Erkenntnisse zum schwankenden Stiftungsaufkommen im Bauzeitraum wie zur Größe und Zusammensetzung der dortigen Kanonikergemeinschaft.¹¹ Bei einzelnen Kanonikern in leitender Funktion ist so zum Beispiel eine jahrzehntelange Zugehörigkeit zur Gemeinschaft nachweisbar, welche eine personelle Kontinuität während des Baugeschehens impliziert.¹²

Fortinis Werk wird durch die von Cesare Cenci OFM (1925-2010) herausgegebene umfangreiche Edition von aus unterschiedlichen Archiven stammenden spätmittelalterlichen Quellen zu Assisi ergänzt.¹³ Die dort aufgenommenen Dokumente liefern nicht nur Erkenntnisse zur ursprünglichen Gliederung des Inneren der hochromanischen Kathedrale, zu deren Altarpatrozinien samt ihren Standorten wie zu entsprechenden Stiftungen, sondern auch zu bereits früh auftretenden

⁶ Vgl. die Charakterisierung des Archivs an S. Rufino als „[...] *archivio aperto* [...]“ (Bartoli Langeli 1981, S. 57). Zu einer etwas vorsichtigeren Einschätzung vgl. Mantegna 1996, S. 141. Zur These der zunehmenden Schriftlichkeit in Form von Inschriften im Kontext einer vergleichbaren kirchlichen ‚Hilfestellung‘ bei der Entwicklung kommunaler Institutionen vgl. Riccioni 2013, S. 61.

⁷ Vgl. D'Acunto 1995, S. 51-132 u. Tab.

⁸ Die schon u. a. von D'Acunto angenommene Entwicklung der Kommune im Umkreis der Kanoniker von S. Rufino könnte so ihre Absicherung finden. Die Überlieferung von kommunalen Versammlungen während der Bauzeit der hochroman. Kathedrale auf dem Platz vor o. in S. Rufino ist in diesem Kontext nur als weiteres Indiz der engen Verbindung beider einzuschätzen. Im Sinn einer vorwiegenden Ansiedlung der imperialen, bischöflichen o. kanonikalen Parteigänger in bestimmten Quartieren unterteilte Fortini das Stadtgebiet von Assisi in drei sog. ‚Cittadelle‘; vgl. Fortini 1981, S. 41, zu einer diesbzgl. Skizze Nicolini 1978b, Abb. 2 u. Goetz 1980, Sp. 1125.

⁹ ACA, M. 1, fol. 7 (ed. Fortini 1959, Bd. 3, S. 574-578).

¹⁰ Man sollte sich aber darüber im Klaren sein, dass Fortinis Edition von 1959 (wie auch ihr Neudruck von 1999) einige Fehler u. Lücken aufweist; vgl. D'Acunto 2005, S. 45-62.

¹¹ Exemplarisch zum unterschiedlichen Stiftungsaufkommen um 1100 bzw. Anf. 13. Jh. vgl. ders. 1995, S. 55, 97 bzw. 105.

¹² Während des Baus der hochroman. Kathedrale lassen sich mehrere Führungspersönlichkeiten mit jeweils längeren Amtszeiten benennen: der Archipresbyter Rainerius (vgl. Fortini 1959, Bd. 3, S. 283-288), die Prioren Conte (vgl. ebd., S. 288-294) u. Mosè (vgl. ebd., S. 297-299). Eine längere Amtszeit als Vorsteher ist dann erst wieder für Rainerius ab 1217 belegt (vgl. ebd., S. 305-307). Der für die 2. H. 12. Jh. vermutete schleppe Baufortschritt erfolgte m. E. aber nicht auf Grund fehlender Kontinuität in der Leitungsebene der Gemeinschaft.

¹³ Vgl. Cenci 1974-1976; vgl. bewertend dazu Lunghi 1987, S. 20.

Schäden bzw. zu erforderlichen wie ausgeführten Instandsetzungsarbeiten am gesamten Gebäudekomplex von San Rufino.¹⁴

2.2 Bildquellen

Neben den Angaben zum hochromanischen Bau in den oben angeführten Schriftquellen bieten sich auch erhaltene Bildquellen, wie zum Beispiel die assisani-schen Stadtansichten aus dem Zeitraum vor 1571, zur Untersuchung auf Hinweise zur ursprünglichen Gestaltung speziell des Chorbereichs von San Rufino an.

Im Gegensatz zu einer kleinteiligen Darstellung Assisis in einem Triptychon von Niccolò da Liberatore (um 1430-um 1502), auch Alunno genannt, im dortigen Kathedralmuseum¹⁵ verspricht ein von demselben Künstler etwas später angefer-tigtes kleinformatiges Bruderschaftsbanner mit seiner detaillierten Stadtansicht möglicherweise eine weitaus größere Aussicht auf belastbare Ergebnisse zu diesem Thema. Die Datierungen dieses Banners variieren in der Literatur zwischen 1460 bis vor 1472 bzw. 1485.¹⁶ Dieses Gonfalone befand sich ursprünglich in der Cap-pella San Ludovico in der Unterkirche von San Francesco in Assisi. Anfang des 19. Jahrhunderts gelangte es in den Besitz des deutschen Malers, Lithografen, Sammlers und Kurators Johann Anton Ramboux (1790-1866). Zwischen 1867 und 1908 kam es über eine Kölner Sammlung in das sogenannte ‚Priesterhaus‘ in Kevelaer (Niederrhein), in dem es noch heute aufbewahrt wird.¹⁷ In der Forschung diente dieses Banner schon mehrmals vor allem dazu, die bauliche Vollendung der hochroma-nischen Kuppel von San Rufino als gesichert zu erklären.¹⁸ Auch wenn Umberto Gnoli (1878-1947) bei seinem Vergleich zwischen der existierenden und der dort gemalten Sakralarchitektur im Fall von Santa Maria Maggiore Unterschiede fest-stellte,¹⁹ so beurteilten Laurence Kanter und Pia Palladino dieses relativ kleine Gon-falone doch als ausgesprochen genaue Stadtansicht.²⁰ Andreas Dehmer führte es als Beispiel für „[...] ausgeprägten *Vedutismus* [...]“²¹ an. Zweifel an der Authentizität der

¹⁴ Vgl. zu Angaben zur Reparatur des Campanile im Juni 1383 (Bet 2, fol. 165v) Cenci 1974-1976, S. 196, zu Arbeiten am nordöstl. Gewölbe 1562-1563 (Rf am 1562-63, fol. 37r) ebd., S. 1227f.; hingegen zu einer anderen Signatur dieser Quelle vgl. Lunghi 1987, S. 97 Anm. 1.

¹⁵ Mus. Cap. di S. Rufino in Assisi, signiert u. 1462 dat.; vgl. Brunacci 1999, S. 33 Abb. 1; zur Person u. zum Werk dieses Malers vgl. Cristoferi 2004, S. 41-52 u. Minardi 2013, S. 404-409, zu Bildtypen des jeweiligen Stadtpatrons mit einer städtischen Vedute bzw. eines Stadtmodells wie zu diesbzgl. Bsp. vgl. Becker 2008, S. 58f. u. Favini/Savorelli 2013, S. 24 u. 39; zur zivilen Verehrung von lokalen Bischöfen bzw. Hl. wie beider Heraldisierung vgl. ebd., S. 21ff.

¹⁶ Vgl. Gnoli 1911, S. 63-70; zur Beschreibung wie Provenienz vgl. Kanter/Palladino 1999, S. 119f. m. Abb., Cristoferi 2004, S. 44f. u. De Luca 2017, S. 164-166 m. Abb. 5-6.

¹⁷ Allgemein zum Phänomen des Gonfalone vgl. Dehmer 2004, S. 195f. Zu einer allgemeinen Abgrenzung zu anderen bildlichen Prozessionszeichen wie auch speziell zu Pestbannern u. den Peruginer Exponaten franziskanischer Provenienz vgl. Bury 1998, S. 67-86 u. ders. 2000, S. 19-30.

¹⁸ Vgl. Gnoli 1911, S. 70 u. Lunghi 1981, S. 30 Anm. 14.

¹⁹ Vgl. Gnoli 1911, S. 70.

²⁰ Vgl. Kanter/Palladino 1999, S. 120.

²¹ Dehmer 2004, S. 196 Anm. 274.

aktuellen Kuppelwiedergabe im Dachbereich von San Rufino dieses Gonfalone sind meines Erachtens aber schon auf Grund ihrer Laternenform und vor allem ihrer mittigen Position auf dem Bauwerk angebracht.²² Bei einer persönlichen Besichtigung des Banners vor einigen Jahren durch die Verfasserin verhinderte eine dicke gelbliche Firnissschicht jedoch die eindeutige Beantwortung der Frage, ob es sich dabei wirklich, wie vermutet, um eine nachträgliche Hinzufügung handelt. Im Zusammenhang mit den Überlegungen zur ursprünglichen Kuppelgestaltung ist die direkt östlich im Anschluss an die gemalte Kuppellaterne wiedergegebene kubusförmige Baustruktur meines Erachtens eher von Interesse.

²² De Luca sah hingegen eine „[...] *cupola romanica (trasfigurata dall'Alunno in forme rinascimentali) elevata in corrispondenza dell'area presbiteriale* [...].“ (De Luca 2017, S. 166). Leider ist De Lucas Angaben weder zu entnehmen, ob sie das Gonfalone *vor* o. *nach* den von ihr erwähnten Herstellungsmaßnahmen abbildet, noch ist der diesbzgl. genannte Beitrag von Pasquinelli 2012 (S. 166 Anm. 24) in dem angehängten Literaturverzeichnis erfasst.

3 Forschungsüberblick

Die wechselvolle Geschichte der dem heiligen Rufinus geweihten Sakralbauten in Assisi spiegelt sich in ihrer Bearbeitung deutlich wider. Die Forschungsergebnisse zum Kult des Kirchenpatrons sind trotz der umfangreichen Verluste des bischöflichen Archivs als recht fundiert zu bezeichnen. Die Erforschung der vor Ort vorhandenen Bausubstanz konzentrierte sich schon immer fast nur auf die Westfassade. Die erschienenen Abhandlungen ließen Wiener noch Anfang der 1990er Jahre aber trotzdem das Fehlen einer „[...] *eingehendere[n] Studie zur Architektur und Plastik dieser Fassade* [...]“¹ beklagen. Eine Beschäftigung mit möglichen Rekonstruktionen des hochromanischen Bauwerkes erfolgte naturgemäß im Zusammenhang mit den einzelnen Grabungskampagnen im Auftrag von kirchlichen wie öffentlichen Institutionen. Die erneute Grabung nach dem Erdbeben 1997 führte diesbezüglich allerdings leider nicht zur Formulierung neuer Forschungsergebnisse oder Rekonstruktionsversuche. Die schon vorher begonnene Restaurierung einzelner Bauteile der Kathedrale² mündete in dem unten näher besprochenen Aufsatzband.

3.1 Kult- und kirchengeschichtliche Forschung

Die Beschäftigung mit der lokalen Kirchengeschichte, somit auch der Kultgeschichte des Kirchenpatrons und der Geschichte der Kathedrale oblag in Mittelitalien in der Neuzeit anfänglich oft ortansässigen geistlichen, manchmal auch weltlichen Amtsträgern.³

¹ Wiener 1991, S. 110.

² Auf die damals begonnene Restaurierung der „[...] *più complessa tra le facciate della regione* [...]“ (Lunghi 1993, S. 78) hoffte der Autor im Sinn einer besseren Lesbarkeit der Reliefs u. ihrer Ikonografie wie auch einer zweifelsfreien chronologischen Einordnung. Zum schleppenden Fortgang der Arbeiten vgl. M. B. 1995, S. 24.

³ Diese waren zwar mit den lokalen Quellen in der Regel gut vertraut, aber ihre Herangehensweise an kunsthistorische Inhalte hielt jedoch meistens wissenschaftlichen Standards nicht stand.

Wie man in Assisi bedauerlicherweise nicht nur für die vorindustrielle Zeit feststellen kann, wurde von den Autorinnen und Autoren oft versucht, Erkenntnisse über den lokalen Gründerbischof Rufinus, die den verschiedenen Passionsversionen wie den Auffindungs- und Übertragungsberichten⁴ entnommen worden waren, zu historischen Ereignissen zu erklären. Dabei blieben die Merkmale, Entstehungsumstände und jeweilige Datierung dieser hagiografischen Schriften meistens unberücksichtigt. Darüber hinaus konnte eine gewisse Quellenkenntnis, sozusagen als Nebenprodukt, auch dazu führen, die erhaltene Bausubstanz vor Ort ohne fundierte kunsthistorische Kenntnisse relativ willkürlich zu datieren.⁵ Stellvertretend ist hier Mariano Guardabassi (1823-1880), Ispettore della Commissione Artistica Provinciale per la catalogazione e la conservazione degli oggetti d'arte und Ispettore degli scavi per l'Umbria, zu nennen, der nicht nur Bischof Ugo(ne) mit Archipresbyter Rainerius verwechselte, sondern den Kathedralbau 1140 bereits vollendet sah.⁶

1797 veröffentlichte der einheimische Benediktinerabt Giuseppe Di Costanzo sein gesammeltes Quellenmaterial zum Kult und zu den Bauwerken des heiligen Rufinus in Assisi. Auch wenn einzelne seiner Aussagen nicht Bestand hatten, so dient sein Werk immer noch als Nachschlagewerk, wie die 1999 veröffentlichte Fassadenmonografie durch die diversen Zitate seiner Abhandlung wie die Abbildung seiner Rekonstruktionen in unterschiedlichen Zusammenhängen belegt.⁷ Im Rahmen seiner Nachforschungen korrigierte Di Costanzo die zuvor von Bischof

⁴ Vgl. zu diesen Schriften u. deren Dat. die diversen Beiträge von Brunacci 1948-2000 u. allgemein zu hagiografischen Quellen Vauchez 1991, S. 207-211.

⁵ Unbewusstes o. bewusstes Ziel, aber vielleicht auch ein Ausdruck der jeweiligen Frömmigkeit war es, dem Lokalkult wie dessen Monumenten ein hohes Alter u. somit die gewünschte Bedeutung zu verleihen. Als Bsp. aus verschiedenen Jh. sind hier Iacobilli 1647, S. 701-704 u. ein Zitat des Governatore Andrea Cruciani aus dem Jahr 1879 (?) anzuführen: „[...] *gli avanzi d'altra antichissima Basilica* [...]. *La rozzezza che vedesi nella costruzione degli archi semicircolari delle volte, accusa la licenza del secolo V e VI. Questa chiesa è da credere che fosse la prima eretta al santo vescovo Rufino. Nell'abside di questo sotterraneo sono alcuni frammenti di pitture, che secondo il Prof. Francesco Kygler sono le più antiche in Italia, [...].*“ (AS AGCM III/2/22f). Vgl. zur Diözesangeschichte Assisis u. der Bewertung ihrer frühchristl. Existenz Lanzoni 1923, S. 232 u. 294.

⁶ Vgl. Guardabassi 1872, S. 26. Laut Sperandio verdankt die Forschung Guardabassi einen großen Fundus an Fotografien, der sich nun im Archiv der Soprintendenza di Umbria befinden soll; vgl. Sperandio 2013, S. 60 Anm. 43. Eine Sichtung des gesamten, für Externe unbekanntes Bestandes zu S. Rufino war der Verfasserin in Vorbereitung dieser Niederschrift leider nicht möglich, da selbst ihre schriftliche Anfrage nach einer Kontakt- bzw. Besuchsgenehmigung dieses mittlerweile nach Bettona ausgelagerten Archivs nach Monaten aus bürokratischen Gründen negativ beschieden wurde. Auch weitere Versuche der persönlichen Kontaktaufnahme mit der dortigen Archivleitung blieben leider erfolglos.

⁷ Vgl. zu den Abhandlungen Santucci 1999.

Fra(te) Ottavio Spader (1645-1715)⁸ vertretene Identifizierung der hochromanischen als frühromanische Anlage.⁹ Er datierte aber den gesamten Bau, inklusive der Fassade, gemäß der aus der Inschrift entnommenen Jahreszahl (1140).¹⁰ Seine architektonischen Rekonstruktionen in Tafeln (*Abb. 4-6*)¹¹ können auch heute noch als Ausgangsbasis einer intensiveren Auseinandersetzung mit der hochromanischen Anlage dienen.¹² Di Costanzo rekonstruierte die hochromanische Kathedrale als dreischiffige Basilika mit einer Apsis und einem offenen Dachstuhl in einheitlicher Höhe. Ihr Langhaus habe ehemals aus einem tieferen westlichen Joch mit Rundbogen und gen Osten aus fünf nicht ganz so tiefen Jochen mit Spitzbogen bestanden. Die Joche bzw. die Schiffe des hochromanischen Bauwerkes seien durch einheitliche Kreuzpfeiler voneinander getrennt gewesen. Der Autor rekonstruierte den Chorbereich, der durch die Veränderungen von Galeazzo Alessi ab 1571 seine ursprüngliche Gliederung verloren hatte, aus zwei Jochen. Diese seien über das Niveau des Langhauses angehoben und über Treppen in den Seitenschiffen erreichbar gewesen. Eine Krypta sah seine Rekonstruktion nicht vor.¹³ Den Übergang zwischen dem Langhaus und Chor hätten längliche Rechteckpfeiler markiert. Das tiefere westliche Chorjoch stellte er als nicht über die Seitenmauern hinausragendes Querhaus dar. Die Westfassade gab Di Costanzo, wie schon rund 40 Jahre vor ihm

⁸ Spader, der urspr. Bischof im dalmatischen Arba gewesen sein soll, bekleidete dieses Amt in Assisi von Dezember 1698 bis März 1715; vgl. <http://www.catholic-hierarchy.org/diocese/danug.html>. 1715 wurde seine Abhandlung zur Kirchengeschichte seiner Diözese u. ihrer Bischöfe, *Assisiensis Ecclesiae prima quatuor luminaria Felicianus martyr Episcopus Fulginei, Rufinus Victorinus et Sabinus martyres, Episcopi Assisi* veröffentlicht, in der Spader auch kurz auf die Kathedralbauten einging; vgl. Di Costanzo 1797, S. 44 u. Brunacci 2000, S. 15.

⁹ Vgl. Di Costanzo 1797, S. 168 u. 171. Seine Ausführungen belegen die Kenntnis der Inschrift des 12. Jh. am Ostabschluss (S. 175). Obwohl seine Detailbeschreibung (S. 176) des durch die neuzeitlichen Gewölbe verborgenen Obergadens seinen Aufenthalt vor Ort nahelegt, erwähnte er die östl. Kuppelreste nicht. Ähnliches gilt auch etwas später für Loccatelli Paolucci s. a., fol. 7v.

¹⁰ Vgl. Di Costanzo 1797, S. 29. Dem Autor in dieser Dat. folgend vgl. Cristofani 1866, S. 55, Loccatelli Paolucci s. a., fol. 2r., Elisei 1893, S. 11, Grisar 1895, S. 56 u. sich selbst widersprechend Fabbi 1971, S. 199 u. 291.

¹¹ Di Costanzo 1797, T. I-III. Die Rekonstruktionen wurden in Stichen des Grund- u. Aufrisses, Querschnittes u. der Westfassade der hochroman. Kathedrale wiedergegeben, deren Maßstäblichkeit die beigefügte Skala der *palmi romani* nahelegt; zu den Reproduktionen vgl. De Giovanni 1999a, S. 130 Abb. 16-18. De Giovanni, Architekt u. Leiter der Instandsetzungsarbeiten nach dem schweren Erdbeben 1997, befasste sich in seinem Artikel ausschließlich mit Alessis baulichen Veränderungen ab 1571. Der Beischrift seiner Abb. ist indes zu entnehmen, dass er die Rekonstruktionen Di Costanzos im Großen u. Ganzen als korrekt einschätzte.

¹² Cardelli ging 1929 u. 1969 in seinen oft zitierten Arbeiten zur Rekonstruktion der urspr. Gliederung des Inneren von S. Rufino auf Di Costanzos Ansatz indes gar nicht weiter ein.

¹³ Martelli meinte dagegen in der Schraffur in Di Costanzos Rekonstruktionen die Andeutung des Volumens der urspr. Krypta erkennen zu können; vgl. Martelli 1966b, S. 240 Anm. 42.

Giovanni Anastasio Fontana als ‚Incipit‘ des ‚*Catasto della Mensa Capitolare*‘,¹⁴ detailreich und weitestgehend in ihrer heutigen Form wieder.¹⁵

Als nächster lokaler Autor veröffentlichte Antonio Cristofani 1866 ein mehrbändiges Werk zur Stadt- und Kirchengeschichte Assisis, dessen Anmerkungen zu San Rufino eher im Allgemeinen blieben und vielmehr den zeitgenössischen Lokalpatriotismus durchblicken ließen.¹⁶

Der Geistliche Tommaso Loccatelli Paolucci ging in seinen vor 1893 mit mehr Sorgfalt im Detail verfassten ‚*Memorie storiche*‘ fest von der Existenz einer hochromanischen Krypta bzw. Unterkirche in San Rufino aus.¹⁷ Der Autor nutzte neben anderen Quellen den Bericht des Generalvikars Giovanni Battista Pretalata, der die Kathedrale im Januar 1571 kurz vor dem Beginn der Arbeiten durch Alessi visitiert hatte,¹⁸ für die Ermittlung der Altarpatrozinien und -standorte.¹⁹ Auf Loccatelli Paoluccis Beobachtungen im Rahmen von Sanierungsarbeiten im Inneren beriefen sich spätere Autoren in Bezug auf die umfängliche Ausstattung der Kathedrale mit Fresken, deren jeweilige Datierung an dieser Stelle offen bleiben muss.²⁰

¹⁴ ASR, ms. 105 (dat. 1755) (zit. Monacchia 1999, S. 162 Abb. 5). Entgegen der richtigen Darstellung vieler struktureller Details weicht Fontanas Wiedergabe der Tympanonreliefs der Seitenportale wie der Figurenreliefs seitlich des rechten Rundfensters von der bestehenden Fassade ab.

¹⁵ Auch wenn Di Costanzo die Baustrukturen unterhalb des westl. Joches der hochroman. Kirche eindeutig als Ostabschluss der ‚Basilica Ugoniana‘ identifizierte (S. 171f.), so stellte er diese in seinen Rekonstruktionen nicht detailliert dar; vgl. Lunghi 1987, S. 30 Anm. 11. Trotz seiner unbestrittenen Quellenkenntnis enthalten Di Costanzos Rekonstruktionen auch nichts, was eine Doppelgeschossigkeit des Presbyteriums andeutet.

¹⁶ Beispielhaft sei hier der Vgl. des Johannes aus Gubbio mit Buschetus o. Diotalvi erwähnt; vgl. Cristofani 1866, S. 55f.

¹⁷ Loccatelli Paolucci erwähnte allerdings einen „[...] *pianta annessa nella Disamina* [...].“ (Loccatelli Paolucci vor 1893, fol. 10r) im Zusammenhang mit der Kapelle des hl. Cesidius, die eindeutig der ‚*eclesia inferior*‘ zugeordnet werden kann. Eine solche Ergänzung von Di Costanzos Werk wurde sonst in der Lit. nie genannt, könnte aber darauf hindeuten, dass der Autor gemäß seiner Quellenkenntnis *doch* ein zweigeschossiges Presbyterium in Erwägung zog.

¹⁸ Vgl. Lunghi 1987, S. 21 u. 40. Lunghi vermutete, dass die dort vermerkte Reihenfolge der Altäre als topografische Aufzählung aufzufassen sei. Eine Abgleichung von Angaben zu einzelnen Kapellen in den edierten Quellen des Kathedralarchivs lassen diese Vermutung sehr plausibel erscheinen; vgl. beispielhaft ASR Rf ms 90, fol. 4r (zit. Cenci 1974-1976, S. 295) o. Rf ms 90ff., fol. 9rv (zit. ebd., S. 316). Es ist allerdings erwiesen, dass diese Aufzählung der Altarstellen nicht vollständig ist (z. B. das Fehlen der bezeugten Cesidius-Kapelle wie auch keine Nennung eines sicher vorhandenen Johannesaltars). Die Aufzeichnungen anlässlich der kurz nach dem Beginn der Arbeiten erneut stattgefundenen Visitation durch Pietro Camaiani (Juni 1573) sind diesbzgl. hingegen m. E. nicht als Referenzquelle anzusehen.

¹⁹ Loccatelli Paolucci s. a., fol. 10r-v. Besonders verwundert zeigte sich der Autor über das Fehlen der Cesidius-Kapelle in der Aufzählung, die in der Südost-Ecke der hochroman. Kirche mehrfach bezeugt ist. In einer Quelle des ASR aus dem Mai 1537 (Rf am 1536-37, fol. 27r (zit. Cenci 1974-1976, S. 1204)) wurde die gleichnamige Altarstelle noch erwähnt. Gleich zweimal betonte Loccatelli Paolucci in diesem Zusammenhang, dass das Bodenniveau in diesem Bereich gegenüber der urspr. Situation stark abgesenkt worden sei, was man an den Wandvorlagen ohne einen Bodenkontakt ablesen könne. Dem Autor hier folgend vgl. Lunghi 1987, S. 30 Anm. 15 u. mit weiteren Angaben zu Erdarbeiten ebd., S. 98 Anm. 22.

²⁰ Vgl. Loccatelli Paolucci s. a., fol. 10r; vgl. Lunghi 1987, S. 99 Anm. 39 wie Monciatti 2013, S. 155 u. S. 156 Anm. 64.

Im Kontext der Erforschung des Rufinus-Kultes leistete Don Aldo Brunacci (1914-2007), lange Jahre Prior der Kathedrale, einen wichtigen Beitrag zur Sichtung und Bewertung von lokalen und auswärtigen Quellen vor allem hagiografischen Charakters, die unter anderem im Zusammenhang mit der Errichtung der frühromanischen Kirche zentrale Bedeutung haben.²¹

Gleich in mehreren Artikeln beschäftigte sich der Historiker Nicolangelo D'Acunto seit den 1990er Jahren intensiv mit einigen prägenden Persönlichkeiten Assisis, vor allem mit Bischöfen, Kathedralkanonikern und Notaren.²² Seine diesbezügliche Forschung basierte auf den zahlreichen hochmittelalterlichen Urkunden im örtlichen Kathedralarchiv, die größtenteils Vereinbarungen zu Stiftungen, Immobilien- und Pachtverträgen beinhalten, und umfasste vor allem den Zeitraum des späten 12. bzw. die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts. Im Zusammenhang mit der Baugeschichte der Kathedrale sind jedoch D'Acuntos Beobachtungen zu dem sich im 11. und 12. Jahrhundert verändernden Gefüge der lokalen kirchlichen Institutionen besonders interessant, in dem der Kanonikergemeinschaft von San Rufino bis Anfang des 13. Jahrhunderts eine herausragende Stellung zukam.²³

Etwa zur gleichen Zeit wie D'Acunto untersuchte Cristina Mantegna einige der hochmittelalterlichen Urkunden im Kathedralarchiv. Ihre Interpretation von Formulierungen in zwei Schriftquellen aus den Jahren 1045 und 1052²⁴ führte jedoch zu einer in der sonstigen Forschung nicht unterstützten These. In der Nachfolge von Fortini vertrat die Autorin die Meinung, dass die ‚Parva Basilica‘ bereits *vor* den von Petrus Damianus beschriebenen Streitigkeiten um den vermeintlichen Sarkophag des Rufinus schon Kathedrale der Stadt gewesen sei.²⁵ Demgegenüber gingen unter anderem Brunacci, Nessi und D'Acunto davon aus, dass die Übertragung der Kathedralwürde von Santa Maria Maggiore auf San Rufino erst *nach* diesen Ereignissen erfolgt sei.²⁶

3.2 Kunstgeschichtliche Forschung

Neben den oben genannten Abhandlungen, die sozusagen gleich mehrere historische Disziplinen umfassen konnten, kam es seit dem Ende des 19. Jahrhunderts im Rahmen der Wiederherstellungsmaßnahmen und Grabungskampagnen immer öfter zu baugeschichtlichen bzw. ikonografischen Beiträgen zur Kathedrale San Rufino in Assisi. Diese meist kurzen Aufsätze befassten sich hauptsächlich mit dem

²¹ Die betreffenden jz. langen Forschungen liegen abschließend in Brunacci 1999 u. 2000 vor.

²² Vgl. D'Acunto 1995, S. 51-132, ders. 1996, S. 479-524, ders. 2004, S. 378-381, ders. 2012, S. 813-815 u. ders. 2013, S. 382-385.

²³ Vgl. zusammenfassend ders. 1999a, S. 74-87.

²⁴ ASR, I, n. 72 (zit. Di Costanzo 1797, S. 240) u. ASR, I, n. 46 (zit. ebd., S. 381).

²⁵ Vgl. Mantegna 1996, S. 143. Zum deutlichen Widerspruch zu Fortinis Interpretation vgl. Brunacci 1951-1952, S. 215 u. D'Acunto 1999a, S. 80.

²⁶ Vgl. Brunacci 1948, S. 15, Nessi 1997, S. 35 u. D'Acunto 1999a, S. 79.

frühromanischen Sakralbau bzw. dessen Krypta wie mit der Datierung der Westfassade des hochromanischen Nachfolgebaus an gleicher Stelle, der Deutung der dort angebrachten Bauskulptur und der möglichen Gliederung des hochromanischen Presbyteriums vor der radikalen Umgestaltung des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts.²⁷

Die von dem Kanoniker Giuseppe Elisei Anfang der 1890er Jahre publizierte Zusammenstellung von Kunstwerken an bzw. in der Kathedrale und deren Symbolik ist eher als ein Zeugnis seines lokalhistorischen Interesses und seiner Spiritualität zu bewerten.²⁸ In seinem zweiten Aufsatz (1897) lieferte er hingegen nicht nur eine detaillierte Beschreibung einer kurz zuvor geräumten Baustruktur unterhalb des westlichsten Joches der hochromanischen Kathedrale,²⁹ sondern identifizierte diese auch als Krypta des frühromanischen Baus. Diesbezüglich grenzte er sich wiederum dezidiert von Bischof Fra(te) Ottavio Spader ab, der diese Räumlichkeit Anfang des 18. Jahrhunderts mit dem Chorbereich eines Vorgängerbaus gleichgesetzt hatte.³⁰ Die Grabungen auf dem Vorplatz in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts, die der Ingenieur Enrico Cardelli 1929 in seinen Zeichnungen dokumentierte, wie auch jene um die Jahrtausendwende im Inneren der Kathedrale bestätigten Eliseis Zuschreibung aus dem Jahr 1897 eindeutig.³¹

Als Mitarbeiter der Soprintendenza widmete sich Eliseis Zeitgenosse Alfonso Brizi vor allem der Erhaltung wie der Erforschung der hochromanischen Bischofskirche.³² Zwar übernahm er die 1797 von Di Costanzo publizierte Grundriss-Rekonstruktion der dreischiffigen Kirche mit einem zweijochigen Presbyterium und

²⁷ Vgl. die Beiträge des Kathedralkanonikers Elisei, des Inspektors der Soprintendenza vor Ort Brizi wie auch des Ispettore ai Monumenti per l'Umbria per la Provincia di Perugia u. späteren Soprintendente della Regia Galleria Naz. di Perugia Gnoli wie des Ingenieurs Cardelli.

²⁸ „[...] *nulla è muto in questo grandioso monumento* [...]“ (Elisei 1893, S. 58). Diese Äußerung belegt m. E. den damaligen Antrieb bei der Interpretation der Darstellungen an der Fassade deutlich; vgl. wertend Sanna 1932, S. 57 u. Prosperi 1968, S. 9, die einzelne von Elisei vorgebrachte Deutungen der Figuren des Halbrundstabes des Hauptportals dann aber doch übernahmen. Eliseis Zeitgenosse Brizi meinte hingegen: „[...] *la maggior parte degli animali e delle altre sculture, non sono nè simboli, nè rappresentazioni di culti speciali, ma il più delle volte rozze imitazioni d'antiche sculture ingenuamente usate a semplice scopo di decorazione.*“ (Brizi 1881, S. 11).

²⁹ Vgl. zu den folgenden Grabungen Anf. 20. Jh. Matteini Chiari 2000, S. 91-101.

³⁰ Im Widerspruch zu Spader 1715 (zit. Di Costanzo 1797, S. 44) vgl. Elisei 1897, S. 3f. u. 11, Guardabassi 1872, S. 26 u. Loccatelli Paolucci vor 1893, fol. 1v. Zur fehlerhaften Zuordnung des frühroman. Baus vgl. ders. s. a., fol. 6r. Hingegen findet sich die Identifizierung der Krypta als Chorbereich der frühroman. Basilika immer noch in einer Beischrift zu einer Abb. in Tarchis reich bebildertem Werk zur christl. Kunst in Umbrien u. in der Sabina wieder; vgl. Tarchi 1937, T. XLVII u. ihm hierin folgend Fabbi 1971, S. 291.

³¹ Vgl. Cardelli 1929, S. 9ff. Martelli gab für eine Skizze des heutigen Kirchvorplatzes mit Maßangaben als Quelle Cardelli an; vgl. Martelli 1966a, S. 196 u. 1966b, Abb. 2 Bildunterschrift. Die genaue Herkunft dieser Skizze konnte jedoch nicht ermittelt werden. Zu den diesbzgl. Ergebnissen der jüngsten Grabungen vgl. Cappelletti/Trombetta 2000, S. 3.

³² Vgl. Brizi 1881, S. 3-28 u. ders. 1910, S. 177-193.

einer Apsis, ergänzte sie aber um die schematische Darstellung der Krypta der frühromanischen Kathedrale (*Abb. 8*).³³ Brizi versuchte durch seine während der Sanierungsarbeiten gemachten Beobachtungen des Weiteren, die heutige Westfassade von San Rufino - „[...] *che, senza esagerare, può ben dirsi assai vicina alla perfezione architettonica.*“³⁴ - in den allgemeinen Bauverlauf der hochromanischen Anlage einzuordnen. Der Bau sei zwar nach Plänen des in der Inschrift am Ostabschluss der Kathedrale erwähnten Magisters Johannes aus Gubbio auch dort begonnen worden,³⁵ doch so langsam gen Westen vorangekommen, dass die heutige Fassade nicht mehr als Werk des Genannten bezeichnet werden könne.³⁶ Um seine These zu stützen, verwies der Autor auf die eher unübliche Anbringung der Inschrift an der Ostwand einer Kirche, die darauf hindeute, dass die Fassade zum Zeitpunkt des Versatzes der Trägerblöcke der Inschrift noch nicht errichtet gewesen sei.³⁷ Diese These fand indirekt Unterstützung in der von dem Denkmalpfleger Gnoli kurz zuvor geäußerten Ansicht zum Versatz der inschrifttragenden Werksteine kurz nach der Mitte des 12. Jahrhunderts.³⁸

Während man bei Brizi den Eindruck haben könnte, ihm hätten die Erkenntnisse zu der frühromanischen Anlage nur zur Entwicklung seiner These zum Bauverlauf der hochromanischen Kathedrale gedient, befasste sich Gnoli mit den beiden dem heiligen Rufinus geweihten Bauten intensiver. So publizierte er eine den tatsächlichen Befund leicht regulierende Rekonstruktion des Grundrisses der frühromanischen Krypta,³⁹ mit welcher er Überlegungen zur Gestalt des von Bischof Ugo(ne) errichteten Baus verband. Gleichzeitig enthält sein Artikel eine Rekonstruktion des ursprünglichen Fassadenentwurfes der hochromanischen Basilika

³³ Die Qualität dieser Abb.vorlage ist leider schon im Original unzureichend; vgl. Brizi 1910, S. 180 Abb. 2. Zu einem nahezu identischen Grundriss vgl. Tarchi 1937, T. XLVII u. in dessen Nachfolge Prandi 1981, S. 271.

³⁴ Brizi 1881, S. 12.

³⁵ Eine Identifizierung des in der Inschrift an S. Rufino Genannten mit jenem 1163 an der ‚Rosone‘ der Fassade von S. Maria Maggiore in Assisi Erwähnten wurde in der Lit. befürwortet wie abgelehnt; vgl. Noehles 1961, S. 25, Ranke 1968, S. 167 Anm. 4, Pistilli 1991, S. 626, Prosperi 2003, S. 69, Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 42, S. 575, Bd. 4, S. 2015 Abb. 38 u. Riccioni 2013, S. 76 Abb. 21. Auch eine Zuschreibung weiterer Projekte in der Umgebung Assisis nur auf Grund des verbreiteten Vornamens Johannes ist m. E. abzulehnen. Die von Grisar wiederholte ältere These, dass Johannes aus Gubbio sogar an der Fassade der Kathedrale von Spoleto mitwirkte, ist nicht plausibel; vgl. Grisar 1895, S. 57 u. Benazzi 2002, S. 210f. Anm. 1. Warum Nessi das Obergeschoss der Spoletiner Kathedrale vage an den ‚Stil‘ des Johannes u. *gleichzeitig* an die Fassade von S. Pietro *fuori le mura* erinnerte, präzisierete er leider nicht; vgl. Nessi 1966, S. 34f.

³⁶ Vgl. Brizi 1910, S. 177, 185 u. 193 u. in Nachfolge Zocca 1936, S. 172, dazu im Widerspruch vgl. Loccatelli Paolucci s. a., fol. 2r.

³⁷ Vgl. Brizi 1910, S. 179.

³⁸ Vgl. Gnoli 1906b, S. 176. Diese Einschätzung legt auch die nur bis 1151 sicher dokumentierte Amtszeit des genannten Archipresbyters nahe.

³⁹ Vgl. ebd., S. 173 Abb. s. n.

(Abb. 7), der dem Gebäudequerschnitt ehemals in etwa entsprochen habe.⁴⁰ Gnoli These zu einer Planänderung am Obergeschoss der Kirchenfront von San Rufino fand in der italienischen Forschung mehrfach Zustimmung.⁴¹ Die von Brizi aufgeworfene Frage nach der Autorschaft und Datierung des Fassadenuntergeschosses blieb aber weiterhin ohne eine eindeutige Antwort. Die möglicherweise nicht kontinuierliche bzw. nicht nach einem ‚ursprünglichen‘ Entwurf erfolgte Errichtung der Fassadengeschosse wurde in diesem Zusammenhang nicht klar thematisiert. Dementsprechend groß ist die Spanne der vorgeschlagenen Datierungen zur Westfront von San Rufino bis heute.⁴²

Gnoli ging des Weiteren sowohl für das Rahmenwerk des Untergeschosses der Westfassade der Kathedrale als auch für das angrenzende figürlich dekorierte Konsolgesims von einer zeitlichen Primärstellung gegenüber den anderen Beispielen der Umgebung aus.⁴³ Ferner widersprach der Autor vehement einer Frühdatierung der

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 175 Abb. s. n. Zuvor schon allgemein zur roman. Kunst im heutigen Umbrien vgl. ders. 1906a, S. 22-25 u. 41-43. Allein Prosperi sah die dem Gebäudequerschnitt folgende Fassade nur als vorläufige Lösung in einer Krisenzeit an, während die heutige Front dann dem urspr. Plan gefolgt sei; vgl. Prosperi 2003, S. 28 u. 100f.

⁴¹ Vgl. Cardelli 1929, S. 23, Zocca 1936, S. 174, Cardelli 1969, S. 38 u. Cristoferi 1999, S. 92 Anm. 5. Erst die jüngeren Bauuntersuchungen konnten jedoch belegen, dass es wenige Lagen oberhalb des mittleren ‚Rosenfensters‘ eine Bauunterbrechung gab; zur entspr. Skizze vgl. Bernacchio/Castellani 1999, S. 111 Abb. 1.

⁴² Zum Ansatz der Fassade samt dem Portalgeschoss erst kurz vor deren Weihe 1253 vgl. Venturi 1904, Bd. 3, S. 808. Zur Dat. dieses Geschosses in das 12. Jh. vgl. Ricci 1925, T. 111 (Bildunterschrift) u. Toesca 1965, S. 597 Anm. 62. Zu weiteren ‚Frühdat.‘ des unteren Fassadenteiles vgl. Salmi 1951, S. 61 (um Mitte des 12. Jh.), de Angelis d'Ossât 1954, S. 257 u. Argan 1978, S. 51 (beide um 1140), Prandi 1981, S. 272 (12. Jh.), Brucher 1987, S. 237 (2. H. 12. Jh.), Wiener 1991, S. 110 Anm. 323 (um 1150?), McLean 1996, S. 103 (1150), Cristoferi 1999, S. 103 (zw. 1180-1210) u. Prosperi 2003, S. 73 (vor 1198). Zur Bauzeit des Giebelbereichs ‚nach 1210‘ vgl. ebd., S. 67. Vgl. zur Dat. des Hauptportals u. mittleren ‚Rosenfensters‘ um 1200 bzw. des Giebels Mitte des 13. Jh. Poeschke 1998, S. 164f. Zur Verortung der Westportale in das 12. Jh. ohne weitere Zeitangaben zur Fassade vgl. Bassan 2000, S. 411. Zur Dat. der wieder aufgenommenen Fassadenarbeiten erst zw. 1210-1230 - nach dem Plan von Giovanni da Gubbio(!) - vgl. Gigliozzi 2000, S. 112. Neri Lusanna würdigte zwar Johannes' apsidalen Entwurf, wollte dem Genannten wegen der großen Zeitspanne zur von ihr zw. 1210-1230 angesetzten Fassadenerrichtung aber deren Konzeption nicht zuschreiben; vgl. Neri Lusanna 2013, S. 86. Zur Vollendung der ersten Bauphase zw. 1210-1212 u. der Gesamtfassade in den 1240er J. vgl. De Luca 2017, S. 181f. bzw. zu deren jüngster These „*La pace rinnovata avrebbe potuto rappresentare una necessaria condizione per l'erezione del monumentale prospetto, che a mio avviso dovrebbe essere stato terminato entro il 1212, [...]*“ (dies. 2019, S. 99).

⁴³ Vgl. Gnoli 1906b, S. 178 Anm. 1 u. in Nachfolge Peroni 1983, S. 699 Anm. 34.

reliefierten Tympana der drei Westportale in das 11. Jahrhundert oder sogar in vorromanische Zeit. Sein Widerspruch implizierte ferner die Annahme der Gleichzeitigkeit der Bogenfelder mit den sie rahmenden Portalteilen.⁴⁴

Schon in der 1895 über Teilbereiche der Bauskulptur an romanischen Portalen aus dem Gebiet um die Stadt Spoleto verfassten Abhandlung des Kirchenhistorikers Hartmann Grisar SJ (1845-1932) begegnet man einer Forschungsrichtung, die in den folgenden Jahrzehnten die kunstgeschichtliche Literatur in ganz Europa prägen und speziell die romanische Kunst als System von Ableitungen und Schulen begreifen sollte.⁴⁵ Dabei setzte der Autor den an verschiedenen Bauten um Spoleto vorkommenden Rankendekor in Beziehung zu jenem des Architravs des Mittelportals der dortigen Kathedrale. Durch die Einbeziehung von zwei Bauwerken, San Salvatore in Spoleto und dem sogenannten ‚Tempietto del Clitunno‘ bei Campello, die beide bis heute in der Forschung eine umstrittene Datierung aufweisen,⁴⁶ wurde diese Schulbildung noch problematischer. Eine Ähnlichkeit mit den Werken der

⁴⁴ Vgl. Gnoli 1906b, S. 178. Zur Bestätigung von Gnolis These der Gleichzeitigkeit vgl. Cristoferi 1999, S. 97. Hingegen zur frühdat. Zweitverwendung vgl. Brizi 1881, S. 8 (nur bzgl. des mittleren Tympanons), Loccatelli Paolucci s. a., fol. 8r-v (vielleicht 8. Jh.), Elisei 1893, S. 34f. u. Brizi 1910, S. 191 (10.-Anf. 11. Jh., wahrscheinlich von der ‚Basilica Ugoniana‘ stammend). Zur mangelnden Festlegung über die urspr. Verwendung der Reliefs trotz einer ‚Frühdat.‘ vgl. Toesca 1965, S. 858 Anm. 56, Zocca 1936, S. 174 wie dies. 1949, S. 53. Vgl. zur Herkunft der Bogenfelder u. der Trägertiere der Westportale vom frühroman. Sakralbau Sanna 1932, S. 52. In Nachfolge Di Costanzos zur Herkunft der Lünette des Hauptportals von der ‚Parva Basilica‘ vgl. Fortini 1981, S. 40. Zur Dat. der Tympana unspezifisch vor die sie umgebende Portalzone vgl. Kleinschmidt 1915, S. 61 u. noch Pistilli 1991, S. 626. Für Decker stammten sogar alle drei Westportale aus „[...] verschiedenen Zeiten [...]“ (Decker 1958, S. 25).

⁴⁵ Exemplarisch spiegelt sich das ausgeprägte Schuldenken in Toescas Aussagen zur Skulptur Umbriens wider: „L’Umbria, [...] nella scultura, nel sec. XII e al principio del XIII ebbe una scuola distinta per il vigore plastico conseguito probabilmente sotto influssi lombardi e per avere derivato dai monumenti antichi della regione particolari ornamenti, un senso classico di composizioni largamente spaziate, maggior chiarezza di rilievo, che tendeva al tutto tondo.“ (Toesca 1936, S. 49) u. ders. 1965, S. 669ff. Zu einer vergleichbaren Schulbildung in Bezug auf die Bauten in Serramonacesca u. Corfinio vgl. Gavini 1926-1928, S. 73f. u. 97f., ders. 1933, S. 355f. u. Marini 1964, S. 206 wie diese kommentierend Albertini 1976, S. 98. Zur Prägung des Begriffs der ‚lombardischen Romanik‘ wie diesbzgl. zum Werk von Kingsley Porter vgl. Cassanelli 2010, S. 12-23.

⁴⁶ Vgl. Pietrangeli 1959, S. 723. Zur Zusammenfassung der bisherigen Datierungsdebatte wie zu einer spätantiken Ansetzung - wie die meisten seiner ital. Kollegen (Salmi 1951, Gatti 1966, Bosaglia o. J. (1973) u. Bassan 1982, aber nicht Lametti 1990) - der erwähnten Werkstücke mit Ranken an S. Salvatore u. dem leicht später dat. ‚Tempietto‘ vgl. Russo 1992, S. 87-143 (die roman. Ranken wurden dort nicht behandelt). In seinem Aufsatz zur Spolienverwendung führte Esch S. Salvatore explizit als Bsp. dafür an, dass es schwierig sei, Spolien von derartig gearbeiteten Neuanfertigungen an frühchristl. Kirchen zu unterscheiden; vgl. Esch 1998, S. 876. Abweichend zu einer frühmittelalterlichen Entstehung (2. H. 8. Jh.) der betreffenden Bauten u. einem Teil ihrer Ornamentik vgl. zuerst Deichmann 1943, S. 106-148, später mit einer leicht früheren Ansetzung des ‚Tempietto‘ Emerick 1985, S. 20 u. 22 bzw. beider Bauten Jäggi 1998a, S. 105-111 m. Abb. wie dies. 1998b. Die Autorin versuchte den immer wieder angeführten Qualitätsunterschied zur lokalen Bauskulptur durch ihre Einschätzung der behandelten Werke als „[...] avantgardistische Einzelwerke [...] aus dem Umkreis der Höfe [...]“ (ebd., S. 256) zu entkräften; vgl. die Rezension von Gruber 2000, S. 244-247. Nur kurz zu den Problemen der Dat. wie zur Beziehung beider Bauwerke als einzigartige architektonische Zeugnisse des Spoletiner Dukats vgl. Peroni 1984a, S. 259.

von ihm sogenannten ‚Scuola di Melioranzio‘ rund um das Hauptportal der Spoletiner Kathedrale attestierte Grisar auch einer der beiden Ranken des mittleren Zuges von San Rufino, ohne diesbezüglich aber ins Detail zu gehen.⁴⁷

Als sich dann Mario Salmi dem Themenbereich um die Datierung und die Modellhaftigkeit des Dekors an San Salvatore und dem ‚Tempietto‘ für die hochmittelalterliche Bauskulptur der Umgebung ein halbes Jahrhundert später noch einmal ausführlichst widmete, betonte er indes eher die Unterschiede zwischen den Ranken der jeweiligen Kathedralportale in Spoleto und Assisi: Diese seien trotz des spürbaren antiken Einflusses jeweils anderen Vorlagen gefolgt.⁴⁸

Von dem oben angeführten Schulgedanken geleitet, versuchten Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker auch den Einfluss von ‚lombardischen‘ Künstlern oder Kunstwerken in bestimmten Untersuchungsgebieten bzw. -genres in der Romanik zu ermitteln.⁴⁹ Wertende Aussagen zu der Qualität von künstlerischen Erzeugnissen erfolgten oft aus dem Vergleich mit früheren oder zeitgleichen in der Lombardei geschaffenen Werken bzw. damit in Verbindung stehenden Artefakten.⁵⁰ In diesem Zusammenhang wurden auch gerne die Atlantenfiguren unterhalb der ‚Rosenfenster‘ an den Fronten der Kathedralen San Rufino in Assisi bzw. an Santa Maria Assunta in Spoleto angeführt.⁵¹ Da mittlerweile über die heterogene Herkunft der Bauskulptur der romanischen Sakralbauten in Umbrien weitestgehend wohlwollende Einigkeit zu herrschen scheint, finden sich in der neueren Literatur verstärkt Charakterisierungen, welche die verschiedenen Einflüsse⁵² eher gewichten: Trotz der „[...] *influenza lombarda* [...]“⁵³ bescheinigte Pietro Toesca (1877-1962) den rund um das ‚Valle Umbra‘ tätigen Künstlern in seinen umfangreichen Bänden zur mittelalterlichen Kunst Italiens eine mithilfe antiker Vorbilder weiterentwickelte

⁴⁷ Grisar's Ausführungen lassen nur vermuten, dass er eine Übereinstimmung mit der äußeren Ranke des Hauptportals von S. Rufino sah; vgl. Grisar 1985, S. 56. Er ging in diesem Kontext nicht auf die verschiedenen Rankentypen an den Hauptportalen der Kathedralen in Spoleto u. Assisi bzw. auf die überaus große Ähnlichkeit der Ranken beider ein, die durch sich überkreuzende Stränge jeweils Herzformen ausbilden. Wie auch im Fall des Johannes aus Gubbio wurden in der Lit. kontroverse Positionen zum Umfang des Spoletiner Werkes des dort inschriftlich bezeugten Gregorius Melioranzio vertreten; vgl. Nessi 1966, S. 34 Anm. 29 u. Gangemi 2010a, S. 145.

⁴⁸ Vgl. Salmi 1951, S. 61.

⁴⁹ Exemplarisch zur roman. Tierskulptur in Italien vgl. Bernheimer 1931, S. 20-24. Als kurze Zusammenfassung dieser Diskussion vgl. Deuchler u. a. 1985, S. 97f. u. Bassan 2000, S. 411. M. A. n. zu vereinfachend unterteilte Fabbi die roman. Sakralbauten im heutigen Umbrien hingegen in Gruppen eher ‚lombardisch‘ beeinflusster bzw. klassisizierender Bauten. Das hochroman. Bauwerk von S. Rufino rechnete er letzterer zu; vgl. Fabbi 1971, S. 277f. u. 291.

⁵⁰ So schrieb Toesca über die roman. Bauskulptur im Gebiet um Spoleto: „*In codeste sculture la scuola umbra ha qualità non molto inferiori alla coeva arte lombarda, ma distinte da un proprio classicismo.*“ (Toesca 1965, S. 856). Vgl. hingegen zur Ablehnung dieses ‚lombardischen‘ Einflusses Gnoli 1906a, S. 23, zu dessen Neubewertung in Bezug auf die Bauskulptur Benazzi 1993, S. 54 bzw. auf die Architektur Gigliozzi 2017, S. 323.

⁵¹ Vgl. Toesca 1965, S. 855 Anm. 54 u. Ranke 1968, S. 194.

⁵² Beispielhaft zum Einfluss der roman. Bauskulptur in den Abruzzen auf jene des Grenzgebietes von Umbrien zu Latium vgl. Gatti 1966, S. 16-24.

⁵³ Toesca 1965, S. 592.

Formensprache mit Schulcharakter.⁵⁴ Dabei hob der Kunsthistoriker beispielhaft die Gliederung des Untergeschosses der Westfassade von San Rufino als Ableitung antiker Formen hervor.⁵⁵ Auch von anderen Autorinnen und Autoren wurde in Bezug auf die romanische Bauskulptur Umbriens allgemein oder auch beispielhaft immer wieder auf die qualitätvolle Imitation der oben bereits erwähnten Rankenornamentik im Sinn eines besonderen ‚*classicismo*‘ hingewiesen.⁵⁶ So stellten erst kürzlich auch Giordana Benazzi und Francesco Gangemi Überlegungen zur Modellhaftigkeit der Ornamentik vorromanischer Denkmäler für die dortige Bauskulptur des 12. bis 13. Jahrhunderts an - insbesondere des Rankendekors.⁵⁷

Ohne breitgefächerte schulmäßige Abhängigkeiten innerhalb der romanischen Bauskulptur herstellen zu wollen, beschäftigte sich Sanna in ihrer weniger bekannten Abhandlung aus dem Jahr 1932 hingegen fast nur mit der Symbolik einiger figürlicher Darstellungen an der Kathedraalfassade in Assisi.⁵⁸ Ihr Deutungskonzept basierte darauf, dass die dort vorkommende Bauskulptur entsprechend einem nie veränderten Entwurf gefertigt worden sei und die Front in ihrer Gesamtheit eine theologische Botschaft vermitteln sollte.⁵⁹

Geza de Francovich, der wiederum einen weitreichenden Einfluss oberitalienischer Kunst voraussetzte, sah in der Bauskulptur der Westportale von San Rufino eine ‚bodenständige‘ Variante der von ihm sogenannten „[...] *corrente comasco-pavese* [...]“⁶⁰, wobei der Autor der Baudekoration der Umgebung, wie schon Toesca zuvor, später auch die Aufnahme klassisch-antiker Formen zubilligte.⁶¹

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 855.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 596.

⁵⁶ Vgl. de Francovich 1937, S. 79, Toesca 1965, S. 855, Tamanti 1981, S. 169, Larson Esch 1981, S. 120 Anm. 7, Benazzi 1993, S. 35, Lunghi 1993, S. 76 u. Prospero 2003, S. 152 Anm. 78. Da die Feststellung der (Spät)Antikenrezeption von mittelalterlichen Exponaten diese selbst heute noch in gewisser Weise ‚adelt‘, ist es nicht erstaunlich, dass die Rankenornamentik von S. Salvatore u. dem ‚Tempietto‘ von den mit der Romanik befassten Forschenden mehrheitlich spätantik datiert wurde: Sicherlich in Nachfolge der bekannteren Kunsthistoriker u. Kunsthistorikerinnen Gnoli (1906a, S. 43), Tarchi (1937, T. XVIII in der Bildunterschrift), Krönig (1938, S. 8), Salmi (1951, S. 31 u. 49), de Angelis d’Ossât (1954, S. 252) u. Raspi Serra (1966, S. 366) datierte Prandi diese Bauten u. somit deren Bauskulptur an das Ende 4. Jh.; vgl. Prandi 1979, S. 18. Vgl. zu einer spätantiken Dat. auch Larson Esch 1981, S. 128 u. Ricci 2000, S. 406.

⁵⁷ Vgl. Benazzi 2002, S. 195f. u. Gangemi 2010a, S. 139-150. Zu Überlegungen zum Rezeptionsverhalten mittelalt. Bildhauer in dieser Zeit vgl. Bossaglia o. J. (1973), S. 16. Für diese Autorin führte die Vorbildlichkeit von S. Salvatore auf die Bauskulptur der Umgebung, die sie an den Fassaden von S. Pietro *fuori le mura* in Spoleto u. S. Pietro in Tuscania festmachte, „[...] *a formule curiosamente ritardate, di gusto evocativo* [...]“ (ebd.).

⁵⁸ Vgl. Sanna 1932, S. 52-67.

⁵⁹ Auch wenn Sanna für einzelne Motive einige Male schriftliche Quellen bzw. künstlerische Vergleiche anführte u. zur Vorsicht bei symbolischen Deutungen mahnte, so stellt die ihrer Meinung nach allen Darstellungen der Fassade inhärente Botschaft an die mittelalterlichen Betrachter trotzdem nur eine Variante der inhaltlichen Gesamtaussage von Elisei dar; vgl. Elisei 1893, S. 63 u. Sanna 1932, S. 66.

⁶⁰ Im Originaltext „[...] *pedestre derivazione* [...]“ (de Francovich 1937, S. 78).

⁶¹ Vgl. ebd.

Etwa zeitgleich zu dieser lange Zeit vorherrschenden Ableitungsdebatte zur Bau-
skulptur der assisanischen Westfassade beschäftigte sich der Student der Inge-
nieurwissenschaften Enrico Cardelli im Rahmen seiner Abschlussarbeit mit den
architektonischen Strukturen des Baukomplexes von San Rufino. Die Befunde der
Bauuntersuchungen wie der zeitgleichen Grabungen⁶² bezüglich der früh- bzw.
hochromanischen Basilika wurden von Cardelli in diversen Skizzen festgehalten.⁶³
Neben dem aktuellen Grundriss der Kathedrale skizzierte der Autor auch einen re-
konstruktiven Grundriss wie Längsschnitt der hochromanischen Anlage inklusive
des Chorbereichs vor seiner Umgestaltung durch Alessi im späteren 16. Jahrhun-
dert.⁶⁴ Seine Rekonstruktion von 1929 unterscheidet sich auf den ersten Blick nur
durch die Annahme eines Gewölbes im nördlichen Seitenschiff und im östlichsten
Chorjoch wie durch die Rekonstruktion einer Kuppel direkt vor der Apsis von der-
jenigen von Di Costanzo aus dem Jahr 1797.⁶⁵ Deutlicher setzte sich Cardelli hin-
gegen durch seine erst nur schriftlich formulierte These der ursprünglichen Exis-
tenz von seitlichen Emporen im Presbyteriumsbereich von San Rufino von Di

⁶² Dass es Cardelli möglich war, so umfangreiche Sondierungen anzustellen, lässt sich sicherlich auch mit der fehlenden Wertschätzung seiner Zeitgenossen von Alessis Umbaumaßnahmen erklären. Vgl. Loccatelli Paolucci s. a., fol. 2r: „[...] *Cuppola si è difformata, è così non è di disegno nè gotico nè di buon gusto mo.no.*“ Zur Bezeichnung der Kuppel als ‚hässlich‘ bzw. ‚plump‘ vgl. Brizi 1881, S. 3 bzw. Gnoli 1906b, S. 180. Von solchen Urteilen setzte sich alleinig Elisei deutlich ab, als er von der großen u. schwierigsten Arbeit des tüchtigen Architekten Galeazzo Alessi‘ berichtete; vgl. Elisei 1893, S. 13. Beispielhaft zum teilweise geringen Kenntnisstand der Verantwortlichen: Assistente Incaricato S.[cipione] Bizzarri, Arch.[ite]tto Direttore D.V. [Dante Viviani] - „*Progetto di restauro della facciata, manufatto dell’XI secolo: [...] - L’interno della chiesa che non fu mai portato a compimento, secondo il primitivo disegno, per quanti si può argomentare dai vari frammenti architettonici esistenti sulle volte, certo è che nello stato in cui trovasi non interessa affatto.*“ (AS A/3/h 1+5 - 27.05. 1905 - s. n.). Als Zeitgenossin Cardellis formulierte auch Sanna ihr Bedauern darüber, dass die ‚grandiose Harmonie im Inneren‘ von S. Rufino im 16. Jh. zerstört worden sei; vgl. Sanna 1932, S. 53. Hingegen äußerte Zocca zur sog. ‚Modernisierung‘: „*Diese ist nicht als solche abzulehnen, nur steht sie zu sehr in Kontrast mit der einfachen Schönheit der Fassade.*“ (Zocca 1956, S. 62). Zu Person u. Werk von Alessi vgl. Labò 1960, S. 238-242 u. Minciotti 2012, div. Abb. s. n. wie zur Bewertung der Instandsetzungsmaßnahmen im 19.-20. Jh. Lunghi 1987, S. 111. Zur ‚Restaurierung‘ roman. Kirchen der Umgebung vgl. Sperandio 2013, S. 57ff. Im Zuge des 700-jährigen Geburtstages des hl. Franziskus dachte man sogar an eine romanisierende ‚Rückführung‘ des gesamten Innenraumes der Kathedrale, die vermutlich aus Geldmangel dann nicht in der von Brizi vorgeschlagenen radikalen Form verwirklicht werden konnte. Ein erneuter Versuch, spätere Ergänzungen bzw. Umgestaltungen zu tilgen, wurde rund 100 J. später auf Grund von Bürgerprotesten 1982 gestoppt; vgl. Lunghi 1987, S. 115ff. Egermann berichtete von einer „[...] *Generalsanierung* [...].“ (Egermann 1999a, S. 88) im Jahr 1969. Allgemein zur Tendenz der ‚Vermittelalterlichung‘ durch Restaurierungskampagnen in Italien im Geiste eines Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) vgl. Zuliani 2006, S. 17f.

⁶³ Vgl. Cardelli 1929, S. 7 u. 11 m. Abb. s. n. Zur Feststellung, dass kein durch einen anderen Autor verfasster Grabungsbericht existiere, vgl. Pardi 1980, S. 24 Anm. 17.

⁶⁴ Vgl. Cardelli 1929, S. 40 m. Abb. s. n.

⁶⁵ Speziell die Ausführung des in Resten erhaltenen Gewölbes u. z. T. auch der durch Zwickelreste bezeugten Kuppel wurde in der Lit. diskutiert. Zur mangelnden Vollendung dieses Gewölbes vgl. Krönig 1938, S. 23. Seine an gleicher Stelle vorgeschlagene Ableitung der Bedachungen von S. Pietro in Bovara und S. Silvestro in Bevagna von jener des zu rekonstruierenden hochroman. Baus in Assisi vernachlässigte m. A. n. zu sehr die bestehenden Unterschiede.

Costanzos Aufriss ab.⁶⁶ Der Autor versuchte durch diese Emporenrekonstruktion, die sich etwa 5 m über dem heutigen Bodenniveau des Inneren der Kathedrale befindenden Zugänge in der hochromanischen Nordwand wie auch die Mauer- und Freskenreste auf dieser Höhe zu erklären. In seiner zweiten Publikation, 40 Jahre später, verbildlichte Cardelli diese These dann in einem Grund- und Aufriss (*Abb. 9, 10*). Mittlerweile hatte er dem westlichen Chorjoch seines früheren Risses zusätzlich noch ein weiteres Joch vorgeschaltet und ebenfalls mit Emporen ausgestattet.⁶⁷ Diese nur durch entsprechende Grabungsbefunde verifizierbare Dreizahl der Presbyteriumsjoche übernahmen Pio Pistilli (*Abb. 11*)⁶⁸ und Maria Teresa Gigliozi⁶⁹ später unkommentiert in die von ihnen publizierten Grundrisse. Mit der Andeutung einer möglicherweise vergleichbaren partiell zweigeschossigen Chorgestaltung in San Rufino und in San Pietro in Assisi, wo nur die Existenz einer kleinen Teilkrypta belegt ist, versuchte Cardelli seine Emporen-These mit der mehrfach für San Rufino schriftlich belegten Unterkirche doch noch in Einklang zu bringen.⁷⁰

Am Ende des zweiten Weltkrieges und in der Nachkriegszeit publizierte Giuseppe Abate zwei Artikel zu der möglichen Lage des Geburtshauses der heiligen Klara in Assisi.⁷¹ Da sich dieses direkt nördlich an die ‚Basilica Ugoniana‘ angeschlossen haben soll und Klaras Familie gesichert zu den ‚Unterstützern‘ der Kanoniker von San Rufino zählte, diskutierte der Autor in diesem Zusammenhang auch umfanglich Angaben zur Baugeschichte der hochromanischen Kathedrale und skizzierte den betreffenden Baukomplex in verschiedenen Baustadien.⁷² In Bezug auf den bereits oben erwähnten Besuch der Heiligen in der Kathedrale am Palmsonntag 1211 oder 1212 beschäftigte Abate die Frage, wann die frühromanische der hochromanischen Basilika habe weichen müssen bzw. ab wann letztere kultisch genutzt

⁶⁶ Vgl. Cardelli 1929, S. 38 u. nachfolgend Sanna 1932, S. 53.

⁶⁷ Vgl. Cardelli 1969, S. 18. So endete der hochroman. Chor in Cardellis Grundriss etwa auf Höhe der westl. Kuppelpfeiler Alessis. M. W. ist Cardellis Aufriss der erste, der auch die ‚Basilica Ugoniana‘ mit darstellte.

⁶⁸ Vgl. Pistilli 1991, S. 626 *Abb. s. n.* Die Existenz der von Cardelli rekonstruierten Emporen erklärte Pistilli als ‚vielleicht möglich‘. Es fehlt seinem Grundriss eine differenzierende Schraffur der Außenwände, so dass der gesamte hochroman. Bau zw. 1212-1228 datiert erscheint.

⁶⁹ Vgl. Gigliozi 2000, S. 126 T. XXXVIII.

⁷⁰ Vgl. Cardelli 1969, S. 15f. Durch das abfallende Gelände begünstigt, sei diese Krypta am ehesten im Südostteil von S. Rufino zu verorten gewesen. Die in diesem Bereich erhaltenen Wandvorlagen weit oberhalb des heutigen Bodenniveaus bieten auf Grund ihrer antikisierenden Blattkapitelle auch anderweitig Anlass zur Diskussion: Geht man davon aus, dass der Ostabschluss samt der Apsis ohne größere bauliche Verzögerungen errichtet wurde, so muss der große handwerkliche wie künstlerische Niveauunterschied zw. dem Dekor der Außenapsis u. jenem des inneren Ostabschlusses hinterfragt werden.

⁷¹ Vgl. Abate 1953, S. 111-144.

⁷² Vgl. ebd., S. 124f. *Abb. s. n.* Der abgebildete Grundriss des hochroman. Baus ähnelt dem oben besprochenen von Di Costanzo von 1797. Seine genaue Quellenkenntnis ließ den Autor an eine Pontile-Lösung im Osten von S. Rufino denken; vgl. ebd., S. 122.

worden sei.⁷³ In seine frühdatierende Argumentation bezüglich des hochromanischen Baus band der Autor auch die durch ein lokales Lektionar aus dem 14. Jahrhundert für Mitte 1212 überlieferte Auffindung und Übertragung der Gebeine des heiligen Rufinus mit ein.⁷⁴ Diese Translation konnte seiner Meinung nach nur in eine bereits kultisch genutzte Kirche erfolgt sein.⁷⁵ Auch Elvio Lunghi tendierte später dazu, die Übertragung als einen Beleg für die weitgehende Vollendung der hochromanischen Kirche zu werten.⁷⁶ Diese Annahme beider Autoren bedeutet allerdings auch, dass diese Übertragung erst *nach* einem von Francesco Montesanti im Kontext der Fassadenerrichtung vermuteten größeren Umbau der frühromanischen Krypta erfolgt wäre.⁷⁷

Auch Arnaldo Fortini bildete neben seinen umfangreichen Quellenstudien eine Rekonstruktion des Grundrisses der Kathedrale ab. Dieser folgte wiederum aber im Wesentlichen - unter Einbeziehung der Reste der frühromanischen Basilika - jenem von Di Costanzo von 1797.⁷⁸

Durch seine Tätigkeit als leitender Denkmalpfleger über technische Detailkenntnisse zu vielen lokalen Monumenten verfügend, publizierte Gisberto Martelli in den 1950-1960er Jahren Überblicksartikel zu Sakralbauten des Hochmittelalters im heutigen Umbrien. Dabei versuchte er unter anderem, die zahlreichen Krypten chronologisch zu ordnen.⁷⁹ So konstatierte Martelli für die Krypta der ‚Basilica Ugoniana‘ einen gestalterischen Entwicklungsschritt, den er einer von außerhalb kommenden Werkstatt zuschrieb.⁸⁰ Darüber hinaus stellte er einen Zusammenhang zwischen den Kapitellen in Santa Maria Maggiore und jenen der Langhauspfeiler oberhalb der eingezogenen Gewölbe der hochromanischen Kathedrale in Assisi her.⁸¹

Die über 70 Jahre alten Überlegungen des Kanonikers Elisei aufgreifend, die schwerpunktmäßig den möglichen Inhalten der Bauskulptur des Hauptportals von San Rufino gewidmet waren, verfasste Franco Prosperi Ende der 1960er Jahre eine

⁷³ Um einerseits eine frühe Nutzbarkeit u. andererseits eine späte Vollendung der Fassade erreichen zu können, die im Einklang mit den Quellen stünden, unterschied Abate zw. der Errichtung der reinen Mauerstruktur der Fassade u. der Anbringung ihrer Bauskulptur. Der Autor schrieb Johannes aus Gubbio ausdrücklich die Anlage der Fassadenfundamente zu; vgl. ebd., S. 122.

⁷⁴ Vgl. dazu Iacobilli 1647, S. 704, Di Costanzo 1797, S. 45 u. Brunacci 1999, S. 26.

⁷⁵ Vgl. Abate 1953, S. 126f.

⁷⁶ Vgl. Lunghi 1987, S. 19.

⁷⁷ Vgl. Montesanti 2013, S. 134.

⁷⁸ Vgl. Fortini 1959, Bd. 2, S. 353 Abb. s. n.

⁷⁹ Für Assisi relevant Martelli 1966a, S. 177-199 u. ders. 1966b. Vgl. zu einer Verbindung des frühroman. Kreuzganges der Kathedralkanoniker in Assisi mit benediktinischen Exemplaren ders. 1966a, S. 199 u. später auch dazu Gigliozzi 2000, S. 27f.

⁸⁰ Vgl. Martelli 1966b, S. 350. Den Zusammenhang zw. der genannten Krypta u. jener des Klosters S. Benedetto *al Subasio* erkennend, datierte der Autor das benediktinische Exemplar auf Grund von dessen technischer Fortschrittlichkeit um einige Jz. später, aber noch in das 11. Jh.; vgl. ebd., S. 333. Zur Entwicklung der Hallenkrypta vgl. allgemein Binding 1991, Sp. 1554-1556, zu (ober)italien. Anlagen Burke 1976, speziell zu mittelitalien. Krypten Gigliozzi 2000, S. 7 wie speziell zu S. Rufino dies. 1994, S. 485.

⁸¹ Vgl. Martelli 1966b, S. 347. Anzumerken ist aber diesbzgl., dass die in S. Rufino sichtbaren Exemplare ein ausgesprochen heterogenes Erscheinungsbild aufweisen.

erste kürzere Abhandlung. Dieser lag eine Ableitung der an der Fassade dargestellten Inhalte von der theologischen Lehre des Joachim aus Fiore (ca. 1135-1202)⁸² als Arbeitshypothese zugrunde.⁸³ Versehen mit vielen Detailaufnahmen und neuen Grafiken publizierte der Autor 35 Jahre später eine umfangreiche Erweiterung seiner These, die nun auch die Fassadengestaltung in Gänze und die figürlichen Darstellungen des Konsolgesimses argumentativ mit einbezog. Die von Prosperi gewählte Vorgehensweise der ‚Überführung‘ theologischer Modelle des Joachim in architektonische wie skulpturale Gestaltungsprinzipien kirchlicher Bauwerke bediente sich selektiv einzelner Textpassagen, die zudem vier unterschiedlichen Traktaten zuzuordnen sind.⁸⁴ An dieser Stelle muss betont werden, dass für eine derartige Verknüpfung wie auch eine längere Präsenz Joachims in Assisi meines Wissens bis heute keinerlei Anhaltspunkte in den schriftlichen Quellen oder auch sonstige Hinweise in Assisi vorliegen.⁸⁵ Auch die von Prosperi später erwogene Beteiligung des normannischen Herrscherhauses an der Errichtung der Fassade von San Rufino, die aus Dankbarkeit gegenüber Joachim erfolgt sei,⁸⁶ ist nicht belegt. Zudem würde eine Beteiligung des Kaiserpaars eine Datierung zumindest der Konzeptionierung der Gesamtfassade wie der Errichtung des Untergeschosses vor 1200 voraussetzen - zu diesem Zeitpunkt hatte Joachim zum Beispiel seinen ‚*Tractatus super Quatuor Evangelia*‘, dem Prosperi einige seine These stützenden Belegstellen entnommen hatte, allerdings noch gar nicht niedergeschrieben.⁸⁷

Margarethe und Heinrich Schmidt wählten in ihrer eher allgemein gehaltenen Einführung zur christlichen Symbolik von Tieren und Fabelwesen die Fassade von San Rufino in Assisi ausdrücklich als „[...] *Musterbeispiel* [...]“⁸⁸ aus, an der „[...] *dunkle[n] Tierwesen* [...] *lichte[n] gegenüber[stehen]* [...]“⁸⁹ In ihrer Summe wie im Kontext mit den weiteren Darstellungen versinnbildlichten die abgebildeten Tiere den Kampf „[...] *zwischen Göttlichem und Widergöttlichem* [...]“⁹⁰ und hätten demzufolge vor allem einen apotropäischen Charakter.⁹¹ Diese Aussage steht der älteren, sogar explizit zu San Rufino in Assisi geäußerten Auffassung von Joseph Sauer deutlich entgegen, dass man „[...] *jene wilde Jagd von Bestien und phantastischen Tieren* [...] *an den Wänden der Portale* [...] *oft als jedes tieferen Inhaltes bar erklären* [...]“⁹² müsse.

⁸² Zur Person u. Lehre Joachims vgl. Reeves 1995, S. 626-628 u. Orioli 2000, S. 61-66.

⁸³ „[...] *ogni rappresentazione trova la sua corrispondenza nelle teorie di Gioacchino* [...]“ (Prosperi 1968, S. 11).

⁸⁴ Als Textvorlagen dienten Prosperi neben ‚*Tractatus super Quatuor Evangelia*‘ noch ‚*Psalterium decem chordarum*‘, ‚*Concordia Novi et Veteri Testamenti*‘ u. ‚*Expositio in Apocalypsim*‘; vgl. Prosperi 2003, S. 16.

⁸⁵ In diesem Sinn vgl. auch De Luca 2019, S. 93.

⁸⁶ Vgl. Prosperi 2003, S. 28 u. 31. Zur Einreihung Joachims aber in die Reihen der Gegner des jungen Friedrich vgl. Kurstjens 2012, S. 236 Anm. 64.

⁸⁷ Vgl. De Luca 2017, S. 163.

⁸⁸ Schmidt 1981, S. 28.

⁸⁹ Ebd., S. 29.

⁹⁰ Ebd., S. 29f.

⁹¹ Vgl. ebd.

⁹² Sauer ²1964, S. 348.

Im Rahmen der Erfassung und Einordnung größerer wie kleinerer romanischer Sakralbauten Italiens erschien 1979 vier Jahre nach seiner bebilderten Monografie zur Kathedrale Santa Maria Annunziata in Todi in der Zodiaque-Reihe Adriano Prandis Überblicksband zu Umbrien. In diesem widmete der Autor auch der Geschichte sowie den architektonischen und dekorativen Charakteristika der Fassade der Kathedrale von Assisi ein eigenes Kapitel.⁹³ Durch seine eindeutige Zuweisung (nur) des Hauptportals an den inschriftlich genannten Johannes aus Gubbio ergab sich folgerichtig eine fast hundertjährige Bauzeit der Front von San Rufino.⁹⁴ Prandi beschäftigte sich vor allem mit dem Rahmenwerk des Untergeschosses, dem Tympanon des Hauptportals und den ‚Rosenfenstern‘ samt deren figürlicher Ausstattung.⁹⁵ Charakterisierend für diese Elemente der Fassade seien vor allem ihr „[...] *malerischer Wert* [...]“⁹⁶ und die Gegensätze innerhalb der Baukultur, der verschiedene Vorlagen zugrunde gelegen hätten.⁹⁷

An einer Katalogisierung des früh- und hochmittelalterlichen Bestandes der Basiliken im zentralen Mittelitalien - einschließlich einiger Thesen zu ihrer Entwicklungsgeschichte - versuchte sich 1980 der Architekt Renzo Pardi.⁹⁸ Schon in den Jahren zuvor hatte er Einzelartikel zu den hochmittelalterlichen Sakralbauten in Umbrien, wie der Kathedrale Santa Maria Annunziata in Todi, verfasst, die dann im Jahr 2000 nochmals in einem Sammelband unverändert veröffentlicht wurden.⁹⁹ Indem der Autor sich einzelne, auch für den früh- bzw. hochromanischen Sakralbau San Rufino relevante Aspekte, wie die Krypta und Pfeiler, ein fehlendes Querhaus und eine Kuppel herausgriff,¹⁰⁰ bildete er verschiedene Gruppen von Basiliken mit

⁹³ Vgl. Prandi/Righetti 1975 u. ders. 1981, S. 271ff. u. Abb.

⁹⁴ Vgl. ders. 1981, S. 272 u. 276.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 276f.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 273. Auch an anderen roman. Fassaden der Umgebung, so auch jener von S. Felice in Sant'Anatolia di Narco sei dieser „[...] *valore pittorico* [...]“ (Prandi 1979, S. 26) zu finden. Die mehrmalige Verwendung machte diese Charakterisierung m. A. n. nur noch beliebiger. Dieser diffuse Begriff wurde kurz zuvor auch von Argan schon gewählt; vgl. Argan 1978, S. 51.

⁹⁷ Beispielhaft stellte der Autor die klassisizierenden Ornamentbänder der Westportale den Tierdarstellungen gegenüber, die auf zeitgenössische Buchillustrationen zurückgingen; vgl. Prandi 1981, S. 275f.

⁹⁸ Vgl. Pardi 1980, S. 1-30. Mit der Pieve di Ronta bei Cesena u. S. Salvatore in Spoleto wählte der Autor zudem jeweils Sakralbauten mit umstrittener Dat. als Referenzobjekte aus; vgl. ebd., S. 14.

⁹⁹ In seinem Artikel zur Kathedrale in Todi findet sich u. a. auch die fragliche Ableitung des gestelzten Bogenfrieses der Kathedalfassade in Spoleto von der Blendgalerie der Front von S. Rufino; vgl. ders. 2000, S. 212.

¹⁰⁰ Vgl. ders. 1980, S. 6 Abb. 4 u. 5 mit Grund- u. Aufriss von S. Rufino (unverändert ders. 2000, S. 450). Obwohl der Autor Cardelli als Quelle angab, fehlen in seinem Aufriss die von Cardelli rekonstruierten Emporen. Auch der Wechsel von Rund- zu Spitzbogen der Langhausarkaden wurde nicht berücksichtigt. Wegen der erwähnten Ungenauigkeiten muss die Darstellung der höhenmäßig über das Niveau des Langhausbodens hinausragenden Gewölbe der frühroman. Krypta vielleicht nicht unbedingt als Vorwegnahme von Montesanti bautechnischen Befunden bewertet werden; vgl. Montesanti 2013, S. 134.

übereinstimmenden Merkmalen.¹⁰¹ Mit San Gregorio in Spoleto sei ein noch in das 11. Jahrhundert zu datierender Vertreter eines spezifischen Basilikatypus in Umbrien in wesentlichen Teilen erhalten geblieben.¹⁰² Die Rekonstruktion der frühromanischen Kathedrale in Assisi deute darauf hin, so Pardi, dass diese Basilika entsprechende Merkmale erstmals in sich vereinigte.¹⁰³

Als sich kurz danach Adriano Peroni 1983 allgemein der ‚Spoletiner Romanik‘ annahm, benannte auch er diesbezüglich einzelne Charakteristika und versuchte entsprechende Anknüpfungspunkte zu anderen italienischen oder sogar europäischen Kunstwerken herzustellen.¹⁰⁴ So leitete er zum Beispiel die Feldeinteilung im Portalbereich an San Pietro *fuori le mura* in Spoleto klar von jener der Kathedrale in Assisi ab.¹⁰⁵ Darüber hinaus griff Peroni die schon von Emilio Lavagnino im Jahr 1921 konstatierte Verbindung zwischen dem mittleren ‚Rosenfenster‘ an San Rufino und jenem an San Pietro in Tuscania (Latium) wieder auf.¹⁰⁶

Neben einer von ihm vermuteten Verbindung der romanischen Bauskulptur im Gebiet des heutigen Umbriens und der Abruzzen ging Francesco Gandolfo Ende der 1980er Jahre auf das Verhältnis zwischen der romanischen Fassade von San Pietro *fuori le mura* in Spoleto und jenen in Civita Castellana wie Tuscania in Latium samt ihrer jeweiligen Skulptur ein.¹⁰⁷ Letztere sah er von der Spoletiner Front abhängig. Er setzte darüber hinaus den unteren Fassadenbereich von San Rufino zeitlich aber noch *vor* diesem Austauschprozess an.¹⁰⁸

In seiner Abhandlung zur italienischen Architektur des 11. bis 12. Jahrhunderts aus dem Jahr 1987 beschäftigte sich Günter Brucher auch mit einigen kleineren Kirchen Umbriens.¹⁰⁹ Bezüglich der Kathedrale von Assisi setzte der Autor sich

¹⁰¹ Vgl. Pardi 1980, S. 5 u. 19f. Beim Thema Krypta betonte der Autor die Bedeutung der ‚Basilica Ugoniana‘ für ihr Umfeld. In Bezug auf die in den verschiedenartigen Sakralbauten in Assisi, Borgo di Cerreto u. Terni vorhandenen Kuppeln versuchte Pardi - nicht immer stichhaltig - diese in seine typologische Erfassung von erhaltenen europ. Kuppelbauten des Mittelalters einzubinden. Generell überzeugen auch an anderer Stelle angestellte Vergleiche zu dieser Wölbungsform an S. Rufino oft nicht, da deren besondere Positionierung vor der Apsis selten berücksichtigt wurde. So ist der immer wieder bemühte Vergleich mit S. Pietro in Assisi auch nur bedingt zutreffend; vgl. u. a. Martelli 1966b, S. 328 Anm. 10 u. Proserpi 2003, S. 71.

¹⁰² Vgl. Pardi 1980, S. 9.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 8f., 16 u. 24.

¹⁰⁴ Vgl. Peroni 1983, S. 683-712 m. Abb. Der Vergleich der Kryptenkapitelle der ‚Basilica Ugoniana‘ mit jenen in S. Benedetto *al Subasio* muss hingegen differenziert werden; vgl. Peroni 1983, S. 693. Zur heterogenen Gruppe der selten abgebildeten, im Mus. Cap. in Assisi aufbewahrten Kap. vgl. Zocca 1936, S. 186 Abb. s. n., Tarchi 1937, T. LV u. Toesca 1965, S. 679 Abb. 427/II. Zur korrekten Annäherung von zwei Museumskap. an jene, die sich noch *in situ* in der hochroman. Krypta von S. Benedetto *al Subasio* befinden, vgl. Gigliozzi 2000, S. 26.

¹⁰⁵ Im Widerspruch zu Larson Esch 1981 vgl. Peroni 1983, S. 699 Anm. 34.

¹⁰⁶ Vgl. Lavagnino 1921, S. 221 u. Peroni 1983, S. 702.

¹⁰⁷ Lehmann-Brockhaus erkannte den „[...] *Einfluß umbrischer Baugewohnheiten*, [...]“ (Lehmann-Brockhaus 2017, S. 186) an der Vorhalle der Kathedrale in Civita Castellana bzgl. des Vorkommens spezifischer Bauskulptur.

¹⁰⁸ Vgl. Gandolfo 1988, S. 327.

¹⁰⁹ Vgl. Brucher 1987, S. 228-247.

hauptsächlich mit dem Rahmenwerk am Untergeschoss der Westfassade auseinander, deren Anlage er als sehr bedeutend für das Verständnis einer Gruppe von Kirchenfronten der Umgebung erachtete.¹¹⁰

Auch Alick McLean ging in seinen Ausführungen zur romanischen Architektur Italiens nach einigen fachlichen Unsicherheiten bezüglich der Abfolge der Rufinus geweihten Bauten in Assisi im Kontext der Gliederung und Ausstattung der gesamten Fassade näher auf das Rahmenwerk an San Rufino ein. Seiner Wortwahl ist eine eindeutig zeitliche wie stilistische Trennung des unteren vom oberen Geschoss zu entnehmen, wobei McLean den „[...] *klassische[n] Rhythmus* [...]“¹¹¹ der Portalzone auch im Obergeschoss wiederholt sah.

In seinem Überblickswerk zur mittelalterlichen Skulptur in Italien befasste sich Joachim Poeschke 1998 in einem kurzen Katalogbeitrag auch mit der Fassade der Kathedrale in Assisi.¹¹² Die von ihm vorgenommene einheitliche Datierung des Hauptportals und des mittleren ‚Rosenfensters‘ um 1200 war bis dahin in der Literatur noch nicht so zu finden.¹¹³ Das Vorkommen ähnlich strukturierter herzförmiger Doppelranken an den beiden Mittelportalen der Kathedralen in Assisi und Spoleto wertete Poeschke als Beleg einer „[...] *künstlerische[n] Beziehung* [...]“¹¹⁴

Zur Jahrtausendwende veröffentlichte Enrico Bassan innerhalb seiner Abhandlung zum hochmittelalterlichen Baudekor im heutigen Umbrien eine knappe Zusammenfassung zur diesbezüglichen Forschung des 20. Jahrhunderts und zu den Hauptcharakteristika der romanischen Bauskulptur dieses Gebietes, ohne dabei zur Interpretation der Dekoration von San Rufino aber neue Ansätze zu liefern.¹¹⁵

Wieder eher katalogisierend ging Maria Teresa Gigliozzi in ihrer Publikation zur romanischen Architektur in Umbrien aus dem Jahr 2000 vor. Neben der Herausstellung der Bedeutung der frühromanischen Anlage von San Rufino als einer der

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 237f.

¹¹¹ McLean 1996, S. 103. Die Kennzeichnung des Portalgeschosses als „[...] *abstrahierten Portikus* [...]“ (ebd., S. 105) nach dem Vorbild des ‚Minerva-Tempels‘ in Assisi ist m. E. nicht nachvollziehbar.

¹¹² Vgl. Poeschke 1998, S. 164f.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 165. Falls diese beiden Fassadenbestandteile wirklich einer kontinuierlichen Bauphase entstammten, was die Ergebnisse der technischen Untersuchung der Fassade generell nicht ausschließen, so lassen einzelne stilistische Merkmale Zweifel an einer nahezu gleichzeitigen Verwirklichung des Portals u. Fensters aufkommen. Mit Recht wies Wiener auf den „[...] *frühgotischen Einfluss* [...]“ (Wiener 1991, S. 110 Anm. 323) an den Kapitellen der Galerie hin, die das Unter- vom Obergeschoss trennt. Ähnlich argumentierte auch schon Brucher 1987, S. 237.

¹¹⁴ Poeschke 1998, S. 165. Der Autor attestierte der Ranke am Hauptportal in Spoleto eine qualitativere Gestaltung. Cristoferi bzw. Neri Lusanna schrieben beiden Ranken ebenfalls eine unterschiedliche Qualität bzw. eine gewisse Ähnlichkeit zu, die durch eine persönliche Kenntnis o. zirkulierende Modelle entstanden sei; vgl. Cristoferi 1999, S. 96 u. Neri Lusanna 2013, S. 87.

¹¹⁵ Neben der Hervorhebung der neuartigen Disposition einiger roman. Fassaden in Umbrien durch ihre Geschossbildung, die Kathedrale in Assisi eingeschlossen, benannte der Autor den dichtgedrängten Baudekor, der aus klassizisierenden Elementen u. Bestiarier entnommenen Erfindungen bestehe, wie auch explizit den materialbedingten Farbwechsel als Charakteristiken für die Schaufrent von S. Rufino; vgl. Bassan 2000, S. 411f.

ersten Saalkrypten Italiens¹¹⁶ beschrieb die Autorin die dazugehörige Basilika entsprechend den Grabungsergebnissen als dreischiffig mit Dachstuhl,¹¹⁷ erhöhtem Presbyterium über besagter Krypta mit einer Apsis sozusagen als den Prototyp für weitere Sakralbauten der Umgebung.¹¹⁸ Im Gegensatz zu den meisten Kolleginnen und Kollegen ging sie davon aus, dass die ‚Basilica Ugoniana‘ bereits kurz nach der Mitte des 12. Jahrhunderts abgerissen worden sei.¹¹⁹ Bei der Rekonstruktion des Inneren der hochromanischen Anlage folgte Gigliozzi weitestgehend Cardellis Überlegungen von 1969,¹²⁰ was sie dann aber in Bezug auf die in den Quellen mehrfach erwähnte ‚*ecclesia inferior*‘ in Erklärungsnot bringen musste.¹²¹

Eine Herleitung und Bewertung einzelner architektonischer Merkmale wie bau- skulpturaler Elemente einiger Bauten in Umbrien hatte es auch schon vor Peronis Abhandlung aus den 1980er Jahren in der nicht italienischsprachigen Literatur gegeben. So bezogen Hans Thümmler 1938 und auch Karl Noehles 1961 im Rahmen ihrer jeweiligen Forschungen zu San Pietro in Tuscania in Latium die hochromanische Fassade von San Rufino in ihre Analysen mit ein. Thümmler fasste die

¹¹⁶ Vgl. Gigliozzi 2000, S. 9. Als ein Merkmal für Sakralgebäude dieser Zeit mit gewisser Bedeutung gab die Autorin auch das Bemühen der Erbauer an, die Mauern aus relativ parallel ausgerichteten Werkstücken zu errichten. Vgl. ausführlicher zur Mauertechnik der 1. H. 11. Jh. an Sakralgebäuden Vergnolle 1996, S. 229-234, wie auch zu jener an verschiedenen Bauteilen von S. Rufino, auch der frühroman. Krypta, Bernacchio/Castellani 1997, S. 121f. u. zu deren Veränderung von den unteren zu den oberen Wandpartien inkl. der Gewölbe Montesanti 2013, S. 134. Zu einer größeren Ähnlichkeit der Mauertechnik von Teilen der frühroman. Krypta zur in einiger Entfernung an der Grenze zu den heutigen Marken bei Colfiorito erbauten Krypta von S. Maria di Pista vgl. ebd., S. 136-138 Abb. 11 u. 12.

¹¹⁷ Die Autorin kam zu diesem rekonstruierenden Schluss, da in der Umgebung Gewölbe in einem Langhaus erst ab der Mitte des 12. Jh. zu finden seien; vgl. Gigliozzi 2000, S. 27.

¹¹⁸ Ebd., S. 26. Das sich aus den Grabungen ergebende Bodenniveau der frühroman. Kirche, die Hanglage u. Anordnung des Kreuzganges könnten darauf schließen lassen, dass die Erhöhung des Chorbereichs für den Kirchgänger im Inneren als solche nicht so deutlich erfahrbar gewesen sein könnte. Andererseits führt eine Akzeptanz von Montesantis These der erneuerten oberen Wandteile u. des Kryptagewölbes dazu, dass man doch von einer größeren Erhöhung ausgehen müsste; vgl. Montesanti 2013, S. 134. Wenn man diesem folgt, bliebe nicht nur der eklatante technische Unterschied in der Mauertechnik, der bei den gleichzeitigen Gewölbeanpassungs- u. Fassadenarbeiten Anf. 13. Jh. festzustellen wäre, sondern auch die abweichende Dat. der Fresken durch Monciatti um 1135; vgl. Monciatti 2013, S. 146.

¹¹⁹ Vgl. Gigliozzi 2000, S. 26.

¹²⁰ Cardelli habe während der Restaurierungsarbeiten Mauerteile begutachten können, die nun wieder unter Putz lägen. Die so gewonnenen Erkenntnisse hätten zu seiner Rekonstruktion geführt, die einen für das zentrale Mittelitalien sehr innovativen Sakralbau vorstellte; vgl. ebd., S. 111 u. 126, T. XXXVIII.

¹²¹ Vgl. ebd., S. 118 Anm. 45. Die sich aus den Quellen vor der Umgestaltung durch Alessi ergebende Altar-Topografie verortet die ‚*ecclesia inferior*‘ eindeutig in den Ost- u. nicht in den Westbereich der hochroman. Kathedrale. Die Rekonstruktion der Krypta bzw. Unterkirche steht in einem engen Zusammenhang mit der Anzahl der vermuteten Chorjoche - in der Lit. oft zwei, bei Cardelli u. dessen Nachfolge drei. Dass so durchaus eine weiträumige hochroman. Krypta in Betracht gezogen werden kann, zeigt die Rekonstruktion jener der Kathedrale in Foligno mit 7 x 4 Jochen; vgl. Lametti 1990, S. 108 Abb. 10, Finauri 1993, S. 115 u. Sperandio 2001, S. 38 Abb. 2.

Fassade in 'Tuscania als Erinnerung an „[...] *Schmuckwände* [...]“¹²² mit ‚Rosenfenstern‘ und einer darunterliegenden Blendbogengalerie von Kirchen in Umbrien des frühen 13. Jahrhunderts auf. Er führte diesbezüglich explizit die Fronten der Kathedralen in Assisi und Foligno an.¹²³ Noehles meinte sogar: „*Die Front des Mittelschiffes* [von San Pietro in Tuscania] *stellt ein Hauptwerk der umbrischen Fassadenbaukunst dar.*“¹²⁴ Er listete gleich mehrere Elemente auf, die sich in der einen oder anderen Form an der Front von San Pietro wie auch an Kirchenfassaden der umbrischen Diözesen wiederfänden - so das Galerie-Motiv, aber wiederum auch die Ranken und Atlanten als Elemente der Bauskulptur.¹²⁵ Dabei betonte der Autor vor allem die Beziehungen zwischen der Dombauhütte in Spoleto und derjenigen in Tuscania.¹²⁶ Ebenfalls ohne eine diesbezügliche Erwähnung von San Rufino stellte Otto Lehmann-Brockhaus in seiner Abhandlung zur mittelalterlichen Kunst in Latium fest: „*Der obere Teil der Mittelfassade ist künstlerisch unschwer aus Umbrien abzuleiten, wo ganz ähnliche Schauseiten entstanden, wie z. B. am Dom von Foligno oder in den Bauhütten von Spoleto.*“¹²⁷ Demgegenüber hatten zuvor schon Lavagnino und Toesca einzelne Bereiche der beiden Fassaden in Assisi und Tuscania explizit in Beziehung zueinander gebracht.¹²⁸ Im Rahmen seiner Überlegungen gab Noehles als Datierung der hochromanischen Fassade von San Rufino zwar das 12. Jahrhundert an, ermittelte aber dann aber „[...] *stilistische Indizien* [...]“¹²⁹ für deren Ansetzung in das folgende Jahrhundert.

Als Zeitgenosse Thümmers setzte sich Wolfgang Krönig intensiv mit Hallenkirchen in Mittelitalien und der damit verbundenen Wölbungsproblematik auseinander. Die vorhandenen Reste einer Wölbung im nördlichen Seitenschiff der Kathedrale von Assisi oder diesbezügliche Rekonstruktionen in der Literatur veranlassten den Autor, auch diese Basilika in seine Abhandlung aufzunehmen. So ging Krönig davon aus, dass die Tonnenwölbung, deren Form nicht (mehr) genau zu ermitteln sei, in dem Seitenschiff von San Rufino begonnen, aber nicht vollendet worden sei.¹³⁰

In den 1950er Jahren widmete sich auch Guglielmo de Angelis d'Ossât dem Thema der mittelalterlichen Sakralbauten in Umbrien. Sein Hauptaugenmerk galt dabei vor allem den architektonischen und dekorativen Besonderheiten der dort vielfach erhaltenen Fassaden, so auch dem Rahmenwerk und den ‚Rosenfenstern‘ von San Rufino.¹³¹

¹²² Thümmler 1938, S. 271.

¹²³ Vgl. ebd.

¹²⁴ Noehles 1961, S. 71.

¹²⁵ Vgl. Thümmler 1938, S. 271 u. Noehles 1961, S. 21, 30, 33f. u. 62. Noehles' diesbzgl. Verweis auf die Evangelistensymbole der Fensterzonen Spoletiner Fronten, wie an S. Pietro *fuori le mura*, differenzierte Ranke hingegen deutlich; vgl. Ranke 1968, S. 247f.

¹²⁶ Vgl. Noehles 1961, S. 71.

¹²⁷ Lehmann-Brockhaus 2017, S. 134.

¹²⁸ Vgl. Lavagnino 1921, S. 221 u. Toesca 1965, S. 859.

¹²⁹ Noehles 1961, S. 21 Anm. 17.

¹³⁰ Vgl. Krönig 1938, S. 23f.

¹³¹ Vgl. de Angelis d'Ossât 1954, S. 257.

Winfried Ranke nahm sich in seiner 1968 veröffentlichten Dissertation sogar nur eines einzelnen Elements mittelitalienischer Fassaden bzw. dessen Entstehung genauer an - des frühen Rundfensters. Die Abschnitte seines Katalogs zu den einzeln behandelten Fassaden leitete der Autor jeweils mit einer kurzen Baubeschreibung, gegebenenfalls einem Rekonstruktionsversuch und einer Datierung ein. Vermutlich auf Grund seiner Spätdatierung, die Ranke unter anderem an den auf Konsolen stehenden, beigeordneten Evangelistensymbolen festmachte, wurden die drei ‚Rosenfenster‘ der Kathedralfront in Assisi leider nicht detailliert besprochen.¹³² Rankes Abhandlung ist wegen ihrer Beschreibungen vor allem der Fenster in Spoleto wie Tuscania¹³³ samt den zugehörigen Evangelistensymbolen wie ihrer Vergleiche aber für die Analyse des Obergeschosses der Fassade von San Rufino trotzdem von Bedeutung.

Mit dem so oft erwähnten Rahmenwerk am Untergeschoss der Front von San Rufino setzte sich auch Joan Larson Esch in ihrer Monografie zur Fassade der Spoletiner Peterskirche auseinander.¹³⁴ Zwar formulierte die Autorin für beide Beispiele - Spoleto und Assisi - eine spätantike Ableitung,¹³⁵ doch das Rahmenwerk in Assisi charakterisierte sie als ‚nur‘ dekorativ, während die Feldeinteilung in Spoleto durch die Aufnahme von Reliefs eine zusätzliche Funktion erhalten habe.¹³⁶ Des Weiteren sprach Larson Esch neben der Fassade von San Pietro *fuori le mura* auch jener von San Rufino eine vom ‚Gewöhnlichen‘ abweichende Dekoration zu.¹³⁷ Diese Aussage begründete sie später unter anderem damit, dass bei beiden die in der Romanik in Umbrien wenig verbreitete humane Figuralskulptur vorkomme.¹³⁸

Im Rahmen seiner Untersuchung der Bauskulptur an San Francesco in Assisi äußerte sich Jürgen Wiener ausführlicher zu deren möglichen romanischen Voraussetzungen in der weiteren Umgebung, aber besonders jenen vor Ort.¹³⁹ Hierbei

¹³² Vgl. Ranke 1968, S. 229 Anm. 10.

¹³³ Vgl. ebd., S. 184ff. u. 245-248.

¹³⁴ Auch wenn diese Abhandlung eine weite Verbreitung in der Forschung gefunden hat, so ist sie doch nicht unumstritten; zu einem zentralen Kritikpunkt vgl. Fratini 1984, S. 143.

¹³⁵ Vgl. Larson Esch 1981, S. 34 u. mit anderer Akzentsetzung Peroni 1983, S. 699 Anm. 34. Auf die immer wieder in der Lit. als Vorbild für S. Rufino herangezogene Wandgliederung des ‚Sacello‘ in der Kathedrale in Narni (*Abb. 18*) wird in Kap. 5.2.2 genauer eingegangen.

¹³⁶ Vgl. Larson Esch 1981, S. 28 u. 34. Eine ähnlich rahmende Funktion sprach sie auch den ‚Feldern‘ uneinheitlicher Größe seitlich des Hauptportals von S. Zeno in Verona zu.

¹³⁷ Im Originaltext: „[...] *una decorazione fuori del comune* [...]“ (ebd., S. 28).

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 43. Überlegungen zu einer ikonografischen Verbindung von Spoleto u. Assisi finden sich bei Larson Esch hingegen nicht. Sanna stellte schon lange vorher einen Bezug der Bauskulptur der Fassaden von S. Rufino wie S. Pietro *fuori le mura* in Spoleto u. des südl. Querhauses von S. Feliciano in Foligno her. Sie bezeichnete die Dekoration der Fassade von S. Rufino als Interesse weckende „[...] *strana fauna* [...]“ (Sanna 1932, S. 54) u. jene an S. Pietro als fragmentarisch u. zusammengewürfelt; vgl. ebd., S. 54. Zur knappen, aber aufschlussreichen Zusammenfassung der unterschiedlichen Dat. einzelner Bereiche der Bauskulptur des Portalgeschosses der Peterskirche in Spoleto vgl. Ranke 1968, S. 210f. Anm. 6.

¹³⁹ Vgl. zu den roman. Fassaden Wiener 1991, S. 109ff.

betonte er die „[...] *Bejahung der Fläche* [...]“¹⁴⁰ als Gestaltungsprinzip der Kirchenfassaden in Umbrien und die daraus resultierende nur minimale Dynamik. Im Bezug zur Fassade von San Francesco galt seine Aufmerksamkeit vor allem dem Rahmenwerk, der Gestaltung des Konsolgesimses und der ‚Rosenfenster‘ an der Front von San Rufino.¹⁴¹ Wiener ging überdies explizit von drei Bauphasen an der Kathedraalfassade in Assisi aus.¹⁴²

Nachdem der Großteil der über San Rufino schreibenden Autorinnen und Autoren seit den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts damit beschäftigt war, den romanischen Baubestand zu erheben, zu analysieren bzw. zu rekonstruieren, verdeutlichten die Aufsätze von Elvio Lunghi und Francesca Vignoli¹⁴³ aus den 1980er Jahren das seinerzeit einsetzende Umdenken in Bezug auf den gewachsenen Bau- und Ausstattungszustand wie auch dessen steigende Wertschätzung. Letztere führte vermutlich auch zum Abbruch der ‚rückführenden‘ Arbeiten im Kathedralinneren, die 1969 vermutlich unter der Beteiligung von Cardelli begonnen worden waren.¹⁴⁴

Um die Jahrtausendwende kam es wieder verstärkt zu Publikationen italienischer Autorinnen und Autoren, welche die romanischen Sakralbauten bzw. deren Fassaden im heutigen Umbrien thematisierten.¹⁴⁵ Diese Veröffentlichungen entstanden oftmals im Anschluss an umfangreiche Sanierungs- oder Restaurierungsarbeiten, die unter anderem auch das schwere Erdbeben im September 1997 erforderlich gemacht hatte.¹⁴⁶ Im Fall von San Rufino in Assisi entschloss man sich neben den akuten Instandsetzungsarbeiten auch erneut zu Grabungen im Langhaus,¹⁴⁷ zu einer permanenten Präsentation des unterhalb der hochromanischen Anlage ergrabenen Ostabschlusses der frühromanischen Krypta im Langhausfußboden wie zur Nutzung der südlichen Räumlichkeiten für die Erweiterung des bereits ansässigen Kathedralmuseums.

Die 1999 zur Fassade von San Rufino erschienene Monografie besteht aus diversen Einzelabhandlungen verschiedener Autorinnen und Autoren.¹⁴⁸ Hier sind vor allem der Artikel von Francesca Cristoferi zur Bauskulptur der Fassade mit einer

¹⁴⁰ Ebd., S. 111.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 109-113, 137-140 u. 140-152.

¹⁴² Auch wenn die Existenz von ‚drei Schichten‘ schon einmal zuvor festgestellt worden war, so bot Wiener als einziger jeweilige Dat. bzw. Verweise (um 1150? - 1. V. 13. Jh./*post quem* Fenster S. Pietro in Tuscania - *post quem* Fassade S. Francesco Assisi) an; vgl. Brucher 1987, S. 237, Prandi 21994, S. 258 u. Wiener 1991, S. 110 Anm. 323.

¹⁴³ Vgl. Lunghi 1981, S. 59-66 u. Vignoli 1986, S. 197-243.

¹⁴⁴ Vgl. Lunghi 1981, S. 63f. Anm. 2.

¹⁴⁵ Vgl. Benazzi 1993, Lunghi 1994 u. Benazzi/Carbonara 2002.

¹⁴⁶ Vgl. zu den Schäden an S. Rufino Egermann 1999a, S. 88 m. Abb. 2 u. S. 89 m. Abb. 3 (Schadenskartierungen) wie allgemein Brock 1999, S. 1-15.

¹⁴⁷ Vgl. De Giovanni 1999b, S. 2 u. Cappelletti/Trombetta 2000, S. 65-90. Für die Rekonstruktion des Inneren von S. Rufino wichtige Informationen, wie die genaue Position der östl. Langhauspfeiler des 12. Jh., wurden m. W. nicht publiziert; vgl. aber explizit zu deren Auffindung Cappelletti/Trombetta 2000, S. 73. Auch in diesem Zusammenhang wäre die nicht erteilte Erlaubnis für die Konsultation der Materialien des Archiv der Soprintendenza hilfreich gewesen.

¹⁴⁸ Die dort von Brunacci u. D'Acunto veröffentlichten Abschnitte zu kirchen- bzw. kultgeschichtlichen Themen sind Zusammenfassungen ihrer umfangreichen Forschungen.

Hervorhebung des Tympana-Ensembles im mittelitalienischen Umfeld bzw. der Erwägung einer antihäretischen Botschaft der Fassadenskulptur¹⁴⁹ wie die Beiträge von Nicoletta Bernacchio und Paolo Castellani zur Schichtanalyse¹⁵⁰ bzw. von Sergio Fusetti und Paolo Virilli zur Restaurierung¹⁵¹ der hochromanischen Fassade von Bedeutung. Die beiden letztgenannten Aufsätze handeln von Aspekten, zu denen bis dahin keine Publikationen zum assisanischen Kathedralbau vorlagen.¹⁵² Während den umfangreichen Arbeiten an der Kathedrale von Alessi ein eigener Artikel gewidmet wurde,¹⁵³ unterblieb leider der Versuch einer Rekonstruktion oder einer architektonischen Einordnung der früh- und hochromanischen Baukomplexe.

Im Rahmen seines Bildbandes zu ‚Rosenfenstern‘ an Sakralbauten Umbriens gewährte Mario Pisani auch jenen an San Rufino einen eigenen Abschnitt. In seinem kurzen Begleittext ging der Autor neben der Datierung und der Konzeption des Gesamtbaus auch auf wenige allgemeine Gestaltungsmerkmale der Fassade ein.¹⁵⁴

In seinem Aufsatz zur Architektur sakraler und kommunaler Bauwerke des 13. Jahrhunderts in Umbrien aus dem Jahr 2011 kam Fabio Coden in Bezug auf einen sich lang hinziehenden Bauverlauf unter Rückgriff auf die bereits erwähnte italienische Literatur der letzten Jahrzehnte auch auf die Kathedrale in Assisi wie ihre Fassade zurück.¹⁵⁵ Die Baumaßnahmen an San Rufino charakterisierte er gemäß seines Ausblickes als „[...] *assai significative per comprendere l'evoluzione delle forme architettoniche da un linguaggio schiettamente romanico verso i nuovi stimoli che in regione andavano timidamente manifestandosi.*“¹⁵⁶ Die beiden Geschosse der Fassade entstammten laut Coden einem einheitlichen Projekt, ohne dass der Autor genauere Angaben zu deren Datierung machte.¹⁵⁷

Ein 2013 publizierter Kolloquiumsband zur romanischen Kunst in Umbrien wie in den Marken und den dabei eingesetzten Techniken beinhaltet unter anderem einen Beitrag von Francesco Montesanti zur frühromanischen Krypta von San

¹⁴⁹ Cristoferi 1999, S. 92-109, speziell S. 96 u. 104; zur Wiederholung dieser antihäretischen Aussage ohne Belege bzw. hingegen zu deren Infragestellung vgl. Neri Lusanna 2013, S. 100 Anm. 31 bzw. De Luca 2019, S. 95. Im Zusammenhang mit ihrer Beschreibung der einzelnen Fassadenteile riss Cristoferi auch einen Punkt kurz an, dessen Weiterverfolgung m. E. lohnend wäre: das Nebeneinander von ‚verbreiteten‘ u. ‚ungewöhnlichen‘ Motiven in der Bauskulptur eines Sakralbaus, wie man es auch an der Kathedralfassade beobachten kann (S. 93). Das Untergeschoss der Fassade datierte die Autorin um 1180-1210, während sie, in ausdrücklicher Nachfolge Koblers, die ‚Rosenfenster‘ des Obergeschosses um 1220-1230 vollendet sah (S. 103). Bei dieser zeitlichen Ansetzung verschöbe sich die umfangreiche Korrektur des Fassadenabschlusses inkl. des Giebels dann weit nach 1230. Zur weniger spezifischen Dat. aller drei Rundfenster in das 1. Dr. 13. Jh. vgl. Kobler 1987, Sp. 125 u. 127.

¹⁵⁰ U. a. zur Bestätigung der immer wieder vermuteten Veränderung des Fassadenabschlusses vgl. Bernacchio/Castellani 1999, S. 110-113.

¹⁵¹ Vgl. Fusetti/Virilli 1999, S. 114-119.

¹⁵² Dazu passend Egermann 1999a, S. 87, der seine Verwunderung darüber ausdrückte, dass es bis Ende 1997 keine Bestands- wie Baualterspläne für S. Rufino gegeben habe.

¹⁵³ Vgl. De Giovanni 1999a.

¹⁵⁴ Vgl. Pisani 2002, S. 26.

¹⁵⁵ Vgl. Coden 2011, S. 341-343.

¹⁵⁶ Ebd., S. 342.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 342f.

Rufino und einen Aufsatz von Alessio Monciatti zu den Resten der Wandmalerei, die sich an deren Ostabschluss und - aus dem hochromanischen Bau stammend - heute im dortigen Museo Capitolare fragmentarisch erhalten haben.¹⁵⁸ Die vorgestellten Ergebnisse zur unterschiedlichen Mauertechnik in der Krypta,¹⁵⁹ die eine nachträgliche Anpassung der vorhandenen Räumlichkeiten implizieren, wie auch die späte Datierung der dort *in situ* vorhandenen Freskenreste¹⁶⁰ lassen die berechtigte Frage aufkommen, ob die frühromanische Krypta auch nach einer Vollendung des hochromanischen Neubaus, einhergehend mit der Übernahme aller liturgischer Funktionen, nicht doch für eine weitere Nutzung vorgesehen war. Die ‚späten‘ Arbeiten an und in der Krypta könnten auch darauf hindeuten, dass der Plan von deren kultischer Einbeziehung möglicherweise erst mit der für 1212 überlieferten Übertragung der Gebeine des heiligen Rufinus verworfen wurde.¹⁶¹

Neben diesen spezifischen Untersuchungen zum frühromanischen Kathedralbau in Assisi enthält der erwähnte Aufsatzband von 2013 aber auch Überblicksbeiträge: An seine bisherigen Arbeiten anschließend, lieferte Bernardino Sperandio eine Zusammenfassung seiner Untersuchungen zum Gebrauch von Gesteinsarten und zur Wiederverwendung einzelner Werkstücke an romanischen Kirchen in Umbrien.¹⁶² Dabei vermutete er einen Zusammenhang zwischen der Wahl einer Gesteinsorte und des Typus der herzustellenden Bauskulptur.¹⁶³ Für die hochromanische Portalzone von San Rufino stellte Sperandio die These auf, dass deren ver-

¹⁵⁸ Vgl. Montesanti 2013, S. 133-144 u. Monciatti 2013, S. 145-156.

¹⁵⁹ Vgl. Montesanti 2013, S. 134.

¹⁶⁰ Schon mit der Erwähnung der sich im Bereich des Gewölbeansatzes befindenden Fresken vgl. Brizi 1881, S. 5. Auch bei Elisei findet sich eine kurze Beschreibung der „[...] rozze pitture [...]“ (Elisei 1893, S. 8), die neben der Darstellung der Evangelistensymbole noch jene des Bischofs Constantius beinhaltet; vgl. Gnoli 1906b, S. 173. Die erwähnten Freskenfragmente band auch van Marle in seine (Schul-)Geschichte der ital. Malerei ein u. datierte sie als späte Umsetzung einer unter röm. Einfluss stehenden Schule in das 2. Dr. 11. Jh.; vgl. van Marle 1923, S. 99, 111f., Abb. 54 u. S. 177. Zu Analogien dieser freskalen Reste zur Wandmalerei in der Krypta von S. Ansano in Spoleto mit der Dat. an das Ende 11. Jh. bis in die 1. H. 12. Jh. vgl. Gaeta 1954, S. 13f. Erst jüngst ordnete Monciatti diese Fragmente stilistisch mittels weitgefächerter Vergleiche zwar dem ‚ottonischen Zeitalter‘ zu, datierte sie trotz der festgestellten Stilmerkmale dann aber doch erst um 1135; vgl. Monciatti 2013, S. 146f. Diese Einordnung würde nahelegen, dass die Ausmalung erst in größerem zeitlichem Abstand zur Errichtung der frühroman. Krypta u. möglicherweise schon in Kenntnis der Neubaupläne erfolgt wäre. Eine Dat. der Fresken um 1135 ließe sich allerdings mit der von Montesanti geäußerten These, dass es zu Anpassungsmaßnahmen des oberen Wandabschlusses im Sinn einer geplanten weiteren kultischen Nutzung der Krypta im Rahmen des Neubaus gekommen sei, schwer in Einklang bringen. Arbeiten an den oberen Wandpartien der Krypta dürften erst etwa zeitgleich mit der Errichtung der hochroman. Westteile samt der Fassade zu erwarten sein, die immer an das Ende der Bauarbeiten u. nicht an deren Anfang gesetzt wurde; vgl. Montesanti 2013, S. 139.

¹⁶¹ Vgl. zur Übertragung Iacobilli 1647, Bd. 1, S. 704 (zit. Gnoli 1906b, S. 177) u. Brunacci 1999, S. 26.

¹⁶² Vgl. Sperandio 2013, S. 45-60.

¹⁶³ Vgl. ebd., S. 53. Als Bsp. diente dem Autor hier die Portalzone von S. Pietro *fuori le mura* in Spoleto.

schiedene Gesteinsarten, wie lokaler Travertin, sogenannter ‚Mandorlato‘ und Marmor aus Carrara, als gleichwertig angesehen worden seien.¹⁶⁴ Die ebenfalls an dieser Stelle von Stefano Riccioni publizierte Zusammenstellung aller Inschriften an romanischen Kirchenfassaden im heutigen Umbrien verdeutlicht nicht nur deren Quantität, sondern auch deren Charakteristika.¹⁶⁵ Auch wenn sich die Inschrift an Kathedrale in Assisi nicht an deren hochromanischer Fassade, sondern an deren Ostabschluss befindet, so erlangte sie doch auf Grund ihres Rückgriffs auf klassische Prototypen und wegen ihrer spezifischen Wortwahl bei Riccioni Beachtung. Die Verwendung des Verbs ‚designare‘ wertete der Autor als klaren Beleg für die Entwicklung des hochromanischen Bauprojektes durch den erwähnten Magister Johannes aus Gubbio.¹⁶⁶ In einem in diesem Band auch aufgenommenen Artikel versuchte Enrica Neri Lusanna, innerhalb der so variantenreichen romanischen Bauskulptur einzelne Verbindungen zwischen den Werken namhafter Künstler an Sakralbauten des zentralen ‚Valle Umbra‘ herzustellen.¹⁶⁷ Dabei ging sie davon aus, dass es zu einem Austausch von Dekorlösungen innerhalb der um 1200 so zahlreichen kirchlichen Baustellen in einzelnen benachbarten Diözesen gekommen sei.¹⁶⁸ Zu San Rufino in Assisi äußerte sich Neri Lusanna nur am Rande: Während sie die Apsis von San Rufino, deren Gliederung sich auch anderswo in der Umgebung finde,¹⁶⁹ als Werk des Johannes aus Gubbio als „[...] *struttura imponente* [...]“¹⁷⁰ lobte, schrieb sie ihm die Fassade an gleicher Stelle ab. Die Kathedralfront

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 51. Vgl. verallgemeinernd zum Zusammenhang von Kirchenbautätigkeit, Verfügbarkeit des benötigten Materials u. Auftraggeberschaft im 11.-12. Jh. Stratford 1990, S. 236ff., zu unterschiedlichen Aspekten der Materialwahl in der mittelalterlichen Kunst Raff 1994, S. 25 u. Fachechi 2014, S. 97 u. 112.

¹⁶⁵ Vgl. Riccioni 2013, S. 61-82.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 68f. Eine identische Umschreibung der Tätigkeit gibt es an der Kathedrale in Modena von Lanfrancus bzw. am ‚Rosenfenster‘ der Fassade von S. Zeno in Verona von Briolotus.

¹⁶⁷ Vgl. Neri Lusanna 2013, S. 83-112. Die Autorin behandelte allerdings hauptsächlich die Bauskulptur der Fassade von S. Gregorio in Castel Ritaldi, von S. Michele Arc. Bevagna u. des südl. Querhauses der Kathedrale in Foligno.

¹⁶⁸ Auf einen dort führenden Bildhauer legte sich die Autorin jedoch nicht fest. Vgl. ebd., S. 87. Dass es seinerzeit generell einen künstlerischen Austausch gab, belegt z. B. die Verbreitung der ‚Riesensibeln‘. Vgl. zum Transfer von Vorlagen zw. mittelaltl. Skriptorien für die Fertigung von Codices im 12. Jh. die Bezeichnung als „[...] *network ante litteram* [...]“ (Togni 2013, S. 168).

¹⁶⁹ Dass sich nicht nur die Auswahl der Materialien, sondern vor allem speziell die Gestaltung der geschossteilenden Gesimse der beiden Apsiden von S. Rufino u. S. Pietro in Assisi sehr ähneln, fand in der bisherigen Lit. nur wenig Beachtung. Tarchis Beischrift weist immerhin auf die abweichende Entstehungszeit von Apsis u. Presbyterium von S. Pietro hin; vgl. Tarchi 1937, T. LIX. Zur undifferenzierten Dat. der Apsis u. des Langhauses der Peterskirche in das 12. Jh. vgl. Pistilli 1991, S. 627.

¹⁷⁰ Neri Lusanna 2013, S. 86. Die in diesem Zusammenhang von der Autorin aufgestellte These, dass die in der Südostecke von S. Rufino erhaltene Wandgliederung Rückschlüsse auf die geplante Außengliederung des Hochroman. Baus erlaube, muss angesichts der erhaltenen schmucklosen Außenmauern eher überraschen.

betreffend, von ihr in Gänze zwischen 1210 und 1230 datiert,¹⁷¹ führte die Autorin nur einzelne Querverweise zum Baudekor des Hauptportals an.¹⁷²

Mit einer vergleichbaren Methodik wie schon Prosperi beschäftigte sich Arcangelo Papi in einer längeren Abhandlung nicht nur mit der inhaltlichen Deutung der Darstellungen an der Kathedraalfassade von San Rufino, sondern erörterte die an sich berechtigte Frage nach einer für den Entwurf verantwortlichen Persönlichkeit wie einer möglichen literarischen Quelle für die unterschiedlichen Darstellungen. Diese Persönlichkeit meinte er, in dem als ‚Magister‘ bezeichneten Bischof Rufinus von Assisi und einem ihm zugeschriebenen literarischen Werk entdeckt zu haben.¹⁷³ Unabhängig von der immer noch hypothetischen personellen Gleichsetzung des Bischofs mit dem bekannten Gelehrten gleichen Namens¹⁷⁴ wie der ungeicherten Beteiligung des Bischofs an der Errichtung der hochromanischen Kathedrale war Papis These mit der zeitlichen Ansetzung des Fassadenuntergeschosses um 1180 verbunden.¹⁷⁵

2016 wurde eine Abschlussarbeit von Silvia De Luca mit dem Titel *Quando Assisi non era serafica: la facciata della Cattedrale di San Rufino nel contesto storico-artistico di una città-stato del 13. secolo* an der Universität in Florenz angenommen, die meines Wissens bisher nicht publiziert wurde. Es ist anzunehmen, dass zwei jüngere Artikel

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 92 u. 110 Anm. 31.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 92f. So zog die Autorin die Ausführung von Teilen des Halbrundstabes des Hauptportals von S. Rufino durch die inschriftlich an den sich in Bevagna direkt gegenüberliegenden Kirchen bezugeten Rodolfo u. Binello in Erwägung. Ihre Aussage basierte auf einem partiellen Vergleich zw. einzelnen Figuren dieses Stabes u. der figuralen Bauskulptur am Portal wie auch einzelner Konsolen der Fassade von S. Michele Arc. Gerade bei der hier berücksichtigten Konsole mit einem männlichen Kopf (*Abb. 103*) könnte es sich jedoch m. E. um eine spätere Hinzufügung handeln; vgl. zu dieser Zuschreibung auch De Luca 2019, S. 99. Zur Existenz wie den mehrmaligen Veränderungen des mittigen Rundfensters der Michaelskirche vgl. Tralbalza 1926, S. 55 Abb. s. n., Tarchi 1937, T. LXXIV, Gigliozzi 2000, S. 106 u. Coden 2011, S. 338 u. T. I. Abb. 2. Die angeführte Beziehung zw. der Bauskulptur der Fassaden von S. Rufino in Assisi u. S. Michele Arc. in Bevagna war indes keine neue These. Schon Faloci Pulignani verglich 1879 einzelne Köpfe beider Fronten miteinander; zu dessen Zitat vgl. Prosperi 2003, S. 48; Prosperi hielt die Atlanten u. Reliefs des Fassadenobergeschosses für Werke Rodolfos, schrieb die Reliefs des Hauptportals hingegen Binello zu (ebd., S. 49), sprach des Weiteren von einer „[...] *identità dell'autore operante tra Bevagna e Assisi*“ (ebd., S. 51). Wie beliebig diese Zuweisungen sein können, zeigt wiederum jene des Hauptportals der Querhausfassade von S. Feliciano in Foligno an dieselben Bildhauer; vgl. Lunghi 1993, S. 76 u. S. 79 Anm. 31; zur Anzweiflung dieser Zuschreibung vgl. Coden 2011, S. 340; zu weiteren diesbzgl. Bsp. vgl. Neri Lusanna 2013, S. 95.

¹⁷³ Vgl. Papi s. a., s. p. Zur Identifizierung des Bischofs u. vermeintlich späteren Erzbischofs von Sorrent mit dem gleichnamigen, in Bologna tätigen Kanonisten u. Verfasser von ‚De Bono Pacis‘ vgl. Catanzaro 1987, S. 243ff.; vgl. zum diesbzgl. Forschungsdiskurs Fiori 2017, S. 169f. u. entspr. nur mit der Bestätigung des Aufenthaltes von Bischof Rufino in Rom 1179 u. in Montecassino im Juni 1180 Russo 2017, S. 171f. Fiori hielt - wie schon Heinrich Singer (1902) - wegen der Nennungen in drei Schriftstücken (3. Laterankonzil - 1179; Privileg Montecassino - 1180 (mit Magister-titel), Dekretale von Alexander III. - vor August 1181) nicht nur die Identifizierung des Kanonisten mit dem assisanischen Bischof für möglich, sondern versuchte darüber hinaus Rufinos Verbindung nach Montecassino bzw. zu Alexander III. zu belegen; vgl. Fiori 2019, S. 272-274.

¹⁷⁴ Vgl. Fiori 2019, S. 243-274.

¹⁷⁵ Vgl. Papi s. a., s. p.

der Autorin zur Kathedrale in Assisi jedoch direkt auf ihre Arbeit Bezug nahmen. So widmete sich ihr an etwas ungewöhnlicher Stelle in einem Tagungsband zu Landschaft und darstellender Kunst der Gotik und Renaissance in Umbrien veröffentlichter Aufsatz hauptsächlich der Klärung des ursprünglichen Zuschnittes der spätromanischen Kathedraalfassaden in Spoleto und Assisi, für letztere auch speziell der Existenz des Giebels.¹⁷⁶ Neben einem Abriss der diesbezüglichen Forschung zur assisanischen Fassade und den referierten Ergebnissen des Assisi-Bandes von 1999 bediente sich die Autorin einiger Bildquellen Ende des 15. und 16. wie Mitte und Ende des 18. Jahrhunderts. Deren Auswertung ist zwar für den Forschungsbereich der italienischen Stadtansichten interessant, für das *konkrete* Baugeschehen an der Front von San Rufino erscheint sie der Verfasserin auf Grund ihrer Nachzeitigkeit und einiger offensichtlicher Fehldarstellungen aber nicht zielführend.¹⁷⁷ Zusammen mit ihren Beobachtungen am Bauwerk selbst ließ diese Einbeziehung der bildlichen Darstellungen De Luca so - verbunden mit der These der statischen Bedeutung des Giebelbogens wie der Infragestellung der Planung eines Giebelmosaiks - zu dem Schluss kommen, „[...] *che la parte terminale della facciata di San Rufino, pur essendo stata realizzata a capanna come sembra suggerirci la più antica veduta di Assisi, quella del Gonfalone della Peste, fu oggetto di interventi di manutenzione e rimaneggiamenti nel corso dei secoli, [...]*“¹⁷⁸ In ihrem Ende 2019 zum ‚Bestiarium‘ der Fassade von San Rufino erschienenen Artikel äußerte De Luca bezüglich des Halbrundstabes des Mittelportals, der Darstellungen am Gesims zwischen deren Unter- und Obergeschoss wie den beiden im Bereich der Blendgalerie angebrachten Tierpaaren die These, der dortigen Bauskulptur könne neben der religiösen auf die Erlösung zielenden wahrscheinlich auch noch eine kommunale Bedeutung zugeschrieben werden.¹⁷⁹ So stellte sie zwischen dem Fassadenprogramm der Kathedrale und den innerstädtischen Auseinandersetzungen um 1200 eine Verbindung her.¹⁸⁰ De Luca sprach sich dafür aus, dass dieses durch die Gegenüberstellung von Tieren und Fabelwesen nicht nur eine Verbildlichung des Konfliktes von ‚Gut und Böse‘, sondern auch ein „[...] *vero e proprio manifesto politico della nuova stagione comunale, [...]*“¹⁸¹ gegen die (inner)städtischen Auseinandersetzungen sei.¹⁸² Dieser schon von Guido Tigler zu den Fassaden von San Martino und San Michele *in Foro* in Lucca (Toskana) vorgebrachte Interpretationsansatz¹⁸³ implizierte für San Rufino nicht nur eine

¹⁷⁶ Vgl. De Luca 2017, S. 155-186.

¹⁷⁷ Vgl. u. a. ebd., S. 166 Abb. 6, S. 167 Abb. 7 u. S. 169 Abb. 8. Während das Gonfalone am Ende 15. Jh. eine schmale Tafelfassade zeigt, weisen die zw. 1590-1599 dat. Stadtansichten für S. Rufino eine Querschnittsfassade auf. Letztere könnte laut De Luca auf die Kopie älterer Darstellungen der Kathedrale zurückzuführen sein; vgl. ebd., S. 168.

¹⁷⁸ Ebd., S. 171 u. vgl. ebd., S. 181.

¹⁷⁹ Vgl. dies. 2019, S. 98.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 107.

¹⁸¹ Ebd., S. 114.

¹⁸² Vgl. ebd., S. 109 u. 112.

¹⁸³ Vgl. Tigler 2006, S. 262.

nahezu einheitliche Ausführung des ursprünglichen Fassadenentwurfes,¹⁸⁴ sondern vor allem seine dementsprechende Datierung Ende des 12. Jahrhunderts. Die Autorin versuchte des Weiteren mangels lokaler Überlieferung dem ‚kulturellen Ambiente‘, den Vorstellungen der unbekanntem Ideengeber und Rezipienten mittels Vergleichen mit Werken aus Bibliotheken an Bischofssitzen der Umgebung wie dem Bildungsgrad des Händlersohnes Johannes alias Franziskus ‚nachzuspüren‘.¹⁸⁵ Sie ging auf die besondere Situation durch die Bauträgerschaft der Kanoniker, dem komplizierten Verhältnis zum Ortsbischof und im späteren Verlauf beider auch zur Kommune bzw. auf die Finanznöte der kirchlichen Institutionen in Assisi schon im 12. Jahrhundert dabei aber nicht ein.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Westfassade der hochromanischen Kathedrale San Rufino in Assisi bzw. einzelne ihrer Bestandteile immer wieder gerne als herausragende Beispiele der Baukunst bzw. -skulptur in Umbrien gewürdigt, doch diese Anerkennung nicht auf das gesamte hochromanische Bauprojekt übertragen wurde.¹⁸⁶ Bis heute ist die Datierung der einzelnen Geschosse der Westfassade nicht abschließend geklärt. Die Untersuchung und Herleitung der Bauskulptur des Untergeschosses einschließlich des Konsolgesimses ist nie hinreichend erfolgt.¹⁸⁷ Die Forschung konnte sich bisher auch nicht auf eine einheitliche Rekonstruktion des hochromanischen Innenraumes samt dessen Bedachung verständigen. Nur der frühromanische Baukomplex erfuhr kürzlichst eine ihm gebührende architekturhistorische Anerkennung im italienischen Umfeld.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Durch die daraus resultierende rasche Errichtung der gesamten Fassade ließen sich gestalterische Planänderungen wie stilistische bzw. qualitative Unterschiede innerhalb der dortigen Bauskulptur deutlich schwieriger begründen. Die unterschiedliche Ausführung der Fassadenskulptur sah die Autorin, wie schon zuvor Prosperi, in der Werkstattgemeinschaft von den an den beiden Kirchenfassaden in Bevagna tätigen Rodolfo u. Binello begründet; vgl. Prosperi 2003, S. 49 u. 51f. wie De Luca 2019, S. 99.

¹⁸⁵ Vgl. De Luca 2019, S. 99 u. 102.

¹⁸⁶ So liest man bei Elisei 1893, S. 33: „[...] *facciata, la quale [...] veramente grandiosa ed ammirabile tra i monumenti del XI [sic] secolo esistenti in altre parti d'Italia.* [...]“ Vgl. auch jüngst Savi 1999, S. 812 u. Bassan 2000, S. 411. In eine andere Richtung, etwas über das Ziel hinausschießend, indes Prosperi, der S. Rufino als „[...] *una delle più originali basiliche romanico-gotiche d'Italia* [...]“ (Prosperi 2003, S. 71) bezeichnete.

¹⁸⁷ In diesem Sinn immer noch aktuell Wiener 1991, S. 110. In den wenigen detaillierten Beschreibungen in der Lit., so auch bei Prosperi 2003, fehlen Angaben zu Unregelmäßigkeiten, speziell auch am Baudekor, die Rückschlüsse z. B. auf Unterbrechungen im Bauverlauf zulassen. Motivische u. technische Gemeinsamkeiten wie Unterschiede der einzelnen Teile des Untergeschosses wurden ebenfalls noch nicht im Detail herausgearbeitet.

¹⁸⁸ Vgl. Gigliozzi 1994, S. 485, dies. 2000, S. 9, Montesanti 2013, S. 133ff. u. Gigliozzi 2017, S. 327 (letztere allerdings mit der Abb. der Apsis des 12. Jh.).

4 Forschungsdesiderate

Durch den Erhalt von großen Teilen der frühromanischen Krypta wie der Außenmauern der hochromanischen Kathedrale bieten sich in Assisi unterschiedliche Möglichkeiten für eine kunsthistorische Auseinandersetzung an.

Der bisherige Kenntnisstand über die sichtbaren bzw. ergrabenen Partien der Krypta von San Rufino dürfte ohne eine ausführliche Publikation zu der ab 1998 erneut erfolgten Sondierung bzw. bautechnischen Untersuchung vermutlich nicht zu neuen bedeutenden Forschungsergebnissen als den bereits publizierten führen.

In Bezug auf die hochromanische Kathedrale lassen sich hingegen größere Forschungsdesiderate benennen: Hierzu gehören die baugeschichtliche Einordnung des zu rekonstruierenden Ostteils der Kathedrale in die umfangreiche Gruppe von nahezu zeitgleichen Großbauten anderer Städte Ober- und Mittelitaliens wie auch die Untersuchungen der Art, Zusammensetzung und gegebenenfalls der Deutung der Bauskulptur des Untergeschosses der Westfassade, die möglicherweise zu einer genaueren Datierung dieses Bauabschnittes führen könnten.

Die Rekonstruktion des Ostteiles

Durch die weitgehend erhaltenen Außenmauern¹ und Arkaden des Langhauses sind einige Parameter zum Grund- und Aufriss der hochromanischen Anlage und deren ursprünglichem Inneren gesichert: Im Gegensatz zu dem in Mittelitalien bis in das 13. Jahrhundert in frühchristlicher Nachfolge sehr häufig verwendeten Typus der flach gedeckten Säulenbasilika,² deren Säulen auch, wie zum Beispiel im Gebiet der heutigen Abruzzen, teilweise durch Pfeiler ersetzt sein konnten,³ wurde das Innere des hochromanischen Langhauses von San Rufino ursprünglich durch die sehr

¹ Ob die Unregelmäßigkeiten im Mauerverband am Apsisobergeschoss u. nördl. Ostabschluss nur von den Schäden aus statischen Problemen herrühren, bleibt fraglich. Der obere apsidale Blendbogenfries deutet z. B. auf Grund seiner spitzen Bogenform klar auf eine spätere Entstehungszeit als Mitte des 12. Jh. hin. Leider beinhaltet die Publikation von Bernacchio u. Castellani keine Ergebnisse zur Untersuchung der hochroman. Apsis; vgl. Bernacchio/Castellani 1997, S. 121f.

² Beispielhaft zu entspr. Rekonstruktionsversuchen des Innenraumes der hochroman. Kathedrale in Spoleto vgl. Toscano 1969, S. 18, ders. 1974, T. VI u. Tamanti 1981, S. 168.

³ Vgl. Wagner-Rieger 1990, S. 188.

hohen Kreuzpfeilerarkaden ohne einen rhythmisierten Stützenwechsel und vermutlich durch eine nur partielle Einwölbung geprägt.⁴ Das Presbyterium war durch eine einzelne, weite Apsis und ein nicht über die Seitenwände des Langhauses vorstehendes Querhaus gekennzeichnet. Auf Grund der Umbauten wie der fehlenden Publikation der Grabungsergebnisse der späten 1990er Jahre muss an dieser Stelle allerdings ungeklärt bleiben, ob es darüber hinaus durch die Veränderung des Pfeilerquerschnittes eine Markierung des Beginns des Presbyteriumsereichs gegeben hat⁵ bzw. wie genau die östlichen Joche zugeschnitten waren.

Bei dem hochromanischen Bau in Assisi ist von einer Doppelgeschossigkeit des Presbyteriums auszugehen.⁶ Diese ist nicht nur anhand der schriftlichen Überlieferung eindeutig gesichert, welche die Existenz einer ‚ecclesia inferior‘⁷ und einer ‚ecclesia superior‘⁸ mehrfach bezeugt. Auch die vier Nordzugänge zum Presbyteriumsereich, die sich auf Grund der Hanglage des Bauwerkes in dessen Inneren auf etwa 5 m Höhe befinden,⁹ bestätigen diese Vermutung ebenso wie die Berichte zu Resten einer erst in dieser Höhe neu einsetzenden Freskierung.¹⁰ Aber ob die in der Südostecke des Presbyteriums vorhandenen Reste einer Wandgliederung¹¹ wirklich zu dem Schluss führen sollten, dass sich der Boden des Langhauses und jener des Unterschosses des Presbyteriums ungefähr auf einem Niveau befunden haben, was zu einer massiven Anhebung des oberen Geschosses geführt hätte,¹² bedarf einer nochmaligen Diskussion der Befunde an anderer Stelle. Immerhin lassen die Choranlagen von Santa Maria *della Pieve* in Arezzo und San Miniato *al Monte* in Florenz¹³ (Toskana) erahnen, dass stark erhöhte Chortribünen in Mittelitalien trotz des immer wieder beschworenen frühchristlichen Erbes konstruiert wurden.

Besondere Aufmerksamkeit sollte in diesem Kontext der - nur angelegten oder doch ausgeführten - Kuppel der Kathedrale mit ihrer hervorgehobenen Position

⁴ Zu den erhaltenen oberen Wand- u. Gewölbepartien u. den Rekonstruktionen vgl. Di Costanzo 1797 (*Abb. 5, 6*), Cardelli 1929 u. ders. 1969 (*Abb. 9, 10*).

⁵ Zu diesbzgl. Bsp. roman. Kirchen, wie z. B. S. Maria Ass. in San Fiorenzo, vgl. Usai 2019, S. 6f.

⁶ Auch das Innere der Nachbarkathedrale in Foligno wurde einer tiefgreifenden Veränderung unterzogen. Anhaltspunkte, dass auch sie urspr. über einen doppelgeschossigen Ostabschluss verfügte, liefern sowohl die Reste der Krypta als auch ältere Berichte u. Zeichnungen, die sich allerdings in der Darstellung z. T. widersprechen; vgl. Lametti 1990, S. 80 Anm. 5 u. S. 85f.

⁷ Dieser spezifische Ausdruck findet sich im 15.-16. Jh. z. B. in ACA, Nt A 2¹, fol. 10v (1400 V-19) (ed. Cenci 1974-1976, S. 25) u. ACA, Nt LL 4, fol. 13r (1516 V-1) (ed. ebd., S. 1053).

⁸ Im 14.-16. Jh. wird diese Bezeichnung u. a. erwähnt in ASR, Rf pg IV, 40 (1349 IX-27) (ed. ebd., S. 105), ACA, Nt B 20, fol. 129r-v (1427 VII-17) (ed. ebd., S. 460), ACA, Nt N 1, fol. 652r (1487 VIII-9) (ed. ebd., S. 824) u. ACA, Nt Q 38, fol. 32v (1517 IV-24) (ed. ebd., S. 1062).

⁹ Vgl. zum Straßenniveau Cardelli 1929, S. 30 u. zur Lage der Portale ebd., S. 40 Abb. s. n.

¹⁰ Vgl. Lunghi 1981, S. 59 u. ders. 1987, S. 130.

¹¹ Eine sich hier manifestierende Diskrepanz zw. den Niveaus der Bauskulptur an der Außenapsis, am inneren südl. Ostabschluss u. an den sichtbaren Resten der Arkadenkapitelle ist mit einem kontinuierlichen Baufortgang von Osten nach Westen nicht schlüssig erklärbar.

¹² Die sich auf Grund der Hanglage ergebenden Zugänge in der östl. Nordwand sind am ehesten mit einer erhöhten Tribüne in Verbindung zu bringen, auch wenn es Bsp. für meterhohe an Wänden verankerte Treppen roman. Sakralbauten gibt o. gegeben hat, wie in S. Vigilio in Trient wie an S. María in Tarrasa.

¹³ Vgl. McLean 1996, S. 98 Abb. s. n. u. Brucher 1987, S. 167 Abb. 94.

direkt vor der Apsis geschenkt werden - unabhängig davon, ob man das Presbyterium mit zwei oder drei gleich- bzw. verschieden großen Jochen rekonstruiert.¹⁴

Der hochromanische Bau als Ganzes

Um eine Vorstellung der geplanten bzw. der verwirklichten hochromanischen Anlage zu erhalten und gleichzeitig mehr über den planenden bzw. ausführenden Bauleiter - Johannes aus Gubbio - wie dessen Auftraggeber zu erfahren, müsste man sicherlich noch einmal einigen Fragen nachgehen:

Welche Merkmale in der Gestaltung und Konstruktion verbinden die Apsis, das Presbyterium und das Langhaus? Entspricht die heutige Höhe des Mittelschiffes dem ursprünglichen Entwurf oder könnte sie das Ergebnis eines Planwechsels oder einer Anpassungsmaßnahme sein?¹⁵ Reichen bei der Überlegung, ob dort eine Rund- oder Spitztonne als Decke vorgesehen war und dann nicht verwirklicht wurde bzw. ob schon von vornherein eine gemischte Bedachung konzipiert worden war, italienische bzw. europäische Vergleiche als Argumentationsgrundlage? Gibt es andere bauimmanente Hinweise für die Beantwortung dieser Frage, wie zum Beispiel das massive Gesims auf Obergadenhöhe? Wie muss man sich die Ausstattung des Kircheninneren vorstellen? Die oberhalb der nachträglich eingezogenen Gewölbe erhaltenen Kalksteinverbände der Innenwände lassen durch ihre regelmäßige und sorgfältige Ausführung¹⁶ - bei geringem Einsatz von skulpturalem Dekor - die Vermutung aufkommen, dass ursprünglich nicht unbedingt ein großflächiger Putzauftrag oder eine weitgehende Freskierung geplant gewesen sein muss. So belegen die erhaltenen Quellen zu Stiftungen¹⁷ wie die Freskenfragmente, die sich noch *in situ* befinden bzw. nun abgenommen im Kathedralmuseum ausgestellt sind, auf Grund ihrer unterschiedlichen Datierungen, Sujets und stilistischen

¹⁴ Direkt vor der (mittleren) Apsis errichtete Kuppeln - auch bei urspr. dreischiffigen Kirchen ohne ein vorstehendes Querhaus - kommen zwar auf der ital. Halbinsel vor, sind in Mittelitalien aber eher selten. Neben der ehem. einschiffigen Anlage S. Maria *in Ponte* in Borgo di Cerreto sind diesbzgl. SS. Pietro e Paolo in Sovana u. S. Maria in Conèo neben den nordital. Bsp. in Ventimiglia, Pavia u. Verona wie S. Michele Arc. in Casertavecchia in Süditalien zwar anzuführen, doch die jeweilige Einbindung der Kuppel in die Ostanlage ist selbst bei diesen Bauten uneinheitlich.

¹⁵ An eine diesbzgl. Antwort knüpfen sich natürlich auch Überlegungen zu dessen Bedachung.

¹⁶ Vgl. diesbzgl. z. B. die Einfassung der Apsiskalotte mittels dicht gefugter, radial versetzter Werksteine etwa gleicher Stärke, die sich durch ein hohes Maß an Glättung vom aufgehenden recht regelmäßigen Mauerwerk abheben; vgl. De Giovanni 1999a, S. 126 Abb. 6-7.

¹⁷ Vgl. exemplarisch eine Stiftung im Mai 1390 (Nt C 1, fol. eingefügt zw. fol. 24v-25r (zit. Cenci 1974-1976, S. 226)) bzw. eine Überarbeitung eines bestehenden Freskos im August 1460 (Nt V 71, fol. 58r-59v bis (zit. Cenci 1974-1976, S. 661)).

Eigenschaften, dass sie auf keinen Fall im Rahmen einer einheitlichen Ausstattungskampagne entstanden sind.¹⁸ Ist es plausibel, dass ursprünglich großflächige, ungegliederte Mauerpartien in hoher technischer Qualität den Innenraum dominiert haben oder doch nur die Hauptelemente der architektonischen Struktur, wie Pfeiler oder Einfassungen von Öffnungen, durch besondere Steinbehandlung hervorgehoben wurden?

Das Untergeschoss der Westfassade

Auch wenn die phasenweise Errichtung der Fassade von San Rufino von den meisten Autoren erwogen wurde, so variieren doch die Angaben zur Zahl der Bauabschnitte wie auch zu deren Umfang bis heute.¹⁹ Dabei wurde allerdings die einheitliche Konstruktion des Portalgeschosses nie in Frage gestellt. Es gibt aber meines Erachtens einige Anzeichen dafür, dass auch das Untergeschoss nicht ganz ohne Unterbrechungen errichtet wurde. Diesbezüglich sind Anpassungsmaßnahmen am Rahmenwerk und am Rapport der Bauskulptur anzusprechen, die nicht unbedingt auf eine gleichmäßig horizontal verlaufende Errichtung der Portalzone schließen lassen.²⁰ Auch die Anordnung und Zusammensetzung des vielfältigen Portaldekors verdient ebenso wie die Einordnung der ikonografischen Inhalte der Figuralskulptur an den drei Westzugängen mehr Aufmerksamkeit.²¹ Ferner ist der stilistische ‚Wandel‘ zwischen dem Unter- und Obergeschoss noch genauer zu differenzieren.

¹⁸ Vgl. Lunghi 1981, S. 59-66 u. Moretoni 1999, S. 140-143. Ihre Anbringung in nicht allzu großem zeitlichem Abstand zur Fertigstellung des Bauwerkes etwa ab Ende 13. Jh. könnte religiös-liturgische wie auch ästhetische Bedürfnisse als Ursache gehabt haben. So ist den oben angeführten Aufsätzen zu entnehmen, dass sich die Mehrzahl der ‚frühen‘ Fresken im Ostteil der Anlage befand. Doch speziell der nordöstl. Abschluss des Presbyteriums zeigt an seinem Außenmauerwerk eine für den sonstigen Bau eher ungewöhnlich unregelmäßige Zusammensetzung, die auf durch Schäden erforderliche spätere Eingriffe hindeutet.

¹⁹ Eine Errichtung der Fassade in zwei Zeitabschnitten (Unter- u. partielles Obergeschoss - partielles Obergeschoss u. Giebel) nahm die Mehrheit der dazu Forschenden vor allem anhand von technischen Kriterien an; vgl. Gnoli 1906b, S. 181, Pistilli 1991, S. 626, McLean 1996, S. 103, Poeschke 1998, S. 164, Cristoferi 1999, S. 82 u. De Luca 2017, S. 162; zu drei Bauphasen (je Geschoss u. Giebel) vorwiegend nach stilistischen Kriterien vgl. Wiener 1991, S. 110 Anm. 323. Die in der Lit. geäußerten Dat. der jeweiligen Fassadenteile führten zu stark voneinander abweichenden Zeitspannen, die allein für die Errichtung der Front von S. Rufino mit mindestens etwa 50 J. (Gnoli 1906b, S. 181) bzw. mit maximal bis zu 100 J. (Cardelli 1969, S. 35 u. Prandi 1981, S. 272) veranschlagt wurden.

²⁰ Allgemein zu deren Mauerstruktur, aber ohne diesbzgl. Beobachtungen vgl. Bernacchio/Castellani 1999, S. 110.

²¹ In diesem Kontext sind die drei Tympana u. der Halbrundstab des Hauptportals von besonderem Interesse. In Bezug auf die Motivik der Bogenfelder beider Seitenportale wurde immer wieder auf frühchristl. Vorlagen verwiesen. Am mittleren Tympanon ist eine äußerst ungewöhnliche Figurengruppe mit einer ‚Maria Regina Lactans‘, einem in einer Aureole thronenden Christus u. einem Geistlichen dargestellt, der oft als Kirchenpatron identifiziert wurde; vgl. u. a. Di Costanzo 1797, S. 28, Brunacci/Cannata 1968, Sp. 472 u. Cristoferi 1999, S. 93. Weiterhin bieten auch die besser erhaltenen Figurengruppen am linken Halbrundstab des Mittelportals einige Ansatzpunkte zur Interpretation.

Von herausragender Bedeutung im Datierungskontext könnte jedoch das sich über die gesamte Fassade erstreckende Konsolgesims sein.²² Häufig wurden in der Literatur Vergleiche zu den Fassadengesimsen der Kirchen in Bevagna, der Kathedrale in Foligno oder dem Gesims im Inneren der Kollegiatskirche Santa Maria Assunta in Lugnano in Teverina in Umbrien gezogen.²³ Es gab bis in die jüngste Zeit jedoch meines Wissens noch keinen Hinweis auf die offenkundigen Analogien des Gesimses in Assisi zu der Kombination eines gestelzten Blendbogenfrieses mit einem aufliegenden Konsolgesims am Untergeschoss der Apsis der Kathedrale Santa Maria Annunziata in Todi. Nicht nur durch die stilistischen wie motivischen Entsprechungen erscheint eine vergleichende Untersuchung dieses architektonischen Elementes sehr vielversprechend.

Wie auch für das Gesims an San Rufino liegt für jenes in Todi keine genaue Datierung vor. Die Baugeschichte der Todiner Kathedrale im Kontext mit einem überlieferten Brand ließe aber eine zeitliche Ansetzung des Apsisuntergeschosses in der letzten Dekade des 12. Jahrhunderts durchaus zu.²⁴ Die zahlreichen Entsprechungen in der Motivik wie der Ausführung der Konsolköpfe unterhalb des Blendbogenfrieses in Todi mit den Exemplaren an der Fassade in Assisi geben Anlaß zu der Vermutung, dass es zeitweise eine personelle oder arbeitstechnische Verbindung zwischen diesen beiden Werkstätten gegeben haben könnte. Diese These findet auch außerhalb der Gesimse in der engen motivischen Verwandtschaft zwischen einigen der unteren metopenähnlichen Reliefs in Todi und dem Dekor der Archivolten der Seitenportale in Assisi eine weitere Untermauerung. Auch die Unterteilung eines Halbrundstabes durch ringartige Einfügungen sowohl an der Apsis in Todi als auch am Hauptportal in Assisi, die auch Prandi beiläufig schon erwähnte,²⁵ deutet eine entsprechende Verbindung an.

Eine Präzisierung des hier angesprochenen Transfers von Motiven in ein neues architektonisches Umfeld könnte meiner Ansicht nach dabei hilfreich sein, zumindest eine Vermutung zu der zeitlichen Reihenfolge der beiden Bildhauerwerkstätten

²² Vgl. zu den dargestellten Tierarten u. a. Frigerio 2014. Motivisch besonders interessant könnten hier die bikorporalen Vierbeiner mit humanen Köpfen sein. Auch wenn immer wieder zu lesen ist, dass solche Fabelwesen als motivisches Allgemeingut hochmittelalterlichen Bestiarien entnommen seien, so ist deren Darstellung, anders als jene von Sirenen wie Kentauren, in der roman. Bauskulptur Italiens gar nicht so häufig nachweisbar; vgl. demgegenüber De Luca 2019, S. 108; zur Herkunft der Motivik der assisanischen Fabelwesen aus Bestiarien vgl. Fiocca 1913, S. 146, Cristoferi 1999, S. 99 u. Prospero 2003, S. 114f. Zu den stilistischen Wurzeln der Tierdarstellung am Gesims von S. Rufino am ehesten in der Bauskulptur der Konsolen u. Gesimse der Kathedraalfassade in Lucca vgl. Wiener 1991, S. 138. Trotz der hier vermuteten Bedeutung des Konsolgesimses an S. Rufino für die Erkenntnisse bzgl. der Herkunft eines Teiles der Motivik wie für Datierungszwecke ist Prosperis These, dass dessen Konsolen als Modul für den gesamten Fassadenentwurf gedient hätten, m. A. n. völlig abwegig; vgl. Prospero 2003, S. 122.

²³ So vgl. de Francovich 1937, S. 80, Larson Esch 1981, S. 51 u. Cristoferi 1999, S. 99.

²⁴ Vgl. Prandi 1981, S. 253. Zum Hinweis der unterschiedlichen Ausführung des unteren u. oberen Apsisbereichs der Kathedrale in Todi vgl. ders./Righetti 1975, S. 178. Etwas später betonte Prandi die ‚Widersprüchlichkeit‘ dieser Apsis, deren Untergeschoss sich stilistisch vom restlichen Ostteil zwar klar abgrenzen lasse, dessen dekoratives System sich aber an anderen Bauteilen der Kathedrale trotzdem wiederfände; vgl. ders. 1994, S. 253.

²⁵ Vgl. ders. 1981, S. 275.

anzustellen. Im besten Fall ergibt sich daraus auch eine weitere Eingrenzung der jeweiligen Datierung für die untere Apsis in Todi wie für das Untergeschoss der Fassade in Assisi.

Die oben umrissenen Fragen sind auf Grund der langen Baugeschichte der hochromanischen Kathedrale nicht immer eindeutig zu beantworten. Bei jeder gewonnenen Erkenntnis zum Bauwerk steht meistens die Überlegung mit im Raum, ob der festgestellte Befund als Ergebnis der ursprünglichen Planung oder einer fortschreitenden Entwicklung des Bauwerkes bewertet werden muss. Diese Problematik berücksichtigend soll der Schwerpunkt dieser Arbeit auf der Untersuchung nur eines kleinen, aber bedeutenden Bauteils der Kathedrale liegen, dem Untergeschoss der Westfassade. Auch wenn dieses, wie im Forschungsüberblick bereits dargelegt, immer wieder das Interesse einzelner Autorinnen und Autoren geweckt hat, so gibt es doch außerhalb des mehrseitigen und bebilderten Textes von Cristoferi keine ausführliche wie wissenschaftlichen Standards genügende Beschreibung und Analyse der architektonischen Gliederung wie der Bauskulptur der Westportale.

Von der ausführlichen Auseinandersetzung mit dem Portalgeschoss sind auch Aussagen bezüglich dessen Errichtung und seiner zeitlichen Abgrenzung zum Obergeschoss zu erwarten. An dieser Stelle soll das Augenmerk außerdem vor allem auf die Zusammensetzung wie die Stellung der architektonischen Gliederung und des bauskulpturalen Repertoires im Verhältnis zu Bauten der Umgebung gelegt werden. Hingegen wird auf ikonografische Aspekte nur am Rande eingegangen und auf die Formulierung einer dementsprechenden Interpretation verzichtet werden, da sich die Verfasserin in diesem Bereich nicht nur auf Grund der Schäden an den relevanten Teilen des Hauptportals derzeit keine wissenschaftlich fundierten Erkenntnisse verspricht.²⁶

Diese Arbeit wird nicht alle Besonderheiten der Gliederung und des Dekors des Untergeschosses der Fassade von San Rufino aufzeigen und die sich daraus ergebenden Fragen vollständig klären können. Ziel der Verfasserin ist es jedoch, den bisher auf wenige einzelne Merkmale der hochromanischen Fassade beschränkten Blickwinkel um Ergebnisse zur Art und Kombination der genutzten gestalterischen und dekorativen Elemente am Portalgeschoss zu erweitern. Ein derartiger Ansatz kann möglicherweise auch einen Beitrag dazu leisten, dieses bedeutende Werk hochromanischer Oberflächengliederung und Bauskulptur in Mittelitalien etwas sicherer zu datieren.

²⁶ An dieser Stelle sei an Kleins Einschätzung in seiner umfangreichen Untersuchung der Piacentiner Kathedrale erinnert, in der er das „[...] ‚Skulpturengemenge‘ der italienischen Bauwerke [...]“ der Romanik mit „[...] verhältnismäßig einfachen Programminhalten [...]“ (Klein 1995, S. 131) als Begründung für seine Fokussierung auf die stilkritische Analyse u. die Frage nach der Herkunft der Bildhauer anführte.

5 Die Westfassade

„L'attenzione prestata alla facciata rimane del resto un'esperienza fondamentale del romanico umbro: qui si concentrano gli sforzi dei costruttori, dei committenti e degli scultori nell'organizzare la distribuzione dei vari elementi [...] in un sistema organico e riproducibile; in pratica, nella realizzazione di un modello di successo [...].“¹

5.1 Einführung

Die Westfassade der Kathedrale San Rufino in Assisi (*Abb. 1*), die Cardelli poetisch als „[...] una delle gemme più fulgide ed unitarie di tutta l'architettura romanica italiana [...]“² beschrieb, präsentiert sich heute als eine den Dachfirst des Mittelschiffes weit überragende Tafelfassade (*Abb. 12*).³ Sie besteht aus einem nahezu gleich hohen Portal- und Obergeschoss mit einem aufgesetzten Dreiecksgiebel.⁴ Ihre heutige Gestaltung enthält einige Elemente, die Wiener in seiner Charakterisierung dazu bewogen haben, diese als „[...] künstlerisch hochbedeutende Inkunabel der romanisch-umbrischen Fassaden [...]“⁵ zu bezeichnen. Trotz des umfangreichen Bestandes an spätromanischen

¹ Gangemi 2010a, S. 145f.

² Cardelli 1969, S. 35.

³ Zur Breitenangabe von 24,20 m u. Höhenangabe von fast 30 m (davon ca. 11 m Giebelhöhe) vgl. ders. 1929, S. 10. Zur Angabe, der heutige Giebel sei um 5,19 m höher als der First des aktuellen Mittelschiffdaches vgl. De Giovanni 1999a, S. 121 Abb. 1. Egermann charakterisierte das Mauerwerk nach seinen Untersuchungen vor Ort wie folgt: „Die Steine sind an ihren Sichtflächen zu Quadern behauen, zum Mauerwerksinneren hin sind sie konisch geformt. Die Sicht- und Lagerflächen sind eben abgearbeitet, die Rückseiten sind raub geblieben. Das Verhältnis der Steinhöhe zur Dicke der Lagerfuge ist groß, die Lagerfugen verlaufen im Wesentlichen horizontal. Durch die konische Form der Steine ist der Hohlraumanteil im Inneren der im oberen Bereich 1,15 m dicken Fassade höher [...]“ (Egermann 1999b, s. p.) u. „Mehrschaliges Mauerwerk mit einer Zwischenschicht aus ähnlichem Material (Gesteinsbruchstücke) [...] Mauerwerk mit geringem Hohlraum- bzw. Kluftgehalt [...]“ (ders./Illich 1999, S. 4).

⁴ Entgegen der groben, aber maßstäblichen Skizze von Bernacchio u. Castellani rechnet die Verfasserin die Blendgalerie samt der Quattrofora u. den Biforen bereits dem Obergeschoss zu; vgl. dagegen Bernacchio/Castellani 1999, S. 111 Abb. 1.

⁵ Wiener 1991, S. 110 Anm. 323. Zur nur den frühen Buchdruck betreffenden Erklärung des Inkunabel-Begriffes vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Inkunabel>.

Tafelfassaden in der Umgebung⁶ sollte darüber hinaus allerdings das ursprüngliche und das heutige Vorkommen von Querschnittfassaden an Sakralbauten, wie an San Pietro in Bovara, Santa Maria Assunta in Lugnano in Teverina, Sant'Eufemia und San Paolo *inter vineas* in Spoleto wie auch San Pietro in Tuscania, in einer architektonischen Würdigung nicht unbeachtet bleiben.⁷

Die beiden Geschosse der Fassade von San Rufino erfahren durch die vorhandenen Eck- und Mittellisenen eine vertikale Gliederung in drei Kompartimente,⁸ die der Aufteilung des dahinterliegenden Innenraumes entsprechen.⁹ Die Maße des mittleren Fassadenteiles wurden im Zuschnitt der zurückgesetzten Innenfläche des Spitzbogens am Dreiecksgiebel wieder aufgenommen. In den drei Kompartimenten der Kirchenfront sind sowohl die Portale als auch die verschiedenen Fensteröffnungen jeweils ungefähr mittig platziert, so dass deren axiale Ausrichtung als ein entsprechender Akzent wahrnehmbar ist.¹⁰ Dieser wird durch die fehlende weitere Binnengliederung eines Großteils des Obergeschosses noch einmal verstärkt.¹¹

Zwei sich über die gesamte Fassadenbreite erstreckende Konsolgesimse trennen beide Geschosse und den Giebel voneinander.¹² Diese setzen durch ihre jeweilige Überschneidung der Eck- und Mittellisenen so wiederum der vertikalen Fassadengliederung einen horizontal-schichtenden Akzent entgegen. Es ist hier allerdings anzumerken, dass diese Schichtung an anderen spätromanischen Fassaden des

⁶ Zur kurzen Aufzählung bedeutender Tafelfassaden Nord- u. des nördlichen Mittelitaliens u. deren Entwicklung vgl. De Luca 2017, S. 177f.

⁷ Für die Kathedralfronten in Todi u. in Spoleto wurde deren urspr. Gestaltung als Querschnittfassaden oft zumindest erwogen; vgl. Ranke 1968, S. 186 u. 206, Toscano 1969, S. 32, Tamanti 1981, S. 169, Zimmermanns ³1989, S. 276, Gigliozzi 2000, S. 125, T. XXXVI, Benazzi 2002, S. 211 Anm. 4, Grondona ²2009, S. 128 u. Abb. 378 u. De Luca 2017, S. 172ff.

⁸ Auf die einem Pilaster entspr. Ausstattung dieser vertikalen Wandvorlagen mit Kapitellen wurde an S. Rufino u. S. Pietro *fuori le mura* in Spoleto im Gegensatz zu einzelnen Fronten des Umfeldes mit geringeren Ausmaßen, wie S. Paolo *inter vineas* bzw. S. Ponziano in Spoleto u. S. Felice in Sant'Anatolia di Narco, verzichtet; vgl. zu S. Paolo Coden 2011, T. X Abb. 19, zu S. Ponziano Severino 2015a, S. 202 Abb. 122 u. zu S. Felice Brucher 1987, S. 239 Abb. 144. Am Obergeschoss einer Fassade vergleichbarer Abmessungen, der Front der Spoletiner Kathedrale (Abb. 175), besetzen Tierprotome die üblicherweise Kapitellen vorbehaltene Position an den Vorlagen.

⁹ Die visuell wie bei den manuellen Messungen der Verfasserin festgestellte unterschiedliche Breite der unteren Felder der linken u. rechten Fassadenkompartimente werden z. T. durch die unten etwas breitere linke Ecklisenen ausgeglichen.

¹⁰ Dass eine mittige Anordnung dieser Elemente an den Fassaden mit spätroman. Prägung nicht immer erfolgten musste, belegen die Seitenteile der Fassade von S. Pietro in Assisi (Abb. 24) o. die Front von S. Claudio bei Spello; zu letzterer vgl. de Angelis d'Ossât 1954, T. IX Abb. 15.

¹¹ Ob die von Gangemi vorgeschlagene These zur Entwicklung der Gestaltung der Kirchenfassaden im ‚Valle Umbra‘ im 13. Jh. im Sinn einer Beschränkung auf identitätsstiftende Elemente, wie z. B. ‚Rosenfenster‘, ihre Bestätigung an der Fassade an S. Rufino findet, sollte im Zusammenhang mit deren zeitlicher Ansetzung diskutiert werden; vgl. Gangemi 2010a, S. 146.

¹² Inwieweit auch beim urspr. Fassadenentwurf an S. Rufino mit dieser Art von Trennung des Ober- u. Giebelgeschosses zu rechnen gewesen ist, steht in direktem Zusammenhang mit der Frage, ob man an S. Rufino von der Planung einer reinen Querschnittfassade ausgehen kann o. nicht; vgl. in diesem Kontext zur Rekonstruktion eines höheren Giebelgeschosses Gnoli 1906b, S. 175 Abb. s. n., zur Angabe einer geringeren Höhe des Mittelschiffdaches De Giovanni 1999a, S. 123 Abb. 2.

,Valle Umbra⁶, wie an San Pietro *fuori le mura* (Abb. 21), San Ponziano und San Paolo *inter vineas* in Spoleto,¹³ als noch ausgeprägter bezeichnet werden kann.¹⁴

Unterhalb der beiden durchlaufenden Konsolgesimse befinden sich an der assianischen Front jeweils Blendbogenfriese (Abb. 165), die den Effekt der horizontalen Geschossabtrennung noch weiter verstärken. Diese Kombination eines Konsolgesimses und eines Blendbogenfrieses, einfach oder gestelzt, kommt an verschiedenen Bauteilen romanischer Sakralbauten Mittelitaliens vor, ist aber nicht so häufig, wie man es erst vermuten würde. Als Beispiele sind hier die Fassaden von San Felice in Sant’Anatolia di Narco wie der Kathedrale in Spoleto (Abb. 175), der Ostabschluss der Kathedrale in Todi (Abb. 159) im heutigen Umbrien und die Apsis von Santa Maria Assunta in San Quirico d’Orcia in der Toskana anzuführen.¹⁵ Die Unterschiede in der jeweiligen Erscheinungsform dieser Gliederungselemente beruhen vor allem auf dem Einsatz von ergänzenden Inkrustationen in Verbindung mit klassisierenden (Blatt)Konsolen bzw. von figürlichen Konsolen, wie in Spoleto und Sant’Anatolia di Narco bzw. in Assisi, Todi und San Quirico d’Orcia.

An der Fassade von San Rufino weicht aber je nach Geschoss das Verhältnis der Bogenfriese zu den vertikalen Gliederungselementen deutlich voneinander ab: Die Blendbogen des Portalgeschosses (Abb. 91) erscheinen auch auf Grund ihrer größeren Höhe abschnittsweise zwischen die Lisenen gespannt. Die niedrigeren Blendbogen am Obergeschoss (Abb. 165) wirken von den Mittellisenen, die am Giebel nicht fortgeführt wurden, eher unterbrochen. Eine strukturelle Verzahnung beider Gliederungselemente unterblieb dort gänzlich.¹⁶ Am Untergeschoss wird die Abfolge der Blendbogen darüber hinaus jedoch nicht nur durch die Lisenen, sondern auch durch die ankommenden vertikalen Profilstäbe des Rahmenwerkes rhythmisch unterbrochen. Der schichtende Akzent am Portalgeschoss erfährt somit wieder eine gewisse Einschränkung.

Neben den Gesimsen führt vor allem aber die durchgehende Blendgalerie mit einer integrierten Quattrofora und den seitlichen Biforen im unteren Bereich des Obergeschosses (Abb. 165, 170) zur Wahrnehmung einer deutlichen horizontalen Trennung der beiden Geschosse der Kathedralfront. Hinter diese Bogenfolge treten selbst die Lisenen der vertikalen Fassadengliederung zurück.

¹³ Vgl. zu S. Ponziano Severino 2015a, S. 202 Abb. 122 wie zu S. Paolo Coden 2011, T. X Abb. 19.

¹⁴ Vgl. Larson Esch 1981, S. 21, Bassan 2000, S. 412 u. Gangemi 2010a, S. 145. Diese Akzentuierung betreffend sind auch die Überlegungen Gandolfos zur Entwicklung der roman. Fassade Mittelitaliens als „[...] *facciata scolpita* [...]“ von Interesse - als dem Ort zur Übermittlung von Botschaften u. Erzählungen im Hochmittelalter; vgl. Gandolfo 2006a, S. 79ff. wie Fachechi 2014, S. 106.

¹⁵ Vgl. zu S. Felice die Fotos im FAM zu obj08008384 bhim00017757 u. bhim00017758, zu S. Maria Ass. in Spoleto obj20030516 fm2193 u. zu S. Maria Ass. in San Quirico d’Orcia obj07877030 07877030 fn0606310z_p.

¹⁶ Neben der strukturellen Verbindung zw. den Lisenen u. Blendbogen im Obergeschoss ist auch auf den Materialwechsel zw. dem unteren u. oberen Bogenfries bzw. im oberen Lisenenbereich hinzuweisen: Statt des grobporigen Travertins wurde dort nun kompakterer Kalkstein verwendet. Neben dem Material- ist auch ein Konstruktionswechsel zw. den Blendbogenfriesen am Portal- u. Obergeschoss feststellbar.

Eine entsprechend angebrachte durchgehende Reihung von Blendrundbögen an romanischen Fronten in Umbrien lässt sich nicht anführen.¹⁷ Jeweils nur auf die mittleren Fassadenrisalite beschränkt, befinden sich aber Blendgalerien größerer Tiefe in vergleichbarer Position an den romanischen Kirchenfronten von San Pietro und Santa Maria Maggiore in Tuscania¹⁸ (*Abb. 161*) im benachbarten Latium.

5.2 Das Portalgeschoss

5.2.1 Einführung

Wie im Forschungsüberblick schon dargelegt wurde, galt der Westfassade schon immer die größte Aufmerksamkeit von interessierten Laien, Denkmalpflegerinnen und Denkmalpflegern wie Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern in den Publikationen zur Kathedrale in Assisi.¹⁹ Trotz eines unterschiedlichen Kenntnisstandes wie einer abweichenden fachlichen Ausrichtung der Autorinnen und Autoren kam es so gut wie immer zur Behandlung der Gesamtfassade mit der Schwerpunktsetzung auf die architektonische Oberflächengliederung des Untergeschosses, die Ikonografie der figürlichen Darstellungen der Westportale und die Bedeutung der ‚Rosenfenster‘. Eine zeitliche Ansetzung und strukturelle Differenzierung der einzelnen Geschosse erfolgte nur selten, auch wenn sich spätestens seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts die Erkenntnis durchgesetzt hatte, dass diese Front in ihrer heutigen Form das Ergebnis einer Planänderung ist. Die Datierung des Untergeschosses wie die Zu- oder Abschreibung an einen aus Gubbio stammenden Magister Johannes richtete sich, wie oben bereits angedeutet, nach der jeweiligen Einbindung der Fassade in den vermuteten Bauverlauf und umfasste somit ein zeitliches Fenster von etwa 80 Jahren, von der Mitte des 12. Jahrhunderts bis an das Ende des ersten Drittels des 13. Jahrhunderts.

Die Behandlung einiger der oben erwähnten Aspekte soll später noch vertieft werden. Um der ambivalenten Erscheinung des assisanischen Portalgeschosses jedoch gerechter zu werden, wird in dieser Arbeit nach einer eingehenden Untersuchung und Beschreibung die Frage nach den einzelnen strukturellen Besonderheiten wie der Art des dekorativen Repertoires im Fokus stehen.

¹⁷ Zur selbstständigen Entwicklung des ‚Loggienmotivs‘ in Umbrien vgl. Noehles 1961, S. 21. Zur richtigen Feststellung, dass sich ein Vergleich mit der Sonderform der übereinandergeschichteten u. durchgehenden Blendgalerien an den roman. Fassaden in der Toskana (so in Pisa, Pistoia o. Lucca; vgl. Brucher 1987, S. 130 Abb. 74, S. 143 Abb. 78 u. S. 153 Abb. 85) verbietet, vgl. ebd.

¹⁸ Vgl. Noehles 1961, S. 18 Abb. 2 oben u. S. 19 Abb. 5, Brucher 1987, S. 254 Abb. 160 u. das Foto im FAM zu obj08064781 bhfd534-007; zur Fassadenerichtung an S. Pietro vgl. Noehles 1961, S. 16f. bzw. an S. Maria Maggiore Lehmann-Brockhaus 2017, S. 175.

¹⁹ Der Rahmen der Publikation nach der Restaurierung ließ Cristoferi den bisherigen Forschungsstand zur Fassade 1999 zwar zusammenfassend bewerten, doch Platz für eine detailliertere Abhandlung einzelner Aspekte ergab sich dort nicht; vgl. Cristoferi 1999, S. 92-109.

5.2.2 Die architektonische Gliederung

Als Hauptmerkmal des Portalgeschosses der Kathedrale in Assisi wurde immer wieder dessen architektonische Oberflächengliederung hervorgehoben, auch Vertäfelung, Kassettierung, Rahmenwerk oder Gitter genannt. Trotz der schon von Gnoli mit Recht konstatierten Eigenständigkeit erfolgte ein um das andere Mal der Versuch,²⁰ die hier vorgefundene Flächenaufteilung in einzeln gerahmte Rechtecke direkt von älteren architektonischen Gliederungssystemen, wie dem sogenannten ‚Sacello‘ in Narni (*Abb. 18*), abzuleiten²¹ oder deren Verbindung zu anderen Aufteilungen von mittelalterlichen Fassadenflächen, wie an Santa Giusta in Bazzano (*Abb. 19*) (Abruzzen), herzustellen.²² Im Gegensatz zu vielen seiner Kolleginnen und Kollegen, die eher mit mittelitalienischen Vergleichen argumentierten, verwies McLean demgegenüber diesbezüglich auf oberitalienische Flächengliederungssysteme, indem er das Rahmenwerk am assisanischen Portalgeschoss als „[...] *lombardisch* [...]“²³ titulierte.

5.2.2.1 Einführung

Auch wenn die Datierung des hier besprochenen Portalgeschosses samt seiner Flächengliederung bis heute umstritten geblieben ist, wurde mehrheitlich seine Vorzeitigkeit gegenüber jenem der Fassade von Santi Vincenzo ed Anastasio in Ascoli Piceno (*Abb. 20*) in den Marken mit seiner schachbrettartigen Konzeption wie auch gegenüber der portalbegleitenden Felderung am Untergeschoss von San Pietro *fuori le mura* in Spoleto (*Abb. 21*) festgestellt.²⁴ Eine Ableitung des Rahmensystems an San Rufino von jenem der Peterskirche erfolgte dagegen nur durch Larson Esch.²⁵ Des Weiteren wurde in der diesbezüglichen Diskussion eine Parallele zwischen den

²⁰ Vgl. Gnoli 1906b, S. 178, wiederholt von Cristoferi 1999, S. 93.

²¹ Stellvertretend für die Herstellung eines Bezuges von roman. zu spätantiker Flächenaufteilung an Bauwerken der Umgebung vgl. de Angelis d’Ossât 1954, S. 257 u. Larson Esch 1981, S. 34. Auf die Problematik einer Verknüpfung der Gliederung an S. Rufino mit den Pilasterordnungen an der Front des ‚Sacello‘ in S. Giovenale in Narni ist noch an anderer Stelle zurückzukommen.

²² Vgl. Gnoli 1906b, S. 178, Pacini 1965, S. 142 u. immer noch Cervini 2013, S. 228.

²³ McLean 1996, S. 103.

²⁴ Vgl. Gnoli 1906b, S. 178, Brucher 1987, S. 238, Poeschke 1998, S. 165 u. Cristoferi 1999, S. 93. Diese spätere Entstehung hat die Bezeichnung der Fassade von S. Pietro als Hauptwerk der sog. ‚umbrischen Romanik‘ aber nicht geschmälert; vgl. Toesca 1936, S. 49 u. Poeschke 1998, S. 165.

²⁵ Samt ihrer qualitativen Bewertung beider Gliederungssysteme vgl. Larson Esch 1981, S. 34.

rezeptiven Prozessen angedeutet, welche nicht nur der hier untersuchten Flächengliederung, sondern auch der bauskulpturalen Ausstattung der Portalzone bzw. der gesamten Fassade von San Rufino zugrunde gelegen haben könnten.²⁶

Vor einer Auseinandersetzung mit den angeführten Ableitungen soll hier zunächst eine ausführliche Charakterisierung der architektonischen Aufteilung des unteren Fassadenbereichs der Kathedrale in Assisi erfolgen.²⁷

5.2.2.2 Beschreibung und Einordnung

Das Portalgeschoss der Westfassade von San Rufino erhebt sich über einem gleichförmig profilierten Sockel aus Travertin (*Abb. 1, 14, 15*),²⁸ der nur durch die drei Zugänge in das Kircheninnere unterbrochen wird. Dessen Profilabfolge ähnelt jener des viel früher datierten äußeren südlichen Ostabschlusses von San Rufino (*Abb. 17*) auffällig.

Diese Form der Sockelgestaltung, die auch konstruktiv von der existierenden Vertikalgliederung unabhängig ist, lässt sich an den hoch- bis spätromanischen Fronten der Umgebung sonst so nicht nachweisen, selbst vor Ort an der etwas älteren Apsis nicht (*Abb. 16*). Viele der Fassadenuntergeschosse von Sakralbauten in den angrenzenden Diözesen, wie jenes von San Michele Arcangelo in Bevagna (*Abb. 22*), der Kathedrale San Feliciano in Foligno (*Abb. 23*), von San Paolo *inter vineas* in Spoleto oder Santa Maria *in pensole* in Narni²⁹ besitzen gar keinen profilierten Sockel. Für dessen frühere Existenz lassen sich zudem in keinem dieser Fälle entsprechende Hinweise finden. An den Kirchenfronten der Umgebung mit einem Sockelprofil kam es hingegen in der Regel zu dessen Verschränkung mit den vorhandenen vertikalen Gliederungselementen. Beispielhaft sei hier die Front der Peterskirche in Assisi (*Abb. 24*) erwähnt, an welcher der Sockel direkt unterhalb der Lisenen um deren Tiefe vorspringt. Am Mittelteil der Fassade von San Pietro *fuori le mura* in Spoleto (*Abb. 21*) sind die vertikalen Elemente des Rahmenwerkes hingegen schon in einem horizontalen Profil so angelegt, dass man hier eher von einem

²⁶ Vgl. Toesca 1965, S. 596, zur Erweiterung der klassisierenden Tendenz über die Bauskulptur hinaus auf ganze Fassadenkonzepte Larson Esch 1981, S. 128 u. jüngst auch Gangemi 2010a, S. 145f. Zu den Überlegungen zu einzelnen roman. Portalen der Umgebung im Sinn einer ‚*renovatio*‘ vgl. Peroni 1983, S. 699f. Vgl. die ähnlichen Charakterisierungen bzgl. des Gesimsdekors der Querhausfassade der Kathedrale in Foligno als ‚[...] *antiquisant* [...]‘ (Benazzi 1993, S. 35) u. des Architravs des Hauptportals der Bischofskirche in Spoleto als ‚[...] *reviviscenza dell'antico* [...]‘ (dies. 2002, S. 195).

²⁷ Daran schließt sich automatisch auch die Frage an, ob u. in welchem Bereich dieses Gliederungskonzept seine Fortsetzung im Obergeschoss der Fassade von S. Rufino fand.

²⁸ Auch wenn materialtechnisch eine Übereinstimmung zw. dem Sockel u. dem aufsetzenden architektonischen Gliederungssystem besteht (*Abb. 13*), setzen sich diese Bauelemente jeweils aus voneinander unabhängigen Werkstücken zusammen. Die Sockelprofilierung beginnt zudem erst kurz neben dem linken Seitenportal. Auch wenn dieser Befund auf größere Schäden zurückzuführen ist, so könnte die sich direkt an die linken Ecklisenen anschließende ‚Sockelzone‘ auch nie profiliert gewesen sein (*Abb. 15*).

²⁹ Vgl. Brucher 1987, S. 243 Abb. 149.

unteren Rahmenprofil sprechen sollte, welches in den Seitenteilen der Front zu dem Sockelprofil mutiert.³⁰

Unter dem profilierten Sockel des Portalgeschosses von San Rufino steht ein Werksteinverband aus weißem Kalkstein weit vor (*Abb. 14, 15*), dessen Sichtbarkeit in der Höhe entsprechend dem leichten Gefälle des Vorplatzes von Norden nach Süden zunimmt. Auch wenn durch die mehrfache Erneuerung der Pflasterung des Vorplatzes, die nach den gesicherten Grabungskampagnen seit Mitte des 19. Jahrhunderts auch fotografisch belegt ist,³¹ eine genaue Bestimmung von dessen ursprünglicher Höhe schwierig ist, so deutet die von Elvio Lunghi beschriebene Bodenabsenkung des Langhauses der Kathedrale darauf hin, dass auch das Niveau des Platzes früher etwas höher gewesen sein könnte.³² So muss der vorstehende kompakte Verband aus Kalkstein am Außenbau ehemals nicht in diesem Maß sichtbar gewesen sein. Diese These kann auch durch das weite Vorkragen der Trägerelemente des Hauptportals (*Abb. 62, 72*) untermauert werden.³³

Oberhalb des Sockels und unterhalb des durchgehenden Konsolgesimses ist das Portalgeschoss (*Abb. 1, 14*) durch zwei Eck- und zwei Mittellisenen dreigeteilt.³⁴ Entsprechend der unterschiedlichen Breite des mittleren und der seitlichen Zugänge sind die durch die Lisenen abgeteilten seitlichen Geschossbereiche deutlich schmaler als der mittlere mit dem Hauptportal. Allein schon diese Dreiteilung, die auch an San Pietro in Assisi (*Abb. 24*) ihre Wiederholung fand, ist an Fronten größerer Kirchen mit drei Portalen, die in das 12. oder in die Anfänge des 13. Jahrhunderts datiert werden, in der assisanischen Umgebung nicht verbreitet. Es lassen sich demgegenüber mit den beiden Fassaden der Kathedrale San Feliciano in

³⁰ An der Front des südl. Querhauses der Kathedrale in Foligno (*Abb. 23*) befinden sich zw. den Portalen durchgehende Sockelstücke mit einem Profilabschluss. Dieser Befund resultiert allerdings aus der Tatsache, dass das gesamte Untergeschoss, wie einige andere Fassaden der Umgebung (S. Michele Arc. in Bevagna (*Abb. 22*) o. S. Felice in Sant'Anatolia di Narco) auch, über gar keine vertikale Binnengliederung verfügt.

³¹ Nach der Grabung zu Zeiten Cardellis erfolgte auch ein Austausch der Pflasterung, der 1940 nahezu abgeschlossen war: „[...] *sistemazione della piazza della Cattedrale di San Rufino. La vecchia pavimentazione è stata già quasi completamente rimossa, per dar luogo alla nuova in pietra serena di Tuoro e travertino* [...]“ (AS 6A/1/a 16-12 - 13.05.1940). Vgl. zum Niveau des Platzes vor den Grabungen u. zur bereits vor 1880 mindestens schon einmal erneuerten Pflasterung die Fotos von 1856 im AA (RMFA) zu FVQ-F-023901-0000, um 1860-1880 im AA (RMFA) zu PDC-F-002663-0000, um 1890 im AA (Archivio Anderson) zu ADA-F-000029-0000 u. zum Zustand bis zur Jahrtausendwende Brucher 1987, S. 237 *Abb. 142* u. Conti 1993, *Abb. 47*.

³² Vgl. Lunghi 1987, S. 21. Ein vergleichbar sockelartiger wie unprofiliertes Steinverband findet sich auch an den Fronten der Spoletiner Kathedrale (*Abb. 95*) u. von S. Silvestro in Bevagna; vgl. zu Spoleto Brucher 1987, S. 241 *Abb. 147*, zu Bevagna Zimmermanns ³1989, Sw.abb. 67. Beide Verbände ragen aber jeweils noch höher über das aktuelle Niveau des Vorplatzes hinaus u. stehen gegenüber der Fassadenwand noch weiter vor.

³³ Das Werkstück des linken Trägerelementes ragt ca. 25 cm, das rechte Gegenstück sogar ca. 30 cm über den Kalksteinverband darunter hinaus. Die Werksteine der Tiere der seitlichen Portale (*Abb. 75, 76*) erreichen heute in beschädigtem Zustand hingegen z. T. nicht einmal dessen Vorderkante.

³⁴ Es ist an dieser Stelle auf die urspr. größere Breite der linken Eklisene gegenüber den anderen Rechteckvorlagen der Fassade u. ihre spätere Anpassung hinzuweisen.

Foligno (*Abb. 23*) und jener von San Michele Arcangelo in Bevagna (*Abb. 22*) Beispiele benennen, die nur durch die drei Portalöffnungen strukturiert werden.³⁵

Alle drei Zugänge an San Rufino sind in etwa mittig in ihre jeweilige Travée gesetzt³⁶ und werden so zu einem bestimmenden Faktor für deren vertikale Aufteilung.³⁷ Jeder dieser Geschossteile verfügt außerdem über ein dreifach-vertikales bzw. vierfach-horizontales Rahmenwerk aus beidseitig profilierten Stäben, die sich aber in ihrer geringeren Breite deutlich von den benachbarten Lisenen unterscheiden. Alle Stäbe zeichnen sich unabhängig von ihrem horizontalen oder vertikalen Versatz durch einen übereinstimmenden Querschnitt aus.³⁸ Das führt dazu, dass sie sich optisch zu gitterartigen Konstrukten ohne eine hervortretende vertikale oder horizontale Akzentuierung zusammenschließen.³⁹ Diese ‚Gitter‘ scheinen gleichsam zwischen die vertikalen Gliederungselemente - Portal und Lisene bzw. Lisene und Lisene - gespannt zu sein,⁴⁰ ohne dabei mit den waagerechten Portalelementen, wie den Architraven oder den Archivoltenscheiteln, eine Beziehung einzugehen. Davon abweichend sind an den diesbezüglich zum Vergleich herangezogenen Fronten von San Pietro *fuori le mura* in Spoleto (*Abb. 21*) und von Santi Vincenzo ed Anastasio in Ascoli Piceno (*Abb. 20*) indes derartige höhenmäßige Übereinstimmungen festzustellen.⁴¹

³⁵ Wenn schon die mit drei Portalen ausgestatteten Fassaden in Foligno u. in Bevagna keine weitere architektonische Gliederung ihres Untergeschosses aufweisen, so verwundert es nicht, dass bei den nur mit einem Portal versehenen Fronten der dreischiffigen Kirchen S. Silvestro in Bevagna, S. Felice in Giano, S. Pietro in Bovara u. S. Eufemia in Spoleto gänzlich darauf verzichtet wurde; vgl. zu Bovara, Bevagna bzw. Spoleto Lametti 1990, S. 107 Abb. 6, Zimmermanns ³1989, Sw.abb. 67 bzw. S. 274 Abb. s. n.

³⁶ Die von der Verfasserin vor Ort manuell abgenommenen Breiteninnenmaße der Felder des unteren Registers reichen von ca. 149 cm bis 173 cm. Die schmalsten Felder finden sich im linken u. mittleren rechten Kompartiment. Letzteres ist sogar deutlich schmäler als die im Süden angrenzenden (zw. 13-15 cm). Die Differenz zw. den Breitenmaßen der Felder, die das Mittelportal begleiten, beträgt so ca. 23 cm. Somit ist dieses Portal - im Gegensatz zu seinen seitlichen Gegenstücken - nicht ganz genau mittig in den von den Lisenen markierten Bereich gesetzt.

³⁷ Vgl. McLean 1996, S. 103.

³⁸ Ein im Kontext eines Rahmenwerkes an einer Fassade m. W. bisher nie erwähntes Bsp., S. Pietro *a Ponte Messa* bei Pennabilli (*Abb. 55*), weist indes an seinen seitlichen Kompartimenten eine Differenzierung des Materials u. des Dekors der vertikalen bzw. horizontalen Halbbrundstäbe auf. Dort werden die aufrechten Stäbe durch deren waagerechte Pendanten zudem unterbrochen. Die horizontalen Stäbe sind überdies um die Mittellisenen verkröpft. So überwiegt in diesem Fall die waagerechte Akzentsetzung deutlich; vgl. Piva 2003, S. 200f. u. Cervini 2013, S. 228 m. Abb. 4.

³⁹ Auf die auffälligen Verschiebungen der waagerechten Stäbe zw. dem zweiten u. dritten Register Mitte-links wie zw. dem dritten u. vierten Register Mitte-Süd an S. Rufino ist an anderer Stelle nochmals einzugehen.

⁴⁰ McLean charakterisierte das ‚Gitter‘ hingegen als hinter den Lisenen „[...] durchlaufend [...]“. (McLean 1996, S. 103). Unverständlich ist indes seine sich direkt anschließende Bemerkung, dass die Fassadengliederung an S. Rufino an jene von S. Zeno in Verona erinnere; vgl. ebd.

⁴¹ Am Mittelteil des Portalgeschosses von S. Pietro *fuori le mura* in Spoleto stimmen die Oberkante des Architravs des Hauptportals u. jene der Felder des vierten Registers von unten in ihrer Anbringung überein. An der Fassade von SS. Vincenzo ed Anastasio in Ascoli Piceno entspricht der Archivoltenuß des Portals höhenmäßig der Oberkante des dritten Feldes u. der obere Portalabschluss der Oberkante des fünften Feldes von unten.

Die ursprünglich durch die Lisenen bewirkte deutliche vertikale Teilung des Untergeschosses an San Rufino wird durch die einheitliche Profilierung der Kanten der Stäbe *und* der Lisenen (*Abb. 14, 15*) im Sinn eines Zusammenschlusses beider Gliederungselemente zu einem kontinuierlichen Rahmenwerk in Registern wieder in Ansätzen zurückgenommen. So weist jedes Feld der drei unteren Register eine umlaufende Profilierung seiner geraden Kanten auf. Sie besteht aus einem Karnies und einem glatten Stab mit sich anschließender Kehle, die als in ihren Maßen leicht variable Vermittlerin zur Fläche des Kalksteinverbandes auftritt.

Die vier Register des Portalgeschosses der Kathedrale in Assisi (*Abb. 14*) weisen von unten nach oben steigende Höhen auf. Die nicht immer parallele Ausrichtung einiger liegender Teilstücke des Rahmenwerkes wie auch die nach rechts leicht ansteigende Ausrichtung des Blendbogenfrieses und des Konsolgesimses erschwert die Beurteilung, ob die Erhöhung der Felder ursprünglich einem arithmetischen Prinzip folgen sollte.⁴² Ohne eine exakte Vermessung jedes einzelnen Feldes, die, falls sie je erfolgte, nicht publiziert wurde,⁴³ ist eine abschließende Bewertung dieser ‚Unregelmäßigkeiten‘ der architektonischen Gliederung der Fassade meines Erachtens derzeit nur unzureichend möglich. An dieser Stelle kann nur festgestellt werden, dass die jeweilige Höhe der einzelnen Register kontinuierlich, aber nicht um die gleiche Maßeinheit steigt.⁴⁴ Generell führt die Erhöhung der Felder aber dazu, dass sich jene der oberen Register immer weiter dem Zuschnitt eines stehenden Rechteckes nähern, während jene des untersten Registers jeweils noch einen fast quadratischen Zuschnitt aufweisen.⁴⁵

Auf Grund der unterschiedlichen Höhe der Portale ergaben sich jeweils zehn in den äußeren Geschossbereichen, aber nur neun Felder im mittleren Geschosskompartiment. Allein die direkt oberhalb der drei Portale befindlichen Flächen im dritten bzw. im vierten Register verlassen den vorherrschenden rechteckigen Zuschnitt, da die halbrunden Archivolten der Zugänge in sie hineinragen. Während die übrigen Felder des ersten bis dritten Registers durch ihre umlaufende Rahmung alle als Rechtecke - wenn auch unterschiedlicher Größe - wahrgenommen werden,

⁴² Die Fragen, ob anfangs überhaupt eine einheitlichere Feldgröße vorgesehen gewesen war bzw. welches der sechs portalbegleitenden Kompartimente man als die urspr. Maße repräsentierend betrachten könnte, sind nicht zu beantworten u. eng mit Überlegungen zum Baufortgang am Untergeschoss verbunden.

⁴³ An dieser Stelle sei die mangelnde Qualität der Abb. bitte entschuldigt. Trotz ausdauernder Kontaktaufnahme zu verschiedenen ital. Stellen war es nicht möglich, einen adequad Ersatz zu beschaffen. Auf Grund der geringen Reproduktionsgröße der Vorlage von *Abb. 13*, der nicht abgebildeten Fassadenrandbereiche u. dem eher veranschaulichenden Verwendungszweck ist sich die Verfasserin nicht sicher, ob die Abb. auf exakten Messungen beruhen o. ob es sich ‚nur‘ um eine detailgetreue Zeichnung handelt; vgl. Fusetti/Virilli 1999, S. 117 m. Abb. 8-9. Mehrfache diesbzgl. Anfragen bei den Autoren blieben leider unbeantwortet. Speziell die Darstellung des vierten Registers rechts lässt Zweifel aufkommen, dass die Vorlage auf exakten Messergebnissen basiert.

⁴⁴ Zw. dem ersten, zweiten u. dritten Feld links kam es z. B. zu einer Erhöhung um ca. 25 cm wie dann darüber um ca. 37 cm.

⁴⁵ Durch die geringere Breite der linken Felder setzt dort der Annäherungsprozess zu einem stehenden Rechteck bereits im zweiten Register deutlicher ein als an den rechten Gegenstücken.

nehmen jene des vierten Registers eine Sonderstellung ein: Dort bildet kein waagerechter Profilstab, sondern ein unter dem durchlaufenden Konsolfries angebrachter Rundbogenfries den oberen Abschluss (*Abb. 166*).⁴⁶ Dieser wird von den ankommenden vertikalen Profilstäben des Rahmenwerkes zudem rhythmisch unterbrochen.⁴⁷ Seine strukturelle Zugehörigkeit zum Rahmenwerk zeigt sich neben der vorgenommenen Materialauswahl - hellgrau-ockriger Travertin - am deutlichsten in der umlaufenden Anbringung der einheitlichen Profilierung der Stäbe bzw. Lisenen.⁴⁸ Der Eindruck von rechteckigen Feldern wird bedingt durch die recht enge Stellung der Bogen und des Schattenwurfs der Bogenfüße tagsüber bei Sonneneinstrahlung trotz dieses abweichenden waagerechten Abschlusses durch Blendbogen meines Erachtens nicht gänzlich aufgehoben.⁴⁹

Die einzelnen Bogen des Blendbogenfrieses verfügen über einen systematischen Aufbau aus einzelnen Werksteinen. Jeweils am unteren Rand eines Werkstückes öffnet sich mittig ein profilierter Rundbogen.⁵⁰ Unterhalb der Fuge von zwei benachbarten Bogensteinen fungiert ein kleinerer Werkstein als gemeinsamer Bogenfuß für beide (*Abb. 165, 166*).⁵¹ Zwischen die Bogenfüße, somit unterhalb der Bogenöffnung, wurden nahezu quadratische Werksteine eingefügt (*Abb. 122*), die entsprechend der konzeptionellen Trennung des Materials der Wandfläche und des Rahmenwerkes vorwiegend aus Kalkstein bestehen.⁵² Auch die Anzahl der Blendbogen in jedem Feld scheint einer vergleichbaren Systematik zu unterliegen. Die Felder oberhalb der unterschiedlich breiten Portale schließen mit zehn bzw. sechs Rundbogen ab, alle Felder seitlich der Portale weisen einheitlich jeweils vier Blend-

⁴⁶ Vgl. zur Entwicklung dieses architektonischen Elementes Gisser 2015, S. 8-10 u. 80.

⁴⁷ Eine ähnliche Rhythmisierung eines Blendbogenfrieses lässt sich auch an der Kathedralapsis in Todi (*Abb. 159*) feststellen.

⁴⁸ Eine entspr. Fortführung eines Profilstabes ist auch an den oberen Feldern des Portalgeschosses von S. Pietro *fuori le mura* in Spoleto zu beobachten, auch wenn dort die untere Horizontale jeweils diese Art der Profilierung nicht aufweist (*Abb. 25*); vgl. Brucher 1987, S. 242 Abb. 148.

⁴⁹ Obwohl auch die Felder des oberen Registers des Mittelteiles am Portalgeschoss von S. Pietro *fuori le mura* in Spoleto (*Abb. 21*) durch einen Blendbogenfries abgeschlossen wurden, kommt es dort m. A. n. auf Grund der größeren Bogenform wie auch der Einfügung der queroblungen Reliefs nicht zu einer vergleichbaren Wahrnehmung von ausgegrenzten Rechteckflächen.

⁵⁰ Auch am Obergeschoss der Kathedraalfassade in Spoleto bzw. dem apsidalen Untergeschoss von S. Maria Ann. in Todi (*Abb. 87*) wurden die Halbbogen der Frieße immer komplett aus einem Werkstein gearbeitet.

⁵¹ Der Rundbogenfries des Fassadenobergeschosses von S. Rufino weist einen abweichenden Aufbau auf. Die Vielzahl an Bsp. für Blendbogen, die eine vergleichbare Zusammensetzung zu jener des dortigen Untergeschosses zeigen, belegt die Verbreitung dieser Konstruktionsweise an mittelital. Kirchen mit einer Dat. in die Jz. um 1200. Stellvertretend sei hier auf die untere Fassade von S. Michele Arc. in Bevagna (*Abb. 103, 155*), die Front von S. Felice in Sant'Anatolia di Narco u. die Apsis von S. Maria Ass. in San Quirico d'Orcia hingewiesen.

⁵² Wie auch am sonstigen Rahmenwerk zu beobachten ist, binden die größeren Werkstücke der Bogenfüße aus Travertin so in die benachbarten Bereiche ein, dass dazw. nur kleinere Werksteine aus kompakterem Kalkstein versetzt werden mussten; beispielhaft ist diesbzgl. auf den Bogenfuß unter der Widder-Konsole (K 30 von Nord) hinzuweisen. Unter dem ersten Blendbogen von rechts (*Abb. 167*) konnte sogar ganz auf eine Einfügung aus Kalkstein verzichtet werden.

bogen auf. Auf die Abweichungen in der Feldbreite reagierte man durch eine Anpassung der Bogenbreite, nicht aber durch die Verringerung oder Vermehrung der Bogenzahl, wie sich am linken Seitenkompartiment (*Abb. 166*) mit seinen schmaleren Blendbogen gut beobachten lässt. Gelegentlich zeichnen sich die breiteren Bogen zudem durch eine geringfügig größere Höhe aus.

Im Gegensatz zu dem angesprochenen Blendbogenfries sollte das aufliegende, sich über die gesamte Fassade erstreckende Konsolgesims (*Abb. 14, 91, 170*) nicht als Teil des Rahmenwerkes des Untergeschosses, sondern als ein davon unabhängiger oberer Abschluss des Portalgeschosses betrachtet werden. Diese Geschossmarkierung setzt sich aus Konsolen mit zwischengelagerten metopenartigen Platten zusammen, denen ein fortlaufendes Gesims aus länglichen Blöcken aufliegt. Die Werksteine der Konsolen, die mit einzelnen Köpfen unter Deckplatten versehen wurden, und die benachbarten nahezu quadratischen Platten mit einem floralen Motiv weisen jeweils relativ einheitliche Maße auf. Sie kreieren somit einen gleichbleibenden Rhythmus.⁵³ Demgegenüber differieren die Gesimsblöcke darüber mit vorwiegend figuralen Darstellungen in ihrer Länge erheblich.⁵⁴ Auch eine systematische, räumliche Zuordnung der Konsolen samt den zwischengelagerten Platten und der Blendbogen, die in ihren Abmessungen deutlicher variieren, ist indes nicht festzustellen (*Abb. 91*).⁵⁵ Dadurch dass eine Konsole zusammen mit einer angrenzenden Platte immer breiter als ein Blendbogenwerkstein ist, konnte es nur zufällig zu einer lotrechten Positionierung einer Konsole über einem Bogenfuß kommen.

Die Anordnung eines Konsolgesimses direkt oberhalb eines Blendbogenfrieses an der Front von San Rufino ist an dieser Stelle kurz auf ihre Verbreitung an anderen Sakralbauten romanischer Datierung zu überprüfen: Den in Italien an Apsiden häufig anzutreffenden Blendbogenfriesen liegen gewöhnlich profilierte Abschlussgesimse ohne Konsolen auf. So lassen sich nur wenige mittelitalienische Vergleichsbeispiele zum Gesims an San Rufino benennen, wie jene an den Fassaden von San Pietro *fuori le mura* in Spoleto (am Mittelteil, *Abb. 21*), San Felice in Sant'Anatolia di

⁵³ Vgl. Cristoferi 1999, S. 100f. m. *Abb. 12-14*. Eine ähnliche Folge von Konsolköpfen u. dekorierten Platten findet sich auch an der Fassade des südl. Querhauses der Kathedrale in Foligno (*Abb. 135, 153*). Die Heterogenität der dortigen Darstellungen spiegelt sich auch z. T. in deren abweichenden Abmessungen wider, auch wenn ein einheitlicher Rhythmus einer Konsole u. Metope optisch trotzdem erhalten blieb.

⁵⁴ Auch an der südl. Querhausfassade von S. Feliciano in Foligno (*Abb. 136*) wurde das aufsetzende Gesims aus verschiedenen langen Werkstücken zusammengesetzt. Deren fehlende materielle u. dekorative Homogenität lässt trotz des partiell schlechten Erhaltungszustandes die Vermutung aufkommen, dass diese Werkstücke unterschiedliche Provenienzen haben könnten. Das aufliegende Gesims am Untergeschoss der Apsis der Kathedrale in Todi (*Abb. 161*) setzt sich hingegen bei dekorativer Geschlossenheit aus übereinandergelagerten Werkstücken unterschiedlicher Länge zusammen, deren vertikale Stoßfugen untereinander aber nicht korrespondieren.

⁵⁵ Auch am Obergeschoss der Fassade von S. Rufino (*Abb. 165*) wie auch von S. Felice in Sant'Anatolia di Narco u. der Apsis von S. Maria Ass. in San Quirico d'Orcia variiert diese positionelle Zuordnung der Bogen u. der Konsolen. Das Obergeschoss der Kathedralfront von S. Maria Ass. in Spoleto (*Abb. 175*) lässt sich hingegen als Bsp. anführen, an dem die Konsolen immer direkt über den Säulchen des gestelzten Blendbogenfrieses angeordnet wurden.

Narco⁵⁶ bzw. der Kathedrale Santi Pietro e Paolo in Sessa Aurunca⁵⁷ (Kampanien) und an der Apsis von Santa Maria Assunta in Quirico d'Orcia⁵⁸ (Toskana). Darüber hinaus ist in diesem Kontext auch noch auf die Ensembles mit gestelzten Blendbogen unterhalb von den Konsolgesimsen an der Apsis bzw. der Fassade der Todiner bzw. Spoletiner Kathedrale (*Abb. 158, 160* bzw. *174, 175*) hinzuweisen.

Wie schon der Sockel bestehen auch die Lisenen, die zwischengespannten Profilstäbe und die Blendbogen - wie auch das Konsolgesims - aus verschiedenen großen Werksteinen aus hellockrigem, grobporigerem Travertin (*Abb. 13-15*), einem Kalkstein mit einem unterschiedlichen Grad an dunklen Einschlüssen, die dessen Erscheinungsbild stark prägen können. Die durch die Profilstäbe gerahmten planan Flächen setzen sich dagegen zumeist aus in Lagen vermauerten Quadern eines feinporigen, kompakten Kalksteins zusammen,⁵⁹ dessen Farbigkeit einem deutlichen Entfärbungsprozess unterlag und heute zwischen Hellgrau und Rosé changiert.⁶⁰

Beim Versatz der unterschiedlichen Gesteinsarten im Zusammenhang mit dem Rahmenwerk des Portalgeschosses fällt auf, dass immer wieder einzelne Travertinwerksteine der Profilstäbe großflächig in die Verbände des kompakteren und helleren Kalksteins mit einbezogen wurden (*Abb. 13*). Diese Verzahnung erfolgte aber erkennbar nach keinem einheitlichen Muster. Einem Travertinblock mit geraden Kanten wurden im unteren Bereich der Fassade in der Höhe oftmals zwei hellere Kalksteinquader passend angelagert (*Abb. 62, 91*). Gelegentlich ist dabei aber auch mit einem kleineren Versatz der Fugung zu rechnen.⁶¹ Eine Verringerung der Höhe der kompakteren Kalksteinquader, die bereits im zweiten bzw. im dritten Register der Feldeinteilung einsetzte, ließ die Zahl der angeschlossenen Kalksteinlagen an einen einzelnen Travertinblock dann bis auf vier ansteigen. Die aber auch im oberen Geschossbereich wiederkehrenden höheren Werksteine gleichen Materials lassen die Vermutung aufkommen, dass der Einsatz niedriger Quader nicht (nur) aus Gründen mangelnder Verfügbarkeit anderer Formate erfolgte. Vielmehr scheint bei den Werkleuten das Bestreben vorgeherrscht zu haben, den horizontalen Fugen der Travertinblöcke, wenn möglich, passgenaue Entsprechungen der Kalksteinverbände in den Feldfüllungen anzugliedern.⁶² Dafür wurde eine uneinheitliche

⁵⁶ Vgl. Brucher 1987, S. 239 Abb. 144.

⁵⁷ Vgl. das Foto im FAM zu obj99174994 it00492g13 u. die in den Abb.verw. ang. Fotos.

⁵⁸ Vgl. das Foto im FAM zu obj07877030 fln0606314z_p.

⁵⁹ Einer derartigen konzeptionellen Trennung des Materials begegnet man auch an der Apsis von S. Rufino (*Abb. 16, 142*), deren Gestaltung aber als deutlich abweichend von jener der Fassade beschrieben wurde; vgl. Brizi 1910, S. 188 u. Cardelli 1969, S. 13. Sie sollte bei der Diskussion der Zuschreibung des Fassadenentwurfes nicht unberücksichtigt bleiben. Eine ähnlich konsequente Materialzuweisung zeigen auch die Kathedralapsis von S. Maria Ann. in Todi (*Abb. 158*) u. die Front von S. Michele Arc. in Bevagna - am Untergeschoss der Fassade der Spoletiner Peterskirche (*Abb. 21*) sucht man sie indessen vergeblich.

⁶⁰ Vgl. Scopinaro 2017, S. 1117f.

⁶¹ Dieser konnte sich vor allem dadurch ergeben, da die Höhen der sich in einem Feld gegenüberliegenden wie einbindenden Travertinblöcke des Rahmenwerkes nicht übereinstimmen.

⁶² Beispielhaft ist das zweite Feld von unten rechts des Hauptportals (*Abb. 62*) anzuführen, in dem zwei sehr niedrige Quaderlagen in Abstimmung mit der Oberkante des eingreifenden Travertinblockes der Mittellisene eingefügt wurden.

Lagenhöhe der Kalksteinverbände hier und da offensichtlich in Kauf genommen. Die Quader aus kompakterem Kalkstein, die sich den Travertinblöcken mit unregelmäßigeren Kanten anschließen, wurden entweder passend ausgeklinkt oder kleine Kalksteinstücke so eingefügt, dass der nächste Kalksteinquader mit gerader Kante passend angesetzt werden konnte.⁶³ In beiden Fällen ist indes klar ersichtlich, dass die Größe und die Form der Travertinblöcke des Rahmenwerkes die Auswahl bzw. den Zuschnitt der Quader des kompakteren Kalksteins der Feldflächen stark beeinflusste. Diese ‚Vorgaben‘ durch das vorhandene Travertinmaterial und die vorgenommenen Anpassungen sind für die Errichtung der unteren Fassadenwand als prägend hervorzuheben.

Generell lässt sich aber feststellen, dass die Wahl gerade dieser beiden Gesteinsarten meines Erachtens neben ihrer lokalen Verfügbarkeit und ihren speziellen Materialeigenschaften⁶⁴ nicht nur finanzielle wie produktionstechnische, sondern auch ästhetische Gründe gehabt haben dürfte. So stellte Maria Grazia Fachechi im Zusammenhang mit der Komplexität der Materialauswahl an mittelalterlichen Bauwerken vor Kurzem fest: „[...] *una certa regionalità della policromia, condizionata dai materiali disponibili sul territorio, per ovvie ragioni economiche (si pensi all’abbattimento dei costi di trasporto), e dalla tradizione culturale, la quale determina, o influenza significativamente, anche le modalità secondo cui quei materiali si combinano, e dunque sostanzialmente il disegno decorativo.*“⁶⁵ Durch die abweichende Beschaffenheit ihrer Oberfläche unterstützen die kompaktere wie gut zu glättende Kalksteinart und der grobporigere Travertin die Wahrnehmung der architektonischen Gliederung des ganzen Geschosses, ohne dabei die Rahmung und die Füllungen durch eklatante Farbunterschiede oder einen geradlinigen Übergang optisch klar voneinander zu trennen. Die Gegenüberstellung von profilierten Gliederungselementen und planen Flächen führt am Untergeschoss von San Rufino bei wechselnden Lichtverhältnissen aber auch zu einem unterschiedlichen Grad der Verschattung speziell der nach unten oder zur Seite zeigenden Profile. So ist das unterschiedliche Hervortreten der architektonischen Gliederung zu verschiedenen Tageszeiten als Eigenschaft des Portalgeschosses in Assisi an dieser Stelle ebenfalls herauszustellen.

Neben der markanten Aufteilung der Wand in einzelne Rechteckflächen durch ein flaches Rahmenwerk wird das Fassadenuntergeschoss von San Rufino durch die

⁶³ Abweichend zu dieser Praxis am Portal- kam es am Obergeschoss zu einem zahlenmässig häufigeren, aber in der jeweiligen Ausdehnung geringeren Einbinden der Travertinblöcke in den Verband des kompakteren Kalksteins. Hingegen ist es bemerkenswert, dass die Blöcke der Halbrundvorlagen am unteren Apsiszyylinder (*Abb. 145, 146*), dessen Entstehungszeit generell um einige Jz. vor dem Fassadenuntergeschoss angesetzt wurde, eher selten weit in das benachbarte Mauerwerk übergreifen. Eine Ausnahme stellt diesbzgl. nur die erste Vorlage ganz links dar, von deren fünf Travertinblöcken drei stückweise in das Kalksteinmauerwerk einbinden. Demgegenüber ist an den Halbrundvorlagen des Apsisuntergeschosses von S. Pietro in Assisi eine reißverschlussartige Verbindung zw. den Travertinwerksteinen u. dem übrigen Kalksteinverband zu beobachten.

⁶⁴ Vgl. zu ‚praktischen‘ Auswahlkriterien Finco 2017, S. 86.

⁶⁵ Fachechi 2014, S. 97. Vgl. allgemein zum Einfluss hoher Transportkosten u. eingeschränkter Transportsysteme auf die Wahl eines (lokalen) Baustoffes Stratford 1990, S. 238 bzw. zur Wertschätzung nicht-lokalen Gesteines Finco 2017, S. 80 u. 82.

drei verschieden breiten wie hohen Westportale geprägt (*Abb. 14*). Es liegt nun nahe, im Kontext der Charakterisierung der architektonischen Gliederung auch die Einbindung dieser Portale in das Rahmenwerk zu untersuchen. Dabei ist auch mit Hinweisen zu rechnen, ob die äußeren Portalteile jeweils zusammen mit den angrenzenden Elementen der architektonischen Gliederung gefertigt wurden und somit auch eine materielle Verbindung zwischen ihnen besteht.⁶⁶

Durch ihre mittige Positionierung in ihrer jeweiligen Travée,⁶⁷ die der Aufteilung des Langhauses in drei Schiffe folgt, wie durch ihre jeweilige Größe konditionierten die Portale die vertikale, meines Erachtens aber nicht die horizontale Gliederung des Untergeschosses der Kathedralfront.⁶⁸ Die rundbogige Form der Archivolten, auf deren Verbindung zu den Elementen der rechteckigen Portalöffnungen im Folgenden noch eingegangen wird, bildet einen auffälligen Gegensatz zu den rechteckigen Feldern des unteren Fassadenbereichs.⁶⁹ Die Bogenformen greifen je nach Portalhöhe von unten in drei Felder des dritten bzw. des vierten Registers über. Diese Unterbrechung der horizontalen Profilstäbe durch Segmentbogen⁷⁰ trägt - wie schon die größere Breite der Lisenen gegenüber jener der Profilstäbe - sicherlich auch dazu bei, dass die architektonische Aufteilung des Untergeschosses nicht primär als nur schichtend wahrgenommen wird.

Neben diesen Gemeinsamkeiten offenbaren sich aber auch deutliche Unterschiede in der Einbindung des Mittelportals bzw. der Seitenzugänge in die architektonische Flächengliederung des Untergeschosses der Kathedralfassade. Diese zeigen sich vor allem im andersartigen Anschluss der Portalelemente an den Sockel und das Rahmenwerk. Zuerst ist hier auf die unterschiedliche Heranführung des Sockelprofils an die unteren Portalelemente hinzuweisen. Bei den seitlichen Zugängen (*Abb. 58, 60, 61*) setzen sich die profilierten Werkstücke jeweils unverändert *unter* den portalbegleitenden vertikalen Profilstäben bis zu den Werkstücken der

⁶⁶ Im Fall des Hauptportals wurde eine Folge aus Stäben mit Blatt-, Rauten- u. Perlbesatz, die sich an das Rahmenwerk im Pfostenbereich anschließt, ebenfalls aus Travertin gearbeitet. Bei den Seitenportalen bestehen die Pfosten u. Archivolten jeweils ganz aus diesem grobporigen Gestein. Das muss eine umfassende materielle Verzahnung mit dem Rahmenwerk gleichen Materials aber trotzdem nicht von vornherein nahelegen.

⁶⁷ Selbst bei einer dreifachen Binnengliederung der Seitenteile des Fassadenuntergeschosses mussten die seitlichen Portale nicht automatisch mittig platziert werden, wie z. B. die Kathedralfassade in Ferrara zeigt; vgl. das Foto im FAM zu obj08061443 bhim00026651&part=2.

⁶⁸ Einzig der Architrav des rechten Seitenzuganges (*Abb. 14*) nimmt eine etwas auffälligere Position in etwa mittig auf Höhe der benachbarten Felder des zweiten Registers ein.

⁶⁹ Eine vergleichbare Ausgangssituation durch ein rundbogiges Stufenportal in einer rechteckigen Flächengliederung führte an der Fassade von SS. Vincenzo ed Anastasio in Ascoli Piceno (*Abb. 20*) zu einer ganz anderen Lösung, bei der das gliedernde Rahmenwerk offensichtlich auf die Portalmaße abgestimmt wurde; vgl. Cervini 2013, S. 226 m. Abb. 1.

⁷⁰ Während sich die Archivoltenbogen der Seitenportale von S. Rufino optisch nahezu perfekt zw. die Enden der Horizontalstäbe am Übergang des zweiten in das dritte Register einfügen, setzt die Bogenform der Hauptportalarchivolte so weit unterhalb der waagerechten Stäbe zw. dem dritten u. vierten Register an, dass dort keine direkte Verbindung entstand.

figuralen Pfostenträger fort,⁷¹ die zudem etwas schmaler als die Pfosten selbst sind. Trotz dieser generellen Übereinstimmung sind auch bei den Seitenportalen diesbezüglich kleine Unterschiede festzustellen: So endet der Sockel am linken Seitenportal (*Abb. 60*) unmittelbar vor dem Unterbauch des dortigen Trägerwesens. In Höhe von dessen oberer Bauchpartie kommt es zudem als Ausgleich der unterschiedlichen Breite der Werkstücke jeweils zu einer Ergänzung eines niedrigen und schmalen Streifens.⁷² Seitlich des rechten Seitenzuganges endet der Sockel hingegen abweichend davon schon entsprechend der Innenkante des Würfelbandes des Portals (*Abb. 61*). Bei dem Zuschnitt bzw. Versatz des Sockels rechnete man offensichtlich mit breiteren Werkstücken möglicher Trägertiere oder Pfosten. Die so entstandene Lücke zwischen dem Rumpf der Trägerfigur und dem Sockelende wurde durch ein undekoriertes Zwischenstück geschlossen, das materiell aber zum Werkstein des tragenden Wesens gehört. Bei dessen Fertigung hat man somit auf die vorhandene Sockellänge reagiert. Es ist davon auszugehen, dass diese Lösung mit diesem Zwischenstück dafür sorgen sollte, dass sich die Breite der vier Trägerfiguren beider Seitenportale in etwa entspricht.⁷³

Grundsätzlich ist aber festzustellen, dass zwei gestalterische Komponenten der tragenden Wesen eine komplexere Anschlusslösung des Sockels speziell bei den Seitenzugängen von San Rufino erforderlich machten: zum einen die gewählte Darstellungsweise der Körper der Pfostenträger in Gänze, zum anderen vor allem aber die Anbindung des mehrteiligen Sockelprofils auf Höhe der Extremitäten der unterschiedlichen Trägerwesens.⁷⁴ Hingegen mussten die Anschlüsse an das mittlere Portal (*Abb. 62*) von vornherein anders als jene an den seitlichen Pendants ausfallen: Dort konnte das Sockelprofil wegen der durchgehenden äußeren Portalerweiterung um einen Halbrundstab wie ein Reliefband die Flanken der Pfostenträger gar nicht

⁷¹ Ein vergleichbares Fortführen des Sockels bis an die Werkstücke der Trägertiere unterhalb der vertikalen Portalelemente findet sich auch am Hauptportal von S. Pietro in Assisi (*Abb. 63*) u. der Querhausfassade der Kathedrale in Foligno; vgl. zu Foligno das Foto im FAM zu obj08179679 bhfd501-001.

⁷² Am Mittelportal von S. Rufino ist der Unterschied zw. der Breite der Werksteine der Trägerlöwen u. der Pfosten weitaus größer als an den Seitenzugängen. Dadurch, dass sich dort seitlich nach außen kein Sockel, sondern ein Halbrundstab anschloss, kam es zur Ergänzung eines breiteren Streifens auf nahezu voller Höhe der Werkstücke der Trägertiere (*Abb. 62*).

⁷³ Durch die Darstellung einer anderen Art von Fabelwesen (kauernde Zwei- statt aufgerichtete Vierbeiner) war eine übereinstimmende Vorgehensweise an beiden Portalen aber nicht unbedingt zwingend. Es bleibt jedoch die Frage, warum die seitlichen Ergänzungsstücke - im Sinn einer konzeptionellen Übereinstimmung beider Portale - nicht wie der sich anschließende Sockel profiliert wurden.

⁷⁴ Alternativ konnte ein profilierter Sockel auch so platziert werden, dass er sich unterhalb der Tierprotome sozusagen als deren Podest fortsetzt (S. Pietro *fuori le mura* in Spoleto, *Abb. 77*). Das Fehlen eines Sockelprofils seitlich der blockartigen Unterbauten von Löwenprotomen lässt sich ebenso in der Umgebung (S. Maria *in pensole* in Narni u. S. Ponziano in Spoleto) wie auch dessen Ausführung ohne eine Verbindung zu derartigen Unterbauten von Tierprotomen (S. Pietro in Assisi, *Abb. 63*) beobachten; vgl. zu Narni Brucher 1987, S. 243 Abb. 149 u. Gigliozzi 2000, S. 134 Abb. 109.

erreichen.⁷⁵ So läuft das Sockelprofil in der Fassadenmitte nicht unter dem vertikalen Profilstab bis zu den Werksteinen der Trägertiere durch, sondern endet jeweils vor der unteren Verlängerung eines Stabes, der gestalterisch sowohl zum Portal als auch zum Rahmenwerk gehört. Diese Stabfortsetzung wurde als vorstehender, sich zum Portalinneren öffnender rechter Winkel gestaltet (*Abb. 71*). Sie dient vor allem der Vermittlung zwischen den verschiedenen Ebenen des Sockels, des zurückspringenden Rahmenwerkes und der nach unten verlängerten Portalteile. Während der Werkstein der linken Stabverlängerung so weit vorkommt, dass er den Sockelquerschnitt dort in Gänze verdeckt, hat sein rechtes Pendant keine entsprechende Tiefe, so dass der Querschnitt des Sockels partiell sichtbar bleibt. Auf dieser rechten Portalseite reicht der Werkstein, der zur Stabverlängerung genutzt wurde, im Gegensatz zu seinem linken Gegenstück überdies weit in die vertikale wie horizontale Rahmung des unteren Registers hinein. Seine dunkle Grundfarbigkeit unterscheidet ihn des Weiteren von den angrenzenden Travertinwerkstücken deutlich (*Abb. 62*).⁷⁶

Bei der Integration der Portale in das Rahmenwerk aus Profilstäben sind die Unterschiede zwischen dem mittleren Zugang und seinen seitlichen Pendants auf den ersten Blick zwar weniger deutlich als bei deren Anbindung zum Sockel, aber doch vorhanden (*Abb. 14, 58, 62*). An allen drei Zugängen fungieren die beiden jeweils zwischen die Lisenen platzierten Vertikalstäbe als seitliche Begrenzung der Portalpfosten bzw. der äußeren Portalelemente. Dabei behalten nur die den Mittelzugang begleitenden Stäbe beidseitig ihre sich nahezu entsprechende Profilierung bei. An den Seitenportalen kam es indes auf der portalausgewandten Seite zu einem Austausch des Profils in Form eines zwischen zwei Stabprofile eingefügten Würfelbandes.⁷⁷ Durch die Bogenform der Archivolten der Seitenportale bedingt, zweigt die dortige Profilverlauf oberhalb der Portalarchitrave jeweils von den angrenzenden vertikalen Stäben ab. Sie setzt sich bis zum jeweiligen Archivolten Scheitel bogenförmig fort und bildet so einen ununterbrochenen Abschluss beider Zugänge zur

⁷⁵ Der Anschluss eines Halbrundstabes ähnelt wiederum etwas der Lösung am Portal von S. Nicola Pellegrino in Trani, an dem sich jedoch das sockelartige Podest einer vorgeblendeten Rundvorlage mit etwas Abstand zum Tierkörper anschließt; vgl. Mariani Calò 1984, T. XLVIII Abb. 1.

⁷⁶ Es könnte sich hier um ein ausgetauschtes u. ungenau gearbeitetes Werkstück bzw. um einen originalen Werkstein handeln, der auf eine leichte Verschiebung im Kontext der Zusammenführung verschiedener Bauphasen nicht reagiert.

⁷⁷ Der Dekor durch ein Würfelband findet sich an einigen roman. Bauten bzw. erhaltenen Bauelementen in Umbrien bzw. Mittelitalien meistens in Kombination mit anderen antikisierenden Ornamentstäben; vgl. zum Gesims am Untergeschoss der Fassade von S. Rufino *Abb. 166* wie am Untergeschoss der Apsis von S. Maria Ann. in Todi *Abb. 161*, zum Blindbogenfries an der Fassade von S. Michele Arc. in Bevagna u. S. Pietro *fuori le mura* in Spoleto *Abb. 103 u. 141*, zu den ‚Rosenfenstern‘ an der Fassade von S. Maria Ass. in Spoleto das Foto im FAM zu obj20030516 fm2193, zu einer erratischen Lünette (keine Inv. Nr. (Deposito Com.), Mus. Naz. del Ducato, Spoleto) Angelini-Rota 1928, Abb. s. n. wie Gangemi 2010a, S. 143 Abb. 8 bzw. zu S. Liberatore *a Maiella* in Serramonacesca die Fotos im FAM zu obj08132847 bhpd16903 u. bhpd16912, zum Portal u. der Seitenapsis von SS. Giovanni e Paolo in Ferentino das Foto im FAM zu obj08063996 bhfd444e32 u. zu einem in das 4. V. 12. Jh. dat. Kapitellpaar in der Kathedrale von Siena Angelelli 2015b, S. 21f., S. 27 Abb. 1.

aufgehenden Wand und ihrer Gliederung. Bei diesen Abzweigungen kam es zu kleinen Unterschieden in der Ausführung, die vor allem auf die unterschiedliche Höhe bzw. Form der Archivolten beider Zugänge zurückzuführen sind.⁷⁸ Einen Einfluss auf die Gestaltung dieser Verbindungsstellen hatte sicherlich auch der nicht immer parallele Verlauf der horizontalen Stäbe des Rahmenwerkes in diesem Bereich. Es lässt sich für die Seitenportale feststellen, dass die ihnen zugewandte Seite des vertikalen Profilstabes durch den Austausch seines Dekors in Gänze eine Umwidmung zur äußeren Portaleinfassung erfahren hat. Trotz der optischen Zugehörigkeit zu den Portalensembles gehören die Stabprofile samt dem Würfelband zu den Werkstücken des Rahmenwerkes. Dieser Befund belegt, dass eine derartige Gestaltung und Breite für die Seitenzugänge von Anfang an vorgesehen war.⁷⁹

Auch am rundbogigen Hauptportal (*Abb. 62*) zweigen, wie oben schon beschrieben, auf beiden Seiten Stäbe von dem portalbegleitenden vertikalen Rahmenwerk ab, um sich im Archivoltenscheitel zu vereinen. Doch im Gegensatz zum Würfelbanddekor der seitlichen Zugänge ersetzt dort eine Kehle samt Blattfries das am Rahmenwerk verwendete Profil erst auf Höhe dieser Abzweigungen. So kann in diesem Fall eben nicht Eindruck entstehen, dass die vertikalen Profilstäbe als äußere Einfassung eher dem benachbarten Zugang angehören.⁸⁰ Erst die sich im Pfosten- und Archivoltenbereich innen anschließenden durchgehenden Stäbe mit einem Blatt-, Rauten- und Perlbesatz sind strukturell eindeutig dem Mittelportal als dessen Bestandteile zuzuordnen, was sich bautechnisch auch in der vom Rahmenwerk unabhängigen Anfertigung als einzelne, kürzere Werksteine widerspiegelt.⁸¹ Dieser Befund weicht somit klar von jenem der Seitenportale ab. Neben einer von Anfang an intendierten dekorativen Hervorhebung könnte auch eine leichte Planänderung für diese unterschiedliche Vorgehensweise am mittleren Zugang verantwortlich gewesen sein. In diesem Zusammenhang ist es sicherlich kein Zufall, dass das äußere Dekorband des Hauptportals auch erst auf Höhe des Archivoltenfußes beidseitig

⁷⁸ Elisei gab eine Differenz von 30 cm, Cardelli von 45 cm an; vgl. Elisei 1893, S. 54 u. Cardelli 1929, S. 20. Cardellis Angabe kann sich m. E. nur auf die Oberkante der Einfassung der Portalöffnung des rechten Seitenportals beziehen. Deren geringere Höhe wird durch die um 13 cm höhere, aufliegende Lünette dann gegenüber dem linken Zugang optisch teilweise wieder ausgeglichen.

⁷⁹ Die Verwendung des gleichen Materials für das Rahmenwerk u. die Pfosten führte aber auch hier nicht zu einer übergreifenden Fertigung beider Elemente aus einem Werkstück. Wie auch beim Mittelportal kommt es so nur in Ausnahmefällen zur exakten Übereinstimmung der horizontalen Fugen der Werksteine der Pfosten u. des vertikalen Profilstabes, wie z. B. oberhalb des Rundschildes mit dem Vogel am rechten Pfosten des rechten Seitenportals. Gleiches gilt auch für die Stoßfugen der Archivolten u. der Bogenprofile der beiden Seitenportale, die vom Rahmenwerk abzweigen.

⁸⁰ Vgl. zu einer diesbzgl. nicht erfolgten Unterscheidung zw. dem Hauptportal u. den seitlichen Zugängen Brizi 1881, S. 10 u. Cristoferi 1999, S. 93.

⁸¹ Daraus resultiert, dass sich nur sehr selten, wie beidseitig auf Höhe der Architravoberkante, übereinstimmende horizontale Fugen am Rahmenwerk u. den Blatt-, Rauten- u. Perlstäben ergaben.

von schmalen Musterstäben begrenzt wird, die möglicherweise zur Aufnahme kleinerer Stein- oder Glasflußeinlagen vorgesehen waren⁸² bzw. solche mittels partiellem Farbauftrag zumindest imitierten⁸³ (*Abb. 92, 93*).

Abschließend muss somit festgehalten werden, dass sich - mit Ausnahme einzelner noch genauer zu diskutierender Anpassungsmaßnahmen⁸⁴ - die architektonische Gliederung des Portalgeschosses bis hin zu den verwendeten Stabformen⁸⁵ und der Materialwahl meines Erachtens als recht einheitliches Konzept präsentiert.⁸⁶ Dieses lege im Unterschied zu anderen romanischen Fronten der Umgebung darüber hinaus auch schon früh gestalterisch grundlegende Parameter des Obergeschosses fest. So betont die vorgenommene Aufteilung zwar durch die größere Breite das mittlere gegenüber den seitlichen Kompartimenten des Untergeschosses, sondert den Mittelteil aber gestalterisch, zum Beispiel in Form eines Risalits, nicht ab. Trotz der bewussten Gegenüberstellung eines profilierten Rahmenwerkes und von Partien unstrukturierten, planen Mauerwerkes überwiegt am Fassadenuntergeschoss von San Rufino der Eindruck einer Flächenhaftigkeit,⁸⁷ die sich, wie später gezeigt werden wird, auch auf unterschiedliche Weise in der Gestaltung der Haupt- und Seitenportale wiederfinden lässt. Durch die zunehmende Höhe der Register besitzt diese an sich statische Aufteilung in einzelne Rechteckflächen trotzdem eine gewisse dynamische Komponente, die Brucher als „[...] *dynamischen Formatwechsel* [...]“⁸⁸ charakterisierte.

Die konzeptionelle Verbindung der architektonischen Gliederung mit dem Mittelportal unterscheidet sich von jener der Seitenportale bis auf Höhe der Oberkante der Architrave. So ist der Hauptzugang bis zu diesem Punkt nicht in der Art und

⁸² Zu einem ähnlichen Band mit unverbundenen rautenförmigen Glasfluß- o. Steineinlagen am Portal von S. Nilo e S. Maria in Grottaferrata vgl. das Foto im FAM zu obj08051823 bhon19842 u. Lehmann-Brockhaus 2017, S. 149.

⁸³ Stellvertretend zu den im 13. Jh. beliebten gemalten Rautenbändern, wie in S. Fedele in Como u. S. Satiro in Mailand, vgl. Scirea 2007, S. 610 u. S. 1269 Abb. s. n.

⁸⁴ Beispielhaft sei hier auf die abweichende Breite der linken Lisene bzw. der benachbarten Blendbogen, die unterschiedliche Heranführung des Sockels an das Hauptportal o. auf die Achsenverschiebung einiger, so nicht mehr waagerechter Profilstäbe hingewiesen, die eine keilartige Ausmauerung der oberen Felder zur Folge hatten; vgl. z. B. zum zweiten Feld von unten links des Mittelportals Cristoferi 1999, S. 95 u. 102 m. Abb. 15.

⁸⁵ Die am Rahmenwerk verwendeten Profile - glatter Stab, Kehle u. Karnies - finden sich, wenn auch in anderer Abfolge u. Häufigkeit, auch am Sockel der Fassade wieder.

⁸⁶ M. E. wird die von Larson Esch vorgenommene Charakterisierung des Rahmenwerkes als „[...] *semplicemente decorativo* [...]“ (Larson Esch 1981, S. 28) der hinter diesem Entwurf stehenden Auffassung von Fläche u. ihrer Aufteilung nicht gerecht.

⁸⁷ Die Verfasserin kann Wiener in seiner These, dass die Gliederung mittels eines Rahmenwerkes in Folge durch ein „[...] *Inkrustationsmuster aus Streifen und/ oder Feldern* [...]“ (Wiener 1991, S. 114) an den Fronten von S. Chiara in Assisi o. S. Maria *di Monteluco* in Perugia ersetzt wurde, indes aus verschiedenen Gründen nicht folgen. Zum einen existierte diese Art der chromatischen Fassadendekoration in der Umgebung nachweislich schon in der 1. H. 12. Jh. (S. Lorenzo in Spello, S. Feliciano in Foligno), zum anderen setzt sie m. E. dort eher schichtende Akzente, die bei einem Rahmenwerk, wie jenem an der Fassade von S. Rufino, nicht derart dominant auftreten.

⁸⁸ Brucher 1987, S. 238.

Weise in das Rahmenwerk integriert wie seine seitlichen Pendants. Seine fehlende Verzahnung im Pfostenbereich mit den benachbarten Gliederungselementen kann entwurfs- bzw. arbeitstechnisch bedeutet haben, dass bei der Fertigung der unteren Abschnitte der mittleren Vertikalstäbe noch keine Entscheidung über die Gestaltung der äußeren Portalteile gefallen war. Zu diesem Zeitpunkt hätte man unter Umständen sogar noch auf eine geringere Portalbreite reagieren können.

5.2.2.3 Die Vorbilder

Wie im Abschnitt zur Forschungsgeschichte bereits erläutert wurde, äußerten sich die verschiedenen Autorinnen und Autoren mit Ausnahme der ikonografischen Aspekte der Bauskulptur vorwiegend zur Aufteilung der Wandfläche des Untergeschosses in Felder. Neben der einfachen Beschreibung des Rahmenwerkes befasste sich nur ein kleiner Teil der Studien mit deren problematischer Herleitung. Diese mündete jeweils automatisch in die Suche nach vorromanischen Bauten in der unmittelbaren Umgebung, deren Wandgestaltung im Zusammenhang mit jener an San Rufino gestanden haben könnte.

Der ‚Sacello‘ in der Konkathedrale San Giovenale in Narni (Umbrien)

Immer wieder fiel dabei der Fokus auf die Schauseite des sogenannten ‚Sacello‘ (Abb. 18), einer den heiligen Juvenale und Cassius geweihten Kapelle, die heute einem der Seitenschiffe der Konkathedrale San Giovenale in Narni angegliedert ist.⁸⁹ Ausgehend von dessen angenommener spätantiker Datierung und unveränderter Überlieferung, stand die Wandgliederung dieser Kapellenfront exemplarisch für einen vermuteten Rezeptionsprozess ‚klassischer Quellen‘ durch die an der Kathedrale in Assisi tätige Werkstatt⁹⁰ und verlieh der dortigen architektonischen Gliederung so ein „[...] *classico equilibrio* [...]“.⁹¹ Doch schon die Verbindung dieses kleinen Bauwerkes mit dem Inneren des Kathedralbaus in Narni durch ein erst im Spätmittelalter errichtetes viertes Schiff wie auch vor allem die Heterogenität des verwendeten Materials⁹² sollten zur Vorsicht bei Aussagen zur Gliederung von dessen Schauseite mahnen.

Im heutigen Zustand wird dieser gegliederte Wandabschnitt von einem Rechteckportal und zwei im oberen Wandbereich eingelassenen Nischen begrenzt. Seine Fläche ist in vier Register mit mehreren einzelnen Feldern gegliedert.⁹³ Die drei unteren Reihen sind durch kurze, flache, kannelierte Vertikalvorlagen begrenzt, von

⁸⁹ Vgl. zur detaillierten Beschreibung Erolì 1898, S. 47f., Wüscher Becchi 1905, S. 43f. wie ders. 1911, S. 65, zur vereinheitlichenden Rekonstruktion mit ergänztem Giebel ders. 1905, S. 45 Abb. s. n. Zu Zeichnungen des Zustandes um die Wende zum 20. Jh. vgl. Erolì 1898, S. 48 Abb. s. n., Wüscher Becchi 1911, S. 63 Abb. s. n., Tarchi 1937, T. CXXXII u. Zimmermanns ³1989, S. 326f. m. Grundriss.

⁹⁰ Vgl. de Angelis d'Ossât 1954, S. 257 u. Larson Esch 1981, S. 34. Toesca wie Cardelli sahen nur Ähnlichkeiten in der Aufteilung u. der Profilierung zw. den beiden Fronten; vgl. Toesca 1965, S. 596 u. Cardelli 1929, S. 20.

⁹¹ Vgl. Zocca 1949, S. 52.

⁹² Vgl. Zimmermanns ³1989, S. 326.

⁹³ Vgl. die Fotos im FAM zu obj08103567 bhex-si-2016-48-111 u. bhex-si-2016-48-113.

denen die unteren breiter als ihre oberen Gegenstücke sind. Diese Vertikalelemente weisen ähnlich wie Pilaster jeweils niedrige Sockel auf und werden in ihrem oberen Bereich von horizontalen Profilen überschritten.⁹⁴ Die so ausgesonderten rechteckigen Schnittstellen nehmen gleichsam eine kapitellartige Funktion ein.

Die vertikalen Elemente des obersten, vierten Registers halten zwar die Maße des dritten ungefähr ein, weisen aber Inkrustationen auf. Diese kommen an den unteren Gliederungselementen der Front sonst nicht, an den zwei Kapellenzugängen aber schon vor.⁹⁵

In den beiden äußeren Kompartimenten umschließen die Rahmenelemente trotz ihrer maß- bzw. materialtechnischen Unterschiede jeweils vier Felder mit quadratischen, unstrukturierten Innenflächen gleicher Größe. Das mittig in die beiden unteren Register eingefügte Rechteckportal weist nahezu die zweifache Breite der Innenfelder auf. Die systembedingte Einfügung eines weiteren die aktuelle Mitte der Wandgliederung markierenden Pilasters oberhalb des Zuganges machte eine leichte Reduzierung der Maße der benachbarten vier Innenfelder bzw. der vertikalen Rahmenelemente des dritten Registers erforderlich. Während diese Anpassungsmaßnahmen den schachbrettartigen Charakter der Feldeinteilung optisch nur bedingt stören, stehen vor allem die vertikalen Merkmale der Rahmung der beiden unteren Register einem mit San Rufino vergleichbaren gitterartigen Eindruck entgegen. Mit einem angedeuteten Sockel und Kapitell wie auch einer größeren Breite ausgestattet, werden die Vertikalen überdies zu übereinandergeschichteten ‚Gesimsträgern‘.⁹⁶

Wie diese Beschreibung verdeutlicht, ist die Aneinanderreihung und Schichtung von rechteckig gerahmten und planen Feldern an einer Frontpartie eines Bauwerkes so ziemlich die einzige Übereinstimmung, welche die Flächengliederung am ‚Sacello‘ mit jener an San Rufino verbindet. So steht der relativen Einheitlichkeit der Feldgröße an der Kapellenwand in Narni die zunehmende Höhe der Felder am Untergeschoss in Assisi gegenüber. Dem aus breiteren Lisenen und schmaleren Stäben mit einheitlicher Profilierung bestehenden, gitterartigen Rahmenwerk in Assisi sind in Narni Register mit pilasterartigen Vertikalelementen entgegensetzen. Das somit allein verbleibende Konzept der Aufteilung einer Fläche in einzelne kleinere undekorierte Felder mittels rahmender Elemente ist auf Grund seiner jeweils abweichenden Umsetzung meines Erachtens nicht im Sinn einer Ableitung interpretierbar.

⁹⁴ Einmalig wurde zw. dem ersten u. zweiten Register ein weiteres etwa ebenso hohes Profil eingefügt, das auf der einen Wandseite nicht - wie die anderen - mit dem äußeren Pilaster endet.

⁹⁵ Vgl. Severino 2015a, S. 164 Abb. 85, S. 166 Abb. 89 u. 90. In den betreffenden Bildunterschriften erläuterte der Autor anhand von Dekorvgl. seine Überzeugung, dass es sich bei den inkrustierten um wiederverwendete ‚cosmateske‘ Stücke der mittelalterlichen Kathedrausstattung handelte.

⁹⁶ Trotz der berechtigten Zweifel an der Authentizität u. der Dat. der Kapellenfront in Narni ist die Existenz einer solchen Wandgliederung schon in frühchristl. Zeit nicht gänzlich auszuschließen: Eine ähnliche Aufteilung in Registern könnte sich an der Wand des Mittelschiffes von S. Paolo fuori le mura vor dem Brand im Juli 1823 bzw. auch an jener von S. Pietro in Vaticano in Rom befunden haben, auf die noch zurückzukommen sein wird.

Kirchliche Ausstattungsstücke

Die allgemeine These zur Einflussnahme von spätantik-frühchristlicher Kunst auf mittelalterliche Sakralbauten von de Angelis d'Ossât aufgreifend, deutete Larson Esch auf Grund der dort partiell anzutreffenden Aufteilung der Flächen in Rechtecke oder Quadrate einen Zusammenhang zwischen der Gestaltung von Ausstattungsstücken frühchristlicher Kirchen, wie Abschränkungen oder Ambonen, mit der Flächengliederung an Kirchen des 12. Jahrhunderts in Italien an.⁹⁷ Die Kenntnis dieser frühchristlichen Flächengliederung im Hochmittelalter setzte später auch Ralph Melcher voraus, als er explizit für die Ambonen des ‚römischen Typs‘ in Sakralbauten des 12. bis 13. Jahrhunderts in der Toskana, in den Abruzzen, in Latium und Kampanien von einer generellen „[...] *Rückbesinnung auf frühchristliche Typen*.“⁹⁸ ausging. Auch wenn diese These verlockend klingen mag, so wird deren heutige Überprüfung doch durch eine geringe Überlieferungsdichte originaler Anlagen bzw. eine verändernde Wiederverwendung von partiell erhaltenen Bestandteilen älterer Ensembles erschwert.⁹⁹ Trotzdem ließe sich Larson Eschs Annahme nachgehen, wenn man davon ausginge, dass frühchristliche Anlagen auf Grund ihrer damals größeren Bestandsdichte und übereinstimmender gestalterischer Grundanforderungen noch einen großen Einfluss auf die erneute Zusammenstellung wiederverwendeten Materials bzw. auf die Gestaltung von Neuanfertigungen im Hochmittelalter gehabt hätten, wie die Schrankenanlagen in San Clemente und Santa Maria *in Cosmedin* in Rom vermuten lassen.¹⁰⁰

In ihren Ausführungen stellte Larson Esch eine Flächenaufteilung in rechteckige Felder ‚in klassischem Sinn‘¹⁰¹ als verbindendes Merkmal von Ausstattungsstücken und Fassadengliederungen verschiedener Epochen heraus. Sie berücksichtigte dabei aber im Fall der erwähnten liturgischen Ausstattung weder die Art ihrer Rahmung wie die Beschaffenheit des verwendeten Materials noch die Gründe für eine derartige Aufteilung. Ein grober Überblick lässt die Verfasserin vermuten, dass

⁹⁷ Vgl. Larson Esch 1981, S. 34. Die Autorin tat gut daran, den vorgenommenen Vergleich zw. dem von ihr in diesem Zusammenhang erwähnten Ensemble in Verona u. ‚spätantiker‘ Innenausstattung von Kirchen später doch wieder einzuschränken.

⁹⁸ Melcher 2000, S. 235. Zur Unterscheidung derartiger Ambonen u. ‚Kanzelaltanen‘ des Hochmittelalters wie zur Genese letzterer vgl. ebd., S. 236 u. 239.

⁹⁹ Vgl. Fornari 1936, S. 116, Bassan 1994, S. 371 u. Melucco Vaccaro/D’Achille 1999, S. 97, hingegen zum vermutlichen Bestand frühchristl. Anlagen an einzelnen Orten noch im 12. Jh. Melcher 2000, S. 239.

¹⁰⁰ Zum Aussehen wie zur partiellen Wiederverwendung u. zur Dat. beider röm. Anlagen in die ersten Jz. 12. Jh. vgl. Glass 1980, S. 83-87, 109-111, Claussen 1987, T. 5 u. 7-8, Bassan 1994, S. 368, Krautheimer ²1996, S. 181 Sw.abb. 117, S. 189 Sw.abb. 125 u. S. 190. Vgl. zur Entwicklung der ‚schola cantorum‘ Fornari 1936, S. 116, des Ambo Rossi 1991b, S. 491-494 u. der Kanzel Glass 1998, S. 796-802. Zur These der Gestaltung der liturgischen Ausstattung röm. Kirchen des 12. Jh. im Sinn einer Wiederbelebung frühchristl. Modelle, die anfangs zwar durch „[...] *byzantinische Hilfestellung* [...]“ (Claussen 1987, S. 240) vermittelt worden sei, sich dann aber gemäß spezifisch liturgischen Erfordernissen weiterentwickelt u. von der Monumentalität der frühchristl. Anlagen klar unterschieden habe, vgl. ebd., S. 239f.; zu einem entspr. Beitrag der ‚Cosmaten‘ u. der Päpste als Auftraggeber dieser Anlagen vgl. Bassan 1994, S. 371.

¹⁰¹ In der italien. Übersetzung „[...] *gusto classico* [...]“ (Larson Esch 1981, S. 34).

die Mehrzahl der angesprochenen eher klein dimensionierten Schrankenanlagen in Ständer- bzw. Rahmenbauweise errichtet wurde. Als Füllung dienten oftmals mittig dekorierte, monolithische Platten oder Konglomerate, deren Elemente auch unterschiedlicher Provenienz und Größe sein konnten. Die angesprochene Flächenaufteilung ergab sich hier also meines Erachtens schon aus der Wahl der Konstruktionsart - vermutlich auch unter Berücksichtigung des vorhandenen und zum Teil zweitverwendeten Materials. Eine entsprechende ästhetische Präferenz dieser Art der Flächengliederung kann dabei aber trotzdem bestanden haben.¹⁰² Im Gegensatz zu derartigen Schrankenanlagen bedingte die Errichtung von Außenmauern eines Bauwerkes rein bautechnisch nicht grundsätzlich die Notwendigkeit zur Gliederung von deren Wandflächen in kleinste Einheiten. Hier ist meiner Ansicht nach also eher mit einer Entscheidung auf Grund ästhetischer oder struktureller Vorstellungen als auf Grund materieller Gegebenheiten zu rechnen. Der gewählte Konstruktionsstypus der angesprochenen liturgischen Innenausstattung zeichnet sich oft durch eine differenzierende Gestaltung der Bestandteile der Vertikal- wie Horizontaleinfassung aus. Dabei stechen die aufrechten Rahmenelemente meistens durch ihre Maße wie ihren Dekor hervor. Die an Fassaden mit einer Flächengliederung ohne eine Reliefausstattung unter Umständen anzutreffende Einheitlichkeit der gliedernden Elemente ist bei den meisten dieser kirchlichen Ausstattungsstücke somit nicht gegeben. Daraus resultiert dann auch die stark eingeschränkte Wahrnehmung von deren Gliederungselementen als umlaufende Rahmung.

Doch darf die Aufteilung einer Fläche in rechteckige Felder an sich allein schon maßgeblich für die von Larson Esch angedeutete Vergleichbarkeit oder Vorbildlichkeit sein? Muss hier nicht auch immer die Gesamtanordnung der einzelnen Einheiten - geschichtet oder gereiht - berücksichtigt werden? Spätestens in diesem Bereich stößt die vergleichende Verbindung der Autorin meiner Meinung nach an ihre Grenzen: Auf Grund ihrer Größe oder Höhe verfügen die liturgischen Ausstattungsstücke, ob nun frühchristlich bzw. früh- oder hochmittelalterlich, nicht über eine vertikal-mehrschichtige Anordnung von abgegrenzten Feldern, die aber

¹⁰² Eine vergleichbare Indikation dürfte für die Gestaltung der mit aufwendigen Steineinlegearbeiten versehenen Fußböden in Sakralgebäuden in Latium gelten. Auch dort ist es zur Abgrenzung mehrerer benachbarter dekoriertes Rechteckflächen vor allem, aber nicht nur in den Seitenschiffen gekommen. Beispielhaft für eine unterschiedliche Verteilung dieser rechteckigen Bereiche sind die Böden der röm. Kirchen S. Crisogono u. S. Maria in *Cosmedin* zu nennen. Bezogen auf die Werke von spezialisierten röm. Künstlerfamilien des 12.-13. Jh. bezeichnete Glass eine Aufteilung in Rechtecke, d. h. ohne den verbreiteten Dekor aus Steinscheiben, aber eher als vom ‚Normalrepertoire‘ eines Mittelschiffsbodens abweichend; vgl. Glass 1980, S. 2 u. 76. Die kleinere wie größere Rechtecke begrenzenden Randstreifen blieben, abweichend vom älteren Boden in S. Maria Ass. in Aquileia (vgl. Engemann 1997, S. 55 Abb. 42) nun undekoriert, wie die Bsp. im röm. SS. Quattro Coronati, in S. Maria in *Castello* in Tarquinia o. S. Andrea in *flumine* in Ponzano Romano belegen. Zur diskutierten Zuweisung der beiden letztgenannten Böden vgl. Glass 1980, S. 2 u. 134, Clausen 1987, S. 37 u. 45ff., Bassan 1994, S. 369 Abb. s. n. u. S. 371, Rossi 2000, S. 74 u. S. 75 Abb. s. n., Severino 2013, S. 15f. wie ders. 2015a, S. 84 Anm. 38. Zur Gestaltung u. genaueren Dat. der Fußböden vgl. Glass 1980, S. 75-77, 133-135, T. 14 u. 47, Clausen 1987, T. 5 Abb. 8, T. 6 Abb. 9, T. 26 Abb. 51, T. 27 Abb. 52 u. Guiglia Guidobaldi 1998, S. 274f. m. Abb. s. n. wie Severino 2013, S. 34 Abb. s. n.

eins der Hauptmerkmale der hier besprochenen Fassadengliederung von San Rufino darstellt. Auch wenn sich die von Larson Esch als Beispiele angeführten Schranken oder Ambonen nicht als Vergleichsobjekte für eine großflächige architektonische Gliederung eignen, so sollte doch ihrer grundsätzlichen Überlegung sicherlich noch einmal nachgegangen werden: Ist eine entsprechende Flächenaufteilung speziell an frühchristlichen Kunstwerken als Resultat einer übereinstimmenden ästhetischen Auffassung und eventuell auch als Vorbildlich für künstlerische Erzeugnisse des Hochmittelalters anzusehen?

Bei frühchristlichen Sakralbauten ist mit einer vergleichbaren Gliederung der äußeren Wandflächen meines Wissens nicht zu rechnen. Ein etwas anderes Ergebnis könnte sich für deren Inneres ergeben, wenn man sich die durch Radierungen bzw. Zeichnungen Giacomo Grimaldis (1568-1623), Giovanni G. Ciampinis (1633-1698) oder Luigi Rossinis (1790-1857) wiedergegebene bzw. rekonstruierte Wandgliederung der Hochwände des Mittelschiffes der beiden bedeutenden römischen Apostelkirchen, San Paolo *fuori le mura* bzw. San Pietro *in Vaticano*, vor Augen führt.¹⁰³ Grimaldis Zeichnungen des Inneren der Peterskirche in ‚*Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano*‘ zeigen an deren Mittelschiffwänden einen fest umrissenen Bereich nahezu quadratischer Felder gleicher Größe. Diese wurden in zwei Registern angeordnet und durch kurze Pilasterordnungen wie einheitliche Horizontalprofile voneinander bzw. von der aufliegenden Obergadenzone getrennt dargestellt. Eine vergleichbare Verwendung von kürzeren Pilastern findet sich, wie oben schon erwähnt, auch an der Schauseite des ‚*Sacello*‘ in Narni, wenn dort auch möglicherweise nur in einer leicht verändernden Zweitverwendung. Auf Grund von Rossinis Radierung in seinem Werk ‚*Le antichità romane ossia raccolta delle più interessanti vedute di Roma antica*‘ ist auch für San Paolo *fuori le mura* im Bereich der Mittelschiffwände vor Juli 1823 eine entsprechende Wandgliederung mit einer Unterbrechung der vertikalen durch die horizontale Flächenbegrenzung anzunehmen. Allerdings könnte es sich, soweit das auf der hier verfügbaren Reproduktion zu erkennen ist, dabei nicht um Pilaster, sondern um schlanke Halbrundstäbe gehandelt haben. In beiden Fällen erfolgte die Feldeinteilung aber nicht zur Differenzierung von Oberflächenniveaus, sondern zur Aufnahme von alt- und neutestamentlichen Zyklen.¹⁰⁴ Die Kombination mit - wie auch immer gearteten - Darstellungen wurde für die Front in Narni zu Recht nie in Erwägung gezogen. An der Fassade von Santi

¹⁰³ Vgl. zur Radierung zu S. Paolo *fuori le mura* von Rossini (1823, T. XCVIII) das Foto im FAM zu obj08075770 bhpd22900; zu S. Pietro *in Vaticano* vgl. die Zeichnungen von Grimaldi (ca. 1620, fol. 108v-109r, 113v- 114r (zit. Lavin 2014, S. 61 Anm. 21-22), ebd., S. 34 Abb. 8-10 bzw. die Radierung von Ciampini (1693, Tab. 8 u. 10), vgl. die Fotos im FAM zu obj08037383 bhpd25208 u. bhpd 25210 u. Pensabene 1992, Abb. 7. Die zyklischen Szenen müssen im Fall von S. Pietro *in Vaticano* schon zu Ciampinis Zeiten stark reduziert gewesen sein.

¹⁰⁴ Vgl. Krautheimer ²1996, S. 55, zu den Angaben zur Erstausrüstung beider Apostelkirchen mit Zyklen Mitte des 5. Jh. u. möglichen Veränderungen Mitte des 9. Jh. Curzi/Tomei 1999, S. 115 u. 126, allgemein zu derartigen gemalten narrativen Zyklen, zu deren Herleitung u. kategorisierter Anordnung bzw. speziell zu den genannten röm. Bsp. Lavin 2014, S. 4f., 8f., 26f. u. 33-35.

Vincenzo ed Anastasio in Ascoli Piceno sollen einige der Felder eine Zeit lang hingegen Fresken aufgewiesen haben.¹⁰⁵

Ob es die in den neuzeitlichen Radierungen angedeutete Einheitlichkeit aller vertikalen bzw. aller horizontalen Elemente der Feldeinteilung in der römischen Peters- bzw. Paulskirche wirklich gegeben hat oder ob sie das Ergebnis einer stereotypen Rekonstruktion war, muss hier offen bleiben.¹⁰⁶ Auch wenn sich die vertikalen und horizontalen Bestandteile der Begrenzung unterschieden, so kann trotzdem festgehalten werden, dass die Feldeinteilung in beiden Apostelkirchen durch die Einfügung der Bibelszenen die Funktion einer Rahmung übernahm und somit ihr Aufbau in geschichteten Ordnungen visuell eher zurücktrat.

Die bisherigen Ausführungen zeigen, dass sich für die frühchristliche Architektur bzw. für deren Ausstattung eine vergleichbare Flächenaufteilung in rechteckige Felder zwar - wenn auch zum Teil nur rekonstruktiv - nachweisen lässt, dass sich diese aber in ihrer Konzeption von jener an der Front von San Rufino wie auch unter Umständen an San Pietro *fuori le mura* in Spoleto deutlich unterschied. Eine direkte Übertragung der Gestaltungsprinzipien von einem als vorbildlich eingeschätzten frühchristlichen Ausstattungsstück auf einen architektonischen Kontext im Hochmittelalter ist meiner Ansicht nach sehr fraglich. Erhaltene Ausstattungsstücke, wie die ehemalige Kanzel der Kathedrale Santa Maria Assunta in Pisa¹⁰⁷ (Toskana) oder die Bronzetür von San Zeno in Verona¹⁰⁸ (Venetien), belegen hingegen, dass die Schichtung von umlaufend begrenzten, querformatigen bzw. quadratischen Feldern mit einer einheitlichen Rahmung in einem kleineren Maßstab im 12. Jahrhundert durchaus verbreitet war. An dieser Stelle ist aber darauf hinzuweisen, dass sich diese Beispiele in der Regel nur im Zusammenhang mit hinzugefügten szenischen Reliefs nachweisen lassen. Es liegt also nahe, dass die verwendeten reliefierten Darstellungen durch ihren Zuschnitt auch Einfluss auf die Flächenaufteilung dieser Ausstattungsobjekte nahmen, wie bei Antependien, Bronzetüren oder Kanzeln. Dabei dürften wiederum die Größe und die Ausrichtung der bevorzugt verwendeten szenischen Reliefs grundlegend durch die zeitgenössische Erzähltechnik und die daraus resultierenden Kompositionsmechanismen geprägt gewesen sein. Deren Wurzeln müssen unter anderem im Bereich ambitionierter mobiler

¹⁰⁵ Vgl. Willemsen ²1992, S. 314.

¹⁰⁶ Eine Bewertung dieser Frage sollte für S. Paolo vor dem Hintergrund erfolgen, dass Rossini offensichtlich auch großen Wert auf die genaue Verdeutlichung der Schäden nach dem Brand im Juli 1823 legte; vgl. das Foto im FAM zu obj08075770 bhpd22900 u. das in den Abb.verw. ang. Foto.

¹⁰⁷ Die zw. 1159 u. 1162 entstandene Kanzel des Guglielmus wurde 1312 zugunsten einer neuen von Pisa nach Cagliari in die dortige Kathedrale gebracht; vgl. Crichton 1954, Abb. 53, Barral I Altet u. a. 1983, S. 70, Glass 1998, S. 802; zum Verweis auf deren inschriftliche Nennung an der Fassade in Pisa Dietl 2008, S. 150 u. zu Guglielmus' weiteren Arbeiten in Pisa vgl. Redi/Ascani, S. 427.

¹⁰⁸ Vgl. zur Dat., Ikonografie, heutigen Gestaltung der Bronzetür an S. Zeno u. Zuschreibung der Darstellungen Götz 1971, S. 374f., Bossaglia o. J. (1973), S. 9, Neumann 1979, S. 22f., Mende 1983, S. 146, dies. 1992b, S. 775 wie Iacobini 1998, S. 665f. u. S. 663 Abb. s. n.

Artefakte aus den Bereichen der Buchmalerei,¹⁰⁹ Elfenbeinschnitt- bzw. Goldschmiedekunst¹¹⁰ gesucht werden. Gleichzeitig sind natürlich auch bei derartigen Ausstattungsstücken materialtechnische Vorgaben für deren Gestaltung nicht außer Acht zu lassen, die nun ihrerseits auf die szenische Komposition zurückwirkten.¹¹¹

Während für die Flächengliederung am Fassadenuntergeschoss von San Rufino der Einfluß kompositorischer Aspekte von zu integrierenden Reliefs klar ausgeschlossen werden kann, muss für die Fassade von San Pietro *fuori le mura* in Spoleto betont werden, dass - auch wenn dort eine Flächenaufteilung in Verbindung mit Reliefs vorliegt - schon die unterschiedliche, zum Teil unabgestimmte Einbindung der einzelnen Szenen in ihre Rahmung belegt, dass deren jeweilige Gestaltung die ursprüngliche Feldeinteilung am Mittelteil der Fassade nicht beeinflusste.

5.2.2.4 Die Nachfolge

Ein Großteil der Autorinnen und Autoren hat immer wieder die Rahmenwerke an den Untergeschossen von San Rufino in Assisi und von San Pietro *fuori le mura* in

¹⁰⁹ Vgl. stellvertretend zu den Überlegungen über die Verbindung der Modeneser Reliefs bzw. den Elfenbeintafeln aus dem Umfeld von Salerno mit der illustrierten Genesis in der ‚Cotton-Bible‘ bzw. deren Ableitung von Illustrationen der ‚atlantischen Bibeln‘ Gandolfo 1982, S. 324ff., Castelnovo 1984, S. 440, Pächt 21985, Abb. XI u. Poeschke 1998, S. 38. In diesem Zusammenhang vgl. zur ‚Kongentialität‘ der Art des Mediums, in diesem Fall des Codex, wie der bildlichen Erzählweise u. ihrer Formatierung Pächt 21985, S. 26. Exemplarisch zu einer in Bildstreifen eingeteilten Codex-Seite, wie die Genesis-Seite (fol. 5r) aus der um 840 dat. ‚Bibel von Moutier-Grandval‘ aus Tours (BL London, Add MS 10546, BL), vgl. Toesca 1936, T. XXIV, Mütherich/Gaehde 1979, Farbabb. 20, Pächt 21985, S. 29 u. Abb. XI wie Mütherich 1990, S. 139f. u. Abb. 31. Zu einer auch in Registern gegliederten Illustration aus der in das 2. V. 12. Jh. dat. ‚Pantheon-Bibel‘ (Vat. Lat. 12958, BAV, Rom) vgl. Dodwell 1071, S. 148, zu den Exodus-Szenen Barral I Altet u. a. 1983, S. 161 Abb. 148. Am Ende dieser Entwicklung der Einteilung einer Codexseite in Bildstreifen dürften Bsp. wie der Christus-Zyklus einer Bibel (fol. 1r, M. 521, PML, New York) stehen, der vier nochmals vertikal u. horizontal unterteilte Register aufweist; vgl. Kessler 1992, S. 474 Abb. s. n. m. E. ist der von Castelnovo diesbzgl. auch angeführte Bezug von gruppierten Episoden eines antiken Triumphbogenfrieses zur Reliefanordnung bzw. -gruppierung an der Kathedralesade in Modena weniger treffend; vgl. Castelnovo 1984, S. 440.

¹¹⁰ Beispielhaft ist hier auf die entspr. Registergliederung des Antependiums in S.‘Ambrogio in Mailand zu verweisen. Zu dessen Dat. in die Amtszeit des Erzbischofs Angilbertus II (824-859), zu Volvinio als Künstler wie dessen kultischer u. künstlerischer Bedeutung vgl. Lasko 1991, S. 75, Mara 1991, S. 497 Abb. s. n., Gandolfo 1996, S. 774, Elbern 1998, S. 897 u. ders. 2000, S. 750f. Auch bei den Elfenbeinplatten aus Salerno bzw. Amalfi ist unabhängig vom Typus des damit versehenen Ausstattungsstückes von deren urspr. Anordnung in Registern auszugehen; vgl. allgemein zu diesem vielfältigen Konvolut Herzog/Reß 1957, Sp. 1331, Fillitz 1967, S. 14f., Gaborit-Chopin 1991, S. 791, Aceto 1999, S. 258 u. des Weiteren explizit zu dessen wahrscheinlicher Verwendung als Altarfront Pace 2003b, S. 613 bzw. nicht auszuschließendem früheren Versatz an einer Kathedra Dell’Acqua Boyvadaoğlu 2011, S. 19ff.

¹¹¹ Man denke nur an die technisch bedingten geringeren Maße von Bronzetafeln, die eine kleinteilige Einfassung erforderlich machten. Der untere Abschluss der Bronzetur am ‚Portale S. Ranieri‘ an der Kathedrale in Pisa in der Form eines länglichen Querformates (aus zwei Platten zusammengesetzt) darf hier eher als Ausnahme gelten; u. a. zu deren Dat. um 1180 vgl. Zarnecki 1990, Sw.abb. 307 u. S. 242 wie Redi/Ascani 1998, S. 427.

Spoletto zum Teil unter Einschränkungen miteinander verglichen.¹¹² Die charakteristische Anordnung der gerahmten Reliefs seitlich des Hauptportals der Spoletiner Peterskirche wurde wiederum anderen verschiedenartig eingefassten reliefierten Darstellungen romanischer Fassaden Ober- bzw. Mittelitaliens gegenübergestellt.¹¹³

5.2.2.4.1 Fassaden mit Rahmenwerk mit Reliefs

Die Fassade von San Pietro fuori le mura in Spoleto (Umbrien)

Auch ohne die Kenntnis einer aus dem 17. Jahrhundert stammenden, in der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom überlieferten Zeichnung¹¹⁴ sind Veränderungen an der hochmittelalterlichen Fassade von San Pietro *fuori le mura* in Spoleto (Abb. 21) für die aufmerksamen Betrachter unverkennbar.¹¹⁵

Die Front der Peterskirche erhebt sich in ihrem heutigen Zustand über einem abgestuft vorstehenden, höheren Mauerverband, so dass die Portale nur über eine durchgehende Treppenanlage erreichbar sind. Die Fassadenwand nimmt ihren Ausgang von einem profilierten Sockel, dem im Mittelteil zudem eine Sonderfunktion zuteil wurde, auf die im Folgenden noch einmal einzugehen ist.

Die drei sich darüber erhebenden Geschosse, die alle mittels durchlaufender Konsolgesimse voneinander getrennt sind, werden durch einen Dreiecksgiebel abgeschlossen. Die beiden Mittellisenen, die sich - wie auch weitere schmalere Vorlagen - direkt aus dem Sockelprofil entwickeln, unterteilen die Schaufront geschossübergreifend in einen sehr breiten Mittelbereich und in schmale Seitenkompartimente. Bei den sich außen anschließenden schmalen Wandstreifen in Ecklage dürfte es sich dagegen wahrscheinlich um spätere Ergänzungen handeln. Diese Vermutung legen neben der oben erwähnten Zeichnung sowohl das bereits mit der Lisene

¹¹² Vgl. Gnoli 1906b, S. 178, Keller 1983, S. 411, Larson Esch 1981, S. 34, Gandolfo 1988, S. 327, Wiener 1991, S. 111 Anm. 325, McLean 1996, S. 103, Poeschke 1998, S. 165 u. Savi 1999, S. 812. Als einzige der Genannten sprach sich Larson Esch für die Vorzeitigkeit der Fassade von S. Pietro gegenüber jener von S. Rufino aus. Ranke stellte den diesbzgl. Zusammenhang zw. den Fronten von S. Pietro u. S. Rufino erst gar nicht her, sondern sah eine Klärung der Beziehungen zw. den etwa gleichzeitig betriebenen Bauhöfen der lokalen Kathedrale u. S. Pietro als vordringlicher an; vgl. Ranke 1968, S. 211 Anm. 8.

¹¹³ Vgl. zur Annäherung der Fassaden Spoleto-Fossacesia-Verona in diesem Kontext wie zu S. Pietro speziell Poeschke 1998, S. 37f. u. 165. Vgl. zu den Assoziationen zur Anordnung eines Reliefzyklus seitlich eines Portals Valenzano 1993, S. 123 u. Gandolfo 2006a, S. 88; selbst die vom Autor später gemachte Einschränkung des Vergleiches zw. Spoleto u. Verona nur auf die vertikale Schichtung von szenischen Reliefs greift m. A. n. zu kurz; die Unterschiede des jeweiligen architektonischen Kontextes betonend, vgl. Peroni 1983, S. 706 u. zu dessen Funktion vgl. Cervini 2013, S. 228.

¹¹⁴ Vgl. Larson Esch 1981, S. 16 Abb. 2 (Rom, BAV, Cod. Barb. Lat. 4423, fol. 34v-35r (zit. Ranke 1968, S. 210 Anm. 4)).

¹¹⁵ Zu den vorwiegend die äußeren Fassadenbereiche betreffenden Modifikationen des mittelalterlichen Fassadenbestandes vgl. Ranke 1968, S. 205 u. Larson Esch 1981, S. 16. Beide Autoren gingen davon aus, dass die erwähnte Zeichnung den Zuschnitt der Front im Sinn einer im Mittelteil stark erhöhten Querschnittsfassade in etwa wiedergäbe. Dass das mittlere Kompartiment in einem solchem Umfang über die niedrigen Seitenteile hinausragte, weckt m. E. aber schon Zweifel an einer derartigen Urspr. Gestaltung.

endende Sockelprofil, der leichte Versatz der durchgehenden Konsolgesimse in die Tiefe als auch die fehlende Profilierung der beiden äußeren Lisenenkanten nahe.¹¹⁶

Im Untergeschoss von San Pietro wurden das nur leicht größere Mittelportal und seine seitlichen Pendant mittig in ihre jeweilige Travée gesetzt. Die seitlichen Kompartimente verfügten höchstwahrscheinlich auch nie über eine weitere Bindendifferenzierung. Oberhalb der seitlichen Rechteckportale wurden nur leicht gestufte Entlastungsbogen angeordnet, über deren Scheitel sich kleine Platten mit reliefierten Einzeldarstellungen befinden. Ob sich ursprünglich achsenversetzt direkt über diesen Reliefs anstelle der jetzigen hochformatigen Fenster kleine ‚Rosenfenster‘ öffnen sollten, wie man es der Zeichnung des 17. Jahrhunderts entnehmen kann, erscheint der Verfasserin in der rekonstruierten Form doch als eher unwahrscheinlich.¹¹⁷

Das mittlere Portalkompartiment der Peterskirche¹¹⁸ gliedert sich nochmals durch zwei etwas schmalere Lisenen aus Travertin in drei Bereiche (*Abb. 21*). Die so entstandene zentrale Zone umschließt das sich durch seine Rechteckform perfekt einpassende Portal,¹¹⁹ an dessen mit Rankendekor versehenen Pfostenstirnseiten sich beidseitig noch schmale Streifen mit übereinander angeordneten Blendbogenabschnitten mit vegetabilem wie geometrisierendem Dekor anfügen.¹²⁰ Diese beiden Randstreifen stimmen im Material, einem kompakteren Kalkstein, mit der

¹¹⁶ Vgl. das Foto im AA zu ADA-F-015931-0000.

¹¹⁷ Die Anordnung von Rund- bzw. ‚Rosenfenstern‘ o. anderen lichtgebenden Öffnungen an roman. Fassaden der Umgebung erfolgte so gut wie immer in Axialität zu den Zugängen der unteren Geschosse. Die zeichnerisch wiedergegebene Anordnung der Fenster wurde durch die schrägen oberen Abschlüsse der seitlichen Fassadenteile bedingt. Die geringe Höhe dieser seitlichen Abschlussstrahlen im Verhältnis zu jener des Mittelteiles nährt jedoch Zweifel an deren originaler Disposition.

¹¹⁸ Vgl. das Foto im AA (RMFA) zu FVD-F-012961-0000.

¹¹⁹ Severino nannte diesen Zugang in seiner Typologie der Portale mit ‚cosmatesken‘ Inkrustationen als mögliches Bsp. für ‚Kompositportale‘ mit ‚[...] *semplici inserti postumi ma di concezione estranea al progetto originale*.‘ (Severino 2015a, S. 193) sowohl an dessen Laibung als auch am Bereich direkt oberhalb der Portalöffnung; vgl. ebd., S. 212 Abb. 136, S. 220 Abb. 147 u. S. 221 Abb. 148. Einige dieser Elemente schrieb der Autor direkt den ‚Cosmaten‘ zu; vgl. ebd., S. 194.

¹²⁰ Vgl. Poeschke 1998, T. 182-183. Der Grund der rechten Blendarkaden wurde mit einer Vertikalfolge von Kreisformen mit kerbschnittartigem Dekor versehen, der aus unterschiedlichen Blüten bzw. Rosetten besteht. Dieser fand m. W. so in roman. Zeit in der Umgebung keine Wiederholung. Noch am ehesten bieten sich für einige der Spoletiner Rosetten die geometrisierenden Flechtformationen bzw. Rosetten in den Feldern der Bronzetür am Hauptportal von S. Clemente a Casauria (1180er J.) bzw. die entspr. Wanddekoration mit gereihten Rosetten der Komturei in Montsaunès (sp. 12. Jh.) zum Vgl. an; vgl. das Foto im AA zu ADA-F-032594-0000, Iacobini 1998, S. 667 u. Curzi 2012a, s. p. u. Abb. 7 bzw. ders. 2012b, S. 118, S. 146 Abb. 30. Während Götz die Rosetten in Castiglione als ‚[...] *kosmologische Christussymbole* [...]‘ (Götz 1971, S. 384) deutete, vertrat Curzi die Auffassung, die ritardierende Gestaltung des Dekors könnte im Rahmen eines groß angelegten Programmes als weiterer Hinweis auf das Alter der benediktinischen Abtei zu verstehen gewesen sein; vgl. Curzi 2012a, s. p. Zum Vorkommen von symbolischem Dekor an Bauwerken im Zusammenhang mit dem Templerorden vgl. ders. 2012b, S. 128, zur Verbreitung speziell der sechsstrahligen Rosette auch außerhalb des Templerordens vgl. Art. Symbolik, s. p. u. Art. Tempelersymbole, S. 7.

Einfassung der Portalöffnung überein.¹²¹ Die gemeinsame Fertigung von Teilen des Rankendekors der Pfosten und der figürlichen Einzelmotive dieses Dekorstreifens an *einem* größeren Werkstück lässt diese beiden Teilbereiche auch zeitlich zusammentreten. Generell weisen diese Randbereiche in der Regel jedoch eher eine Zusammensetzung aus kleineren Werkstücken auf. Trotz der Kleinteiligkeit des Materials erfolgte deren Versatz aber so, dass sich die einzelnen horizontalen Fugen fortlaufend auf einer Höhe aneinanderreihen. Die entsprechenden Werksteinfugen der dekorierten Randstreifen und jene der benachbarten Lisenen stimmen allerdings nur bis in die dritte Lage von unten überein. Auf diese Abweichungen im Versatz wird noch einmal zurückzukommen sein.

Die schon angesprochenen portalbegleitenden Dekorstreifen umfassen neben den Blendbogenabschnitten je drei einzeln eingefügte Tierreliefs.¹²² Die Positionierung wie Gestaltung dieser Darstellungen und der Blendarkaturen folgt auf den ersten Blick einem symmetrischen Konzept. Trotzdem gibt es in diesem Bereich kleinere diesbezügliche Abweichungen: die Varianz der hinterlegten Dekormotive, die verschiedenen Arten von Säulchen,¹²³ die fehlende dekorative Ausstattung des Grundes hinter den beiden Bogenfolgen unten links neben dem Portal und das alleinige Vorkommen eines architravierten Abschlusses an der obersten Säulchenstellung rechts des Zuganges.

In der mittleren Zone des Untergeschosses von San Pietro trennt ein Gesims einen weiteren niedrigen Bereich oberhalb der Portalöffnung und der beiden beschriebenen Randstreifen ab. Den dort mittig angeordneten Hufeisenbogen mit Inkrustationen, dessen Existenz und Platzierung innerhalb der Fronten im weiteren Spoletiner Umfeld einzigartig ist, begleiten beidseitig zwei übereinander angeordnete Felder jeweils mit einem dreiteiligen ‚Guilloche‘-Motiv¹²⁴ unten und der figürlichen Darstellung eines frontal ausgerichteten Adlers¹²⁵ (*Abb. 141*) oben.

Je sechs übereinander angeordnete Felder querrrechteckigen Zuschnittes komplettieren die mittlere Portalzone seitlich (*Abb. 25, 26*). Deren Begrenzung durch

¹²¹ Die Kompaktheit dieses Materials dürfte eine feinere bildhauerische Arbeit ermöglicht u. somit deren Qualität erhöht haben. Auch für die Pfosten der Seitenportale, deren in die Horizontale umgebogene Profilierung an Zugängen der Umgebung m. W. sonst nicht vorkommt, wurde dieses Material gewählt. Zu den materiellen Unterschieden vgl. Larson Esch 1981, S. 15 u. 62.

¹²² Während die antithetisch platzierten Pfauen u. Hirsche, letztere in Begleitung eines Kalbes eine Schlange überwindend, in den motivischen Kontext antikisierender Rankenornamentik passen, sind die dargestellten Ochsenespanne mit Hirten bzw. Bauern, die eher an eine Monatsdarstellung erinnern, in diesem Zusammenhang eher ungewöhnlich; vgl. zu schlangenbesiegenden Hirschen allgemein Schmidt 1981, S. 67f., spezifisch zu Spoleto Kádár 1991, S. 4; zur Langlebigkeit des Sujets vgl. die Darstellung des Mosaiks aus der Ostkathedrale in Apameia, das Foto im FAM zu obj20839604 fmla4837_33 u. Barral I Altet 2010, S. 113 Anm. 565.

¹²³ Für die Dat. der Randstreifen ist sicherlich zu berücksichtigen, dass dort auch Torsionsvarianten vorkommen.

¹²⁴ Vgl. Severino 2015a, S. 212 Abb. 136 u. S. 215 m. Abb. 140-141, zur Homogenität, Qualität u. Zuschreibung der dortigen Inkrustationen an Iacopo di Lorenzo ebd., S. 212.

¹²⁵ Vgl. Geese 1996, S. 307. Spitzohren, die eine Identifizierung als Vogelgreif erlaubten, konnte die Verfasserin weder vor Ort noch auf den Abb. erkennen.

Stäbe und Lisenen wurde in der Literatur immer wieder mit jener des Rahmenwerkes am Portalgeschoss von San Rufino verglichen,¹²⁶ ohne dabei jedoch auf die Unterschiede innerhalb der Beschaffenheit der Rahmung an San Pietro näher einzugehen.¹²⁷ An den vier unteren abgegrenzten Rechteckflächen seitlich des Mittelportals findet sich umlaufend jeweils eine mehrteilige Profilierung (*Abb. 27*), die auch an den Eckvorlagen der beiden Seitenteile des Untergeschosses vorhanden ist. Die zwei auf jeder Portalseite verbleibenden oberen Felder korrespondieren in ihrer Höhe, ihrem Profilrahmen und ihrem oberen Abschluss mit den bereits beschriebenen abgegrenzten Flächen direkt über dem Hauptportalbereich. Sowohl die hochrechteckigen Felder mit den Adlerprotomen als auch die queroblungen Felder darunter mit szenischen Reliefs werden jeweils von Abschnitten eines Blendbogenfrieses abgeschlossen (*Abb. 21, 25, 26*). An diesen setzt sich die Profilierung der seitlichen Feldrahmung fort - hier samt einem Würfelband (*Abb. 141*) - ein gestalterisches Merkmal, das sich auch am Unterschoss von San Rufino finden lässt.

In je fünf der sechs Felder auf jeder Portalseite an der Fassade von San Pietro sind figürliche Hochreliefs integriert, nur die untersten blieben jeweils leer (*Abb. 77*).¹²⁸ Da einige Unterschiede in der Ausführung und Ausstattung der Felder festgestellt werden können, lässt sich ein gewisser Spielraum innerhalb des Gesamtkonzeptes bzw. dessen nachträgliche Veränderung annehmen: Ab dem zweiten Register, synchron mit der erstmaligen Einfügung von Reliefs und der oben bereits erwähnten Aufgabe des lagengetreuen Versatzes der Werksteine im Bereich der portalbegleitenden Dekorstreifen und der angrenzenden Lisenen, wurde die achsensymmetrische Anordnung der horizontalen Feldbegrenzung nicht mehr stringent durchgehalten. Deren auf beiden Seiten übereinstimmende Platzierung ist erst wieder auf Höhe der Oberkante des Architravs des Mittelportals zu beobachten. Links des Zuganges variieren sowohl die Feldgröße als auch die Ausdehnung der integrierten Reliefs deutlicher als jene ihrer rechten Gegenstücke.¹²⁹ Es besteht aber meines Erachtens trotzdem kein Anlass, die Entstehungszeit oder -umstände der drei Reliefs auf beiden Portalseiten deswegen weit voneinander zu trennen. Es handelt sich

¹²⁶ Vgl. u. a. de Angelis d'Ossât 1954, S. 257, Keller 1983, S. 411 u. Wiener 1991, S. 111 Anm. 325.

¹²⁷ Entspr. Hinweise bzw. Rückschlüsse fehlen z. B. bei Geese 1996 u. Poeschke 1998 gänzlich. Ranke vermerkte zwar Unregelmäßigkeiten, meinte aber, dass diese nicht unbedingt Zeugnisse von späteren Arbeiten sein müssten; vgl. Ranke 1968, S. 205.

¹²⁸ Falls sich Savis Hinweis, dass die Fassade von S. Pietro neben dem ‚Tympanon‘ auch zweier Tafeln (im Originaltext: „[...] *formelle* [...].“ (Savi 1999, S. 812)) beraubt worden sei, auf die unteren portalbegleitenden Felder bezogen hat, widersprechen die baulichen Befunde im unteren Frontbereich der Autorin eindeutig.

¹²⁹ Zu den entspr. Maßangaben vgl. Larson Esch 1975, S. 176.

in allen sechs Fällen um Darstellungen von Tieren in verschiedenen Szenen mit nur wenigen Beteiligten,¹³⁰ deren Stil aber leichte Unterschiede zeigt.¹³¹

Wie die relativ konstante Größe der rechten Felder an San Pietro (*Abb. 26*) schon erwarten ließ, erfolgten die Planung und die Einfügung der drei reliefierten Darstellungen in die Innenflächen des Rahmenwerkes dort auf eine einheitliche Art und Weise.¹³² Das für die Rahmung, die Felder und die Reliefs verwendete Material stimmt jeweils überein, auch wenn die farbige Erscheinung des Travertingesteines auf Grund seiner dunklen Einschlüsse variiert. Die zwischen dem Rahmenwerk und dem Grund der Felder vermittelnden umlaufenden Profile wurden relativ einheitlich ausgeführt. Die figürlichen Darstellungen wurden so angelegt, dass sich die Tierszenen aus je zwei Werkstücken unterschiedlicher Größe zusammensetzen. Beide Werksteine nutzen die volle Breite der jeweiligen Feldinnenfläche aus, was im Fall der mittleren Szene dazu führt, dass der Wolf und der Widder mit ihren Köpfen vor das Profil des Rahmenwerkes zu stoßen scheinen (*Abb. 27*). Obwohl die Tiere entsprechend ihrer natürlichen Gestalt unterschiedlich groß dargestellt wurden, behielten ihre Werkstücke trotzdem eine gewisse Höhe bei. Das zeigt sich am oberen Reliefstreifen mit dem Fuchs und den beiden Raben am deutlichsten. Der neben den Tieren verbleibende Grund ihrer Trägersteine geht ansatzlos in den angrenzenden Feldgrund über. Die fast vollständige Übereinstimmung des horizontalen Fugenverlaufes zwischen den Feldern und den sich anschließenden Lisenen deutet darauf hin,¹³³ dass nicht nur die unterste relieflose Füllung, sondern auch die anderen Ausmauerungen des rechten Ensembleteils auf das Rahmenwerk abgestimmt errichtet wurden. In diesem Kontext ist aber auch erwähnenswert, dass die Werkstücke, die sich direkt oberhalb der unteren rechten Szene des Drachen und des Löwen anschließen, im Bereich der leicht über den oberen Werksteinrand überstehenden Körperteile des Tieres und des Fabelwesens entsprechend so

¹³⁰ Während die Darstellungen der rechten Felder eindeutig u. a. Fabeln mit einer moralisierenden Botschaft als Vorlage hatten, die z. T. auch an anderen zeitgenössischen Sakralbauten der Umgebung verbildlicht wurden, konnte die genaue Herkunft u. beabsichtigten Aussagen der Szenen jeweils mit einem Menschen u. Löwen der drei linken Felder nicht genau bestimmt werden - sicherlich nicht zuletzt auch wegen der ambivalenten Bedeutung des Löwen an sich; vgl. zu den möglichen Quellen u. ikonografischen Inhalten Larson Esch 1975, S. 47ff. wie dies. 1981, S. 46ff. Zum Sujet des angreifenden Löwen unter besonderer Berücksichtigung des Spoletiner Reliefs mit dem gejagten Drachen vgl. Pedde 2009, S. 113ff.

¹³¹ Larson Esch erwähnte zwar Unterschiede der Reliefs, betonte aber später wieder deren stilistische Einheitlichkeit, vgl. Larson Esch 1981, S. 37, 42 u. 127. Savi unterschied hingegen die hier besprochenen Reliefs von der pfostennahen Dekoration, die erst im fortgeschrittenen 13. Jh. entstanden sei; vgl. Savi 1999, S. 812. Einzelne Säulchenschäfte der Blendarkatur mit Torsionen rechtfertigen eine Spätdat. durchaus. Eine Trennung dieser Blendarkaden von den eingeschobenen Tierreliefs, die wiederum in engem Zusammenhang mit der portalrahmenden Ranke stehen, ist dagegen schwer vorstellbar u. könnte dann nur eine späte Dat. für den ganzen Portalbereich bedeuten.

¹³² Vgl. Frugoni 1995, S. 104 *Abb. s. n.*

¹³³ Im untersten Feld ohne ein Relief sind die Werksteine der sich beidseitig anschließenden Lisenen nur so hoch, wie es die Fertigung des horizontalen Stabes erforderte. Dieses technische Detail findet sich auf Höhe der folgenden Horizontalstäbe wie auch an seinem linken Pendant dann aber nicht (mehr) so. Diese Vorgehensweise taucht nochmals links zw. dem zweiten u. dritten reliefierten Feld auf.

abgearbeitet wurden, dass sich dort passende Anschlüsse im Fugenverlauf ergaben (*Abb. 27*).¹³⁴ Der These der Gleichzeitigkeit der Errichtung der Rahmung und der Füllungen steht ein Versatz in der Fugung seitlich unterhalb des erwähnten Drachen wiederum entgegen. Dieser ließe sich am ehesten als Ergebnis der Eintiefung des reliefierten Blockes in einen bereits bestehenden Verband deuten. Dieser Befund könnte so möglicherweise ein weiterer kleiner Hinweis auf eine im Bereich des zweiten Registers umgesetzte Planänderung sein, welche erst dann zur Ausstattung der folgenden Felder mit reliefierten Darstellungen führte.

Eine abweichende, sogar noch untereinander variierende Vorgehensweise bei der Zusammensetzung und dem Versatz der Reliefs ist bei den drei Feldern links der Portalöffnung der Peterskirche unübersehbar: Auch wenn es in diesem Ensemblebereich zur Verwendung nur eines Materials - wiederum grobporiger Travertin - kam, stimmt der horizontale Fugenverlauf der Trägersteine der Reliefs bzw. der Füllungen und der angrenzenden Lisenen nicht automatisch überein.¹³⁵ Außerdem enden auf dieser Portalseite auffällig viele Werksteine der inneren Lisene mit ihrem profilierten Rand direkt am Übergang zu einer der Feldinnenflächen. Dieser Befund findet sich in diesem Maße weder an der äußeren Eckvorlage, die den Portalbereich begrenzt, noch am rechten Ensembleteil so wieder. Auch die Integration der Reliefs in die Feldfüllungen (*Abb. 25*) erfolgte auf der linken nicht auf die gleiche Art und Weise wie auf der rechten Portalseite. Während sich die untere Szene (mit einem Mann und einem Raubtier) an einem Monolithen befindet, der in den Feldgrund eingetieft wurde, setzt sich ein schmaler Werkstein als Teil der mittleren Szene noch in der angrenzenden Feldfüllung weiter fort. Das szenische Relief darüber wird von drei Werkstücken mit senkrechter Stoßfuge getragen. Im Gegensatz zu den unteren Pendants schließen diese Werksteine den Grund am Füllungsrand aber mit ein.¹³⁶ Die zwei unteren Darstellungen auf der linken Seite nutzen wie ihre rechten Gegenstücke fast die volle Breite der Felder aus und verlassen - dem Sujet eines liegenden bzw. knienden Menschen entsprechend - auch deren Streifenform nicht. Auch in diesem Zusammenhang weicht die linke obere Szene deutlich von den anderen beiden ab: Sie besetzt - entsprechend der aufgerichteten Haltung des Menschen und des Löwen - nun die volle Höhe des an sich eher niedrigeren Feldes, so dass viel seitlicher Grund des Feldes freibleibt. Alle drei linken Reliefs verbindet wiederum jedoch das Merkmal, dass sie nahezu wannenartig in den Grund eingetieft erscheinen, was sich am deutlichsten am untersten der drei zeigt. Ihre Einfügung lässt kleine Abweichungen von einer orthogonalen Ausrichtung¹³⁷ bzw. einer geraden

¹³⁴ Sowohl die obere Kopfpattie des Löwen wie des Drachen als auch dessen Flügelspitzen ragen leicht in die aufliegenden Quader hinein; vgl. Decker 1958, Abb. 84. Zu einer ähnlichen Vorgehensweise bei einem Engelsflügel an der oberen Kante eines links des Portals angeordneten Reliefblocks an der Fassade von S. Giovanni in *Venere* vgl. das Foto im FAM zu obj08133396 bhfd539-032&part=2.

¹³⁵ Der Fugenverlauf im Bereich des untersten linken Feldes spricht m. E. indes nicht dagegen, dass dieses zusammen mit dem Rahmenwerk errichtet wurde.

¹³⁶ Vgl. Geese 1996, S. 307 m. Abb. s. n.

¹³⁷ Beim zweiten Feld unten links fehlt sogar der untere Teil des seitlichen, portalzugewandten Abschlussprofils - möglicherweise wegen Platzproblemen bei der Einfügung des Reliefblockes.

Kantenführung der relieftragenden Werkstücke erkennen. Die Profile, die zwischen dem Grund der Reliefs und jenem der Feldfüllung vermitteln, stimmen in ihrer Zusammensetzung und in ihrer Breite in allen drei Fällen nicht gänzlich überein. Bei der zweiten bzw. der dritten Szene kommt es überdies zu einer Überschneidung der vermittelnden Profilstäbe und einzelner Teile der Dargestellten - so dem Kopf eines Löwen bzw. eines Menschen.

Eine konzeptionelle Zusammengehörigkeit dieser acht Felder auf Höhe der Portalöffnung ist wegen der bedingt symmetrischen Anordnung wie der einheitlichen umlaufenden Profilierung ihrer Rahmung eindeutig. Die auffälligsten Unterschiede ergeben sich durch die unterbliebene bzw. abweichende Integration der Reliefs, die aber durch ihre erbauend-moralisierende Botschaft wie ihren Stil wiederum zusammentreten.

Die verbleibenden vier queroblungen Felder befinden sich jeweils paarweise achsensymmetrisch seitlich direkt oberhalb des Mittelportals von San Pietro *fuori le mura*¹³⁸ (Abb. 21). Die beiden unteren weisen im Vergleich zu allen anderen Feldern ihrer Portalseite die geringste Höhe auf. Die beiden oberen schließen - abweichend von allen anderen aber entsprechend den angrenzenden Feldern mit den Adlerprotomen - jeweils mit einem fünfteiligen Blendbogenfries ab. Darüber hinaus zeigen sich bei dieser kleinen Feldgruppe einige Auffälligkeiten,¹³⁹ welche diese einerseits klar von jener der Tierreliefs trennen, andererseits zugleich aber wieder annähern: Die Unterschiede betreffen zum einen sowohl die christliche Thematik als auch den Typus der Darstellungen, einem aus mehrfigurigen Szenen konzipierten Zyklus.¹⁴⁰ Zum anderen wurden die figürlichen Reliefs abweichend von der bisherigen Praxis nicht aus demselben Material wie die angrenzende Feldinnenfläche bzw. das Rahmenwerk gefertigt.¹⁴¹ Alle vier Szenen verfügen meines Erachtens über monolithische Träger, die auch ungefähr eine Höhe einhalten. Die unterschiedlich breiten Werkstücke wurden nicht alle einheitlich mittig in ihre Felder eingefügt. Nur beim unteren der beiden linken Felder endet der relieftragende Block nicht unmittelbar vor der oberen Feldbegrenzung (Abb. 25). Der allgemeine Fugenverlauf lässt überdies vermuten, dass die Feldinnenfläche

¹³⁸ Vgl. Brucher 1987, S. 242 Abb. 148.

¹³⁹ Vgl. zu deren Trennung vom direkten Portalbereich Gandolfo 1988, S. 327.

¹⁴⁰ Zu den widersprüchlichen stilistischen Zuordnungen vgl. exemplarisch Larson Esch, die dem Bildhauer aus einer kleinen Werkstatt vor Ort „[...] *né l'abilità né esperienza* [...]“ (Larson Esch 1981, S. 46) zusprach, Savi, welche die „[...] *straordinaria ricchezza della decorazione* [...]“ den „[...] *figurazioni*, [...] *non di altissima qualità* [...]“ (Savi 1999, S. 812) entgegengesetzte, u. Prosperi, der bzgl. der Reliefs dagegen von „[...] *arte seppur stilisticamente evoluta per le raffinate forme delle figurazioni* [...]“ (Prosperi 2003, S. 57) sprach.

¹⁴¹ Der Verwendung unterschiedlicher Kalksteinarten begegnet man am Geschossmittelteil somit im unmittelbaren Portalbereich u. in der gesamten Zone oberhalb davon; vgl. Larson Esch 1981, S. 15 Anm. 1 u. S. 62. Die Kombination von kompakterem wie poröserem Kalkstein war im Gebiet des heutigen Umbriens verbreitet u. basierte sicherlich auch auf der lokalen Verfügbarkeit. Die von Larson Esch erwähnten farblichen wie strukturellen Unterschiede der Werkstücke der unteren sechs Reliefs sind als ein natürliches Merkmal des verwendeten Steinmaterials (Travertin) auch an der architektonischen Gliederung zu beobachten u. stellen somit m. A. n. keine gezielte Vorgehensweise bei der Materialauswahl dar; vgl. ebd., S. 41.

entsprechend der Größe der eingefügten reliefierten Werkstücke bzw. der sich aus dem Rahmenwerk fortsetzenden Quader dann mit Werksteinen unterschiedlichen Zuschnittes nur noch aufgefüllt wurde.¹⁴² Auch der Aufbau der Profilierung (*Abb. 26, 141*)¹⁴³ ist bei den unteren und oberen Feldern verschieden. Bei den letzteren sind zudem nicht alle, sondern nur die senkrechten und die oberen Seiten der Feldinnenflächen inklusive der Blendbogen profiliert.¹⁴⁴ Neben all diesen Unterschieden ist es aber schon bemerkenswert, dass die Werkstücke mit den Reliefs zum Leben Petri plan in den Feldgrund eingefügt wurden (*Abb. 25*), so dass hier wieder ein Merkmal auftritt, welches auch bei den rechten Feldern mit den Fabeldarstellungen zu finden ist.

Zum Eindruck der Heterogenität der mittleren Portalzone der Spoletiner Peterskirche, die auf eine Planänderung bzw. den Austausch von Werkleuten hindeuten könnte, tragen neben den verschiedenartigen Reliefsensembles auch die am Portal selbst wie oberhalb davon eingebundenen Inkrustationen bei. Neben einer kurzen Erwähnung¹⁴⁵ kam es in der Literatur selten zu deren Beurteilung bzw. zu deren Zuschreibung an eine Werkstatt. Laut Toesca könnte es an der Fassade von San Pietro früh zu einem Wechsel des ausführenden Personals gekommen sein, so dass lokale Bildhauer Anfang des 13. Jahrhunderts die von römischen Kollegen begonnenen Inkrustationen vielleicht nach einer Konzeptänderung in der heutigen Form fortgeführt hätten.¹⁴⁶ Nicola Severino vertrat hingegen die Ansicht, dass „[...] *i rilievi marmorei della facciata e le decorazioni musive* [...] *furono presumibilmente realizzate durante una singola fase ed un unico cantiere.*“¹⁴⁷ Den Versatz von in römischen Werkstätten mit Inkrustationen gefertigten Werkstücken zog der Autor dabei allerdings auch in Erwägung.¹⁴⁸

Nach dieser ausführlicheren Beschreibung der Seitenbereiche der mittleren Portalzone von San Pietro *fuori le mura* in Spoleto soll nun eine charakterisierende Gewichtung der Entsprechungen und Unterschiede im Vergleich zur architektonischen Gliederung des Untergeschosses von San Rufino in Assisi vorgenommen werden. An dieser Stelle sei vorweg ausdrücklich an das gemeinsame Grundprinzip

¹⁴² Vgl. Geese 1996, S. 307 Farbabb. s. n.

¹⁴³ Außerhalb des mittleren Portalgeschosses weisen auch die beiden Seitenportale jeweils umlaufend ein Würfelband auf (*Abb. 77*).

¹⁴⁴ Vgl. Brucher 1987, S. 242 Abb. 148. Genau diese Profilierung ist auch schon als mittiger Abschluss direkt oberhalb des Portals zu finden (*Abb. 25, 26*).

¹⁴⁵ Vgl. Salmi 1951, S. 63 wie Geese 1996, S. 307.

¹⁴⁶ Vgl. Toesca 1965, S. 596 wie Severino 2015a, S. 210 m. Abb. 133 u. S. 211 m. Abb. 134.

¹⁴⁷ Severino 2015a, S. 207. Der Autor stellte bzgl. der Inkrustationen an der Gesamtfassade jedoch zwei verschiedene Stile fest, wovon der eine „[...] *una superfetazione inappropriata che va a deturpare lo stile originale del lavoro cosmatesco di base* [...]“ (ebd., S. 209) sei. Seine Beobachtungen von Unregelmäßigkeiten, die eine Wiederverwendung von inkrustierten Werkstücken belegen, bezogen sich auf die Rahmung des mittleren ‚Rosenfensters‘, die sich seiner Meinung nach aus ehem. nicht zur Fassade gehörenden Stücken zusammensetzte; vgl. ebd., S. 211

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 212. Allgemein zur auswärtigen Verwendung von in Rom hergestellten ‚cosmatesken‘ Fertigteilen Barral I Altet u. a. 1983, S. 76.

der Flächengliederung an beiden Portalgeschossen erinnert: das Aufteilen einer größeren Fläche in übereinander angeordnete rechteckige und plane Felder durch das ‚Auflegen‘ eines Rahmenwerkes. Dieses setzt dabei zwar vertikale Akzente, weist aber keine Merkmale architektonischer Ordnungen auf. Diese Art der architektonischen Gliederung tritt an der Kirchenfront in Spoleto - anders als an jener in Assisi - räumlich stark begrenzt und komprimiert auf. Sie führt so zu einer deutlichen Hervorhebung des mittleren Fassadenteiles. An der Peterskirche steht das Rahmenwerk in direktem Kontakt zum durchlaufenden Fassadensockel, da dieser gleichzeitig als Rahmenprofil der beiden unteren Felder und als Ausgangspunkt der gliedernden Lisenen fungiert. Demgegenüber sind der Sockel und das Rahmenwerk an San Rufino klar voneinander getrennt. Während eine konstruktive Verbindung der Lisenen mit den schmaleren waagerechten Profilstäben an beiden Fassaden vorkommt, überwiegt in Spoleto - anders als in Assisi - die vertikale Akzentsetzung deutlich. Das hängt dort unter anderem mit der größeren Breite beider Lisenentypen gegenüber den horizontalen Rahmenstücken zusammen. Diese Akzentuierung verringert sich in Assisi hingegen durch die Entsprechung der vertikalen und horizontalen Profilstäbe deutlich. An San Rufino wurde durch eine systematische Veränderung der Feldgröße ein dynamischer einem statischen Akzent bewusst gegenübergestellt. Hingegen scheinen die variierenden Feldgrößen an San Pietro nicht von vornherein so geplant gewesen zu sein. Trotz der räumlichen Begrenzung dieser Flächengliederung kam es in Spoleto zur Abänderung der Profilierung, die zwischen der Rahmung und den Feldinnenflächen vermittelt. In Assisi wurde die Profilauffolge des Rahmenwerkes am gesamten Untergeschoss hingegen beibehalten. Eine systematische Differenzierung der Wandaufteilung mittels einer spezifischen Materialwahl wie an San Rufino findet sich an San Pietro nicht. Die Aufteilung der Wandfläche in Felder an der Peterskirche diente in jedem Fall der Hervorhebung des Geschossmittelteils inklusive des Hauptportals. Sie wurde auch zur Aufnahme von Reliefs mit unterschiedlichen Darstellungen genutzt. In der Portalzone von San Rufino gibt es Bauskulptur nur an den Zugängen selbst. Das Rahmenwerk dient einzig und allein der leicht plastischen Gliederung der vorhandenen Wandfläche. Dort ist durch das ‚Überziehen‘ des gesamten Fassadenuntergeschosses mit einem Rahmenwerk eine räumliche Fokussierung auf bestimmte Geschossbereiche unterblieben.

5.2.2.4.1.1 Exkurs

Reliefzyklen an romanischen Fassaden außerhalb von Portalen:

Pavia, Modena, Fidenza, Lucca, Verona, Saint-Paul-de-Varax, Saint-Gilles-du-Gard, Arles, Poitiers, Sangüesa, Ripoll und Santiago de Compostela

„*La scultura [romantica] non prevalse nelle composizioni decorative delle facciate: come nelle altre parti esterne, servì ad accentuare i principali lineamenti architettonici, finestre e rosoni, portali e cornici.*“¹⁴⁹

Um eine konkretere Vorstellung davon zu bekommen, welchen Stellenwert das Rahmenwerk an San Pietro *fuori le mura* in Spoleto besaß und ob es wirklich nur auf seine rahmende Funktion der erhaltenen Reliefs reduziert werden sollte, stellt sich die Frage, welche weiteren Möglichkeiten es in der romanischen Zeit gab, architekturgebundene Skulptur an einem Portalgeschoss - dabei aber außerhalb von Portalen¹⁵⁰ oder deren Vorbauten - zu präsentieren.¹⁵¹ Dass eine Rahmung von Reliefs dabei Einfluss auf deren Erscheinungsform haben konnte, deutete schon Poeschkes Abgrenzung der französischen bzw. spanischen von italienischen Ensembles an, bei denen der „[...] *bildhafte Charakter der Figurenreliefs stärker zur Geltung [...]*“ komme, da sie „[...] *als klar umgrenzte Reliefelder in die Wandabschnitte der Fassade integriert [...]*“¹⁵² worden seien. Markus Späth stellte zum Verhältnis des Trägerformats und der angebrachten Darstellung auch fest: „*Die Gebundenheit der Bauplastik an ihren architektonischen Bildträger erzeugte bestimmte Bildformate [...], die wiederum spezifischen Themen und Darstellungsmodi vorbehalten gewesen waren: [...]*“¹⁵³

Um sich einen umfassenden Überblick zur strukturellen Präsentation von umfangreicheren hoch- bzw. spätromanischen Reliefzyklen in entsprechender Anordnung an Fassaden zu verschaffen, erscheint es sinnvoll, übergreifend Kirchenfassaden Süd- und Südwesteuropas diesbezüglich zu untersuchen.¹⁵⁴ Um die große Bandbreite der möglichen Lösungen vorstellen zu können, werden an dieser Stelle aber nicht nur die in der Literatur immer wieder erwähnten Ensembles berücksichtigt,

¹⁴⁹ Toesca 1965, S. 672. Volbach attestiert der Bauskulptur an den von Toesca berücksichtigten Fassaden demgegenüber „[...] *eine eigene Bedeutung gegenüber der Architektur.*“ (Volbach ²1930, S. 36).

¹⁵⁰ Das Ensemble mit Szenen der Kindheit Jesu, das ehem. die Laibung des Hauptzuganges von S. Pietro in Treviso zierte, belegt das langlebige Vorkommen von kleinteiligen Reliefrahmungen auch im direkten Portalkontext ebenso wie die Reliefgruppe an der Innenseite der Eckvorlage am Pisaner Baptisteriumportal; vgl. zur Dat. von Treviso um 1220-1230 (?) Gnudi 1990, S. 345f. u. Abb. 350a-b. wie zu Pisa das Foto im AA zu ADA-F-028111-0000 u. Tigler 2006, S. 57 Abb. 34.

¹⁵¹ Zu weiteren Hinweisen zu diesem west- u. südeurop. Fassaden einschließenden Themenkomplex vgl. Christe 1998, S. 677f. Zur These der ‚Ausbreitung‘ der Bauskulptur von der begleitenden Wandfläche auf die benachbarten Portalpfeosten bzw. -gewände vgl. Kingsley Porter 1923, Bd. 1, S. 218f.

¹⁵² Poeschke 1998, S. 37.

¹⁵³ Späth 2011, S. 131f.

¹⁵⁴ Auch Peroni sah in diesem Themenfeld noch weiteren Klärungsbedarf; vgl. Peroni 1983, S. 706. An dieser Stelle soll auf die dargestellten Inhalte u. ihre Programmatik im Einzelfall nur dann näher eingegangen werden, wenn sich ein späterer Bezug auf S. Rufino ergeben könnte o. diese eine signifikante Besonderheit darstellen.

wie die Portalgeschosse der so unterschiedlichen Fronten von San Michele in Pavia¹⁵⁵ (*Abb. 30*) in der Lombardei, der Kathedralen Santa Maria Assunta e San Geminiano in Modena¹⁵⁶ (*Abb. 28*) und San Donnino in Fidenza¹⁵⁷ (*Abb. 37*) in der Emilia wie San Martino in Lucca¹⁵⁸ (*Abb. 35*) in der Toskana und Saint-Trophime in Arles¹⁵⁹ (*Abb. 115*) in Bouches-du-Rhône, der Abteien San Zeno in Verona¹⁶⁰ (*Abb. 42*) in Venetien und Saint-Gilles in Saint-Gilles-du-Gard¹⁶¹ (*Abb. 34*) in Gard, des ehemaligen Kollegiats Notre-Dame-la-Grande in Poitiers¹⁶² (*Abb. 49*) in Vienne und der sogenannten ‚Puerta de las Platerías‘ der Kathedrale Santiago in

¹⁵⁵ Zur erwogenen Frühdat. der Fassade „[...] *per il senso particolarmente arcaico* [...].“ (Arslan 1955, S. 107) mit dem nachträglichen Einbau der heutigen Zugänge vgl. ebd., zur Errichtung der Front mit um 1120-1130 dat. Portalen vgl. Poeschke 1998, S. 62-66, Segagni Malacart 1998a, S. 258f., vor allem die ausführliche Abhandlung von Schmidt-Asbach 2002, speziell *Abb. 24-38* u. S. 101ff.

¹⁵⁶ Vgl. zur inhaltlichen Deutung der Reliefs im Sinn ihrer antihäretischen Botschaft Gandolfo 1982, S. 331ff., zur deren Dat. zw. 1106-1110 Castelnovo 1984, S. 440, zur Einordnung der Front samt den Skulpturen in die Baugeschichte der Kathedrale mit unterschiedlicher Akzentsetzung Peroni 1984b, S. 72ff., Dietl 1993, S. 343, Rossi 1997, S. 499ff., Poeschke 1998, S. 68-74, Quintavalle 2000, S. 779f. wie Reiche 2003, S. 299f. Zu an dieser Stelle interessanten Merkmalen des Reliefzyklus vgl. vor allem Woelk 1995, S. 32ff.

¹⁵⁷ Vgl. die Überlegungen zur Fronterrichtung bzw. -überarbeitung von de Francovich 1952, S. 317ff., Quintavalle 1991, S. 61f., Gandolfo 1995, S. 175, Woelk 1995, S. 254 u. Poeschke 1998, S. 117-122 u. T. 98-99. Letzterer datierte die Portalskulpturen um 1170 bzw. 1200-1220, wobei Antelami nur bei der ersten Kampagne vor Ort mitgewirkt habe; vgl. Poeschke 1998, S. 118.

¹⁵⁸ Vgl. zur Baugeschichte der jüngst restaurierten Front u. zur Gliederung der Portalzone Kopp 1981, S. 13f., 18f. u. 25 wie Tigler 2006, S. 101, 104 u. 107, zur Dat. u. Gestaltung der portalbegleitenden Reliefs kurz nach 1233 Kopp 1981, S. 47ff., Baracchini 1997, S. 18, Poeschke 1998, S. 152-156 u. Tigler 2006, S. 104f. *Abb. 83-84* u. S. 108f.

¹⁵⁹ Vgl. zur abweichenden Dat. des Fassadenmittelteiles Vöge 1902, S. 421 (1170-1175), Kingsley Porter 1923, Bd. 1, S. 294 u. 298 (vor 1152), Rupprecht ²1984, S. 135 (3. Dr. 12. Jh.), Rossi 1991a, S. 460 (entspr. des Nordflügels des Kreuzganges nach 1180) wie Droste ⁶1992, S. 195 (Vollendung nach 1150).

¹⁶⁰ Vgl. einführend Valenzano 1993, S. 123f., Poeschke 1998, S. 90-94 u. Valenzano 2000, S. 570f.

¹⁶¹ Zur Fassadenvollendung um die Mitte bzw. in das 2 o. 3. V. 12. Jh. vgl. Kingsley Porter 1923, Bd. 1, S. 293f., Rupprecht ²1984, S. 128, Geese 1996, S. 284 bzw. Barrool 1999, S. 241. Die umfangreiche Bauaufnahme von Hansen führte jüngst zu einer Spätdat. der Fassade - im Widerspruch zu den in den Epitaphen genannten Daten, aber im Zusammenhang mit dem Baubeginn der Abteikirche nicht vor Ende 12. Jh.; vgl. Hansen 2007, S. 84f. u. 154.

¹⁶² Allgemein zur Gestaltung, zum Programm u. zur Dat. der heutigen Fassade um die Mitte des 12. Jh. bzw. 1120-1140 vgl. Rupprecht ²1984, S. 93f. u. *Abb. 95*, Geese 1996, S. 267 bzw. Camus 1998, S. 586-589 u. dies./Carpentier 2011, S. 370-385 m. *Abb.*; zur Datierungsproblematik wie zum rekonstruierten Zustand um 1100 (nach Josefine Kaiser (Cottbus) 2013) vgl. Keller 2013, S. 40 *Anm. 41* bzw. S. 47 *Abb. 12*. Auf Grund ihres schlechten Erhaltungszustandes wurde an dieser Stelle auf die ausführliche Bearbeitung der Zwickelreliefs seitlich des Westportals von S.-Gilles in Argenton-Château ebenso verzichtet wie auf die Rekapitulation der Rekonstruktion zu den Reliefs an der ehem. oberen Westfassade von S.-Mexme in Chinon; vgl. zu S.-Gilles die Fotos im FAM zu obj20841835 fm32279, obj20841836 fm160985 u. fm160988 wie Camus/Carpentier 2011, S. 157 *Abb. 151* wie zu S.-Mexme Vergnolle 1994, S. 187f. u. das Foto im FAM zu obj20863776 fm182256.

Santiago de Compostela¹⁶³ (Abb. 53) in La Coruña, sondern auch die in diesem Kontext weniger beachteten Ensembles an den Fassaden von San Giovanni *in Venere* bei Fossacesia¹⁶⁴ (Abb. 46) in den Abruzzen und außerhalb Italiens an Saint-Paul in Saint-Paul-de-Varax¹⁶⁵ (Abb. 31) in Ain, an Santa María la Real in Sangüesa¹⁶⁶ (Abb. 51) in Navarra und an der Klosterkirche Santa María in Ripoll¹⁶⁷ (Abb. 48) in Katalonien. Nicht jedes dieser Ensembles präsentiert sich heute entsprechend einem vermuteten ursprünglichen Entwurf bzw. Zustand. Das gilt vor allem für jene in Modena, Fidenza, Saint-Gilles, Santiago de Compostela und Sangüesa.¹⁶⁸ Die hier berücksichtigten Veränderungen beziehen sich aber immer auf einen Zeitraum, der nur wenige Jahrzehnte bzw. maximal ein Jahrhundert nach der Errichtung der betroffenen Fassadenpartien umfasst. Es sollten meiner Meinung nach auch diese Modifikationen auf Grund der zeitlichen Nähe als aussagekräftig beurteilt werden. Soweit in diesem Exkurs möglich, wird überdies auch eine kurze Auseinandersetzung mit der Rekonstruktion der intendierten bzw. der ehemaligen Anordnung dieser Reliefzyklen erfolgen.

¹⁶³ Vgl. Durliat 1962, S. 303f. u. Abb. 232, Deuchler u. a. 1985, Abb. 138, Durliat 1990, S. 326ff. u. Abb. 356, de Palol/Hirmer 1991, S. 113, Geese 1996, S. 289, Christe 1998, S. 676, Castiñeiras 1999b, S. 340-342 wie Mathews 2000, S. 4. Auch wenn diesem Ensemble später Stücke unterschiedlicher Provenienz vor allem in dessen mittleren Bereich eingefügt wurden, so gibt es auch in der Lit. keinen Hinweis darauf, dass dessen Grunddisposition eine ganz andere gewesen sei bzw. die Reliefs urspr. nicht rahmenlos aneinandergesetzt waren. So soll z. B. der äußere Bereich über der rechten Portalöffnung frei von später eingegliederten Werkstücken sein.

¹⁶⁴ Vgl. zur Baugeschichte der Front Gavini 1926-1928, S. 203-205, Fobelli 1999, S. 312ff., zur Dat. der Reliefs bzw. der Tympanonskulptur des Hauptportals um 1170-1180 bzw. 1225-1230 Poeschke 1998, S. 179f., zur Dat. der Reliefs spät in die Amtszeit des dortigen Abtes Oderisius (1165-1204) Pace 2004, S. 476, S. 477 Abb. 1-2 u. S. 481 wie zum deutlichen Datierungsunterschied zw. den Reliefs u. Portalteilen Rossi 2017b, S. 61.

¹⁶⁵ Vgl. zu diesem bis in die jüngste Zeit selten beachteten Ensemble Kingsley Porter 1923, Bd. 2, Abb. 86-90, zur Dat. Mitte des 12. Jh. Oursel 1990, S. 254ff., S. 267 Abb. s. n. u. Sw.abb. 82-89 wie den in den Abb.verw. ang. Datensatz. Zum Bezug auf die Thesen von Jean Vallery-Radot (1935) vgl. Salet 1995, S. 142ff. m. Abb. 103 u. zu einzelnen Analogien mit den Reliefs in der Vorhalle der Kathedrale S.-Vincent in Mâcon vgl. Stratford 2011, S. 575f.

¹⁶⁶ Vgl. zu den Dat. Durliat 1962, S. 288f. (die spätere der beiden Werkstätten um 1200), Schäfer 1989, S. 47f., de Palol/Hirmer 1991, S. 124 (3. Dr. 12. Jh. bzw. lzt. Jz. 12. Jh.), Geese 1996, S. 339 (4. V. 12. Jh.), Lacarra Ducay 1997, S. 656 u. die grundlegende Arbeit zur Bauskulptur von Müller 1997, Bd. 2, speziell zu den Reliefs S. 45-76. Als frz. Bsp. dieses Typus der Reliefanordnung lässt sich auch der Giebel des nördl. Querhauses der Abbaye de la Trinité in Beaulieu-lès-Loches anführen; vgl. Vergnolle 1994, S. 188 Abb. 253. Auch wenn diese Art von Reliefplatten-Ensembles noch im 12. Jh. im Loire-Gebiet u. in Südwestfrankreich anzutreffen sei, so haben laut Vergnolle Änderungen im dekorativen System zu deren raschem Verschwinden geführt; vgl. Vergnolle 1994, S. 190.

¹⁶⁷ Vgl. Durliat 1990, Abb. 349. Zur leicht abweichenden Dat. des Fassadenmittelteiles vgl. de Francovich 1937, S. 98 (1155-1165), Barral I Altet 1973, S. 356 (um 1150-1190), ders. u. a. 1983, S. 118 (Mitte 12. Jh.), de Palol/Hirmer 1991, S. 115 wie Geese 1996, S. 294 (beide 2. V. 12. Jh.), Castiñeiras 1999a, S. 28 (1140-1170), ders. 2006, S. 365 (Mitte 12. Jh.) u. ders. 2013, S. 122 Abb. 1 (1134-1151, Bildunterschrift); zu einer Skizze zur Reliefverteilung vgl. Posèq 2004, S. 2.

¹⁶⁸ Zu den ‚Ad-Hoc-Anpassungen‘ an der präzise vorplanten Fassade von Saint-Gilles Hansen 2007, S. 189f. u. zu den span. Bsp. vgl. Müller 1997, Bd. 1, S. 173f. u. 179.

Schon der erste Überblick zeigt die weite geografische Streuung - von Mittelitalien bis Westspanien - wie die große Zeitspanne - ab dem Ende des 11. bis in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts - der hier berücksichtigten romanischen Bauskulptur, die portalbegleitend größere Wandflächen an Untergeschossen von Sakralbauten dekoriert.¹⁶⁹ Gleichzeitig ergeben sich große Unterschiede bei der räumlichen Anordnung der figürlichen Reliefs selbst, wie auch bei dem Verhältnis der einzelnen Darstellungen zueinander bzw. zu der sie umgebenden Grundfläche. Die in diesem Zusammenhang feststellbaren Merkmale tragen entscheidend zur Außenwirkung eines Portalgeschosses bei und unterstützen die von der Forschung für einige Ensembles postulierte Ähnlichkeit zu antiken Triumphbögen¹⁷⁰ (Saint-Gilles-du-Gard, Arles), Stadttoren¹⁷¹ (Santiago) bzw. Ehrenmalen¹⁷² (Ripoll) oder Theaterfronten¹⁷³ (Poitiers). Manuel A. Castiñeiras beschrieb die daraus hervorgehende Wirkung auf die zeitgenössischen Betrachter wie folgt: „*Both the architectural presence and the rhetoric of Roman monumental culture are effectively evoked in these Romanesque portals.*“ - als Erinnerung an „[...] *a glorious past in troubling times.*“¹⁷⁴

Auch wenn jedes der erwähnten Untergeschosse spezifische Merkmale in Bezug auf die räumliche Anordnung seiner Bauskulptur aufweist, soll hier trotzdem der Versuch unternommen werden, einige gruppenartig zusammenzufassen.

■ In Pavia und Saint-Paul-de-Varax sind an allen, in Modena in der jetzigen Anordnung an den drei mittleren Kompartimenten des Portalgeschosses figürliche Reliefs zu finden. Diese weisen auf Grund ihrer geringen Höhe einen streifenartigen

¹⁶⁹ Dass die Fassadenwand in Italien von einigen roman. Bildhauern als Bildträger genutzt wurde, zeigt die obige Auflistung der Ensembles sicherlich. Ob die von Poeschke getroffene Abgrenzung zu roman. Fassaden an frz. Sakralbauten wirklich so pauschal ausfallen muss, ist angesichts der Fülle an südwesteurop. Bsp. für portalunabhängige Bauskulptur vielleicht doch zu überdenken; vgl. Poeschke 1998, S. 37.

¹⁷⁰ Allgemein vgl. Christe 1998, S. 677; speziell zu S.-Gilles, wo sich laut Kingsley Porter der ‚klassische Charakter‘ der Fassadenarchitektur auch durch den Import von ‚burgundischen Motiven‘ wie der Stil der Fassadenskulptur durch Anregungen ‚apulischer‘ u. ‚lombardischer‘ Figuralskulptur ergeben habe, vgl. Kingsley Porter 1923, Bd. 1, S. 279 u. 296 bzw. Rupprecht 1984, S. 128f.; zur Rezeption verschiedener antiker Fronttypen, auch bzgl. des von Ecktürmen begleiteten Portalbereichs an S.-Gilles bzw. des vorstehenden Fassadenmittelteils an S.-Trophime vgl. Geese 1996, S. 283f. u. Castiñeiras 2015, S. 4.

¹⁷¹ Vgl. Castiñeiras 2015, S. 4 u. S. 5 Abb. 3-4.

¹⁷² Vgl. zu S. María mit einem diesbzgl. Verweis auf die ehem. Kathedraalfassade von S. María in Vic Barral I Altet u. a. 1983, S. 118 wie Castiñeiras 1999a, S. 29, Posèq 2004, S. 1, Castiñeiras 2006, S. 365 wie zur entspr. Forschungsgeschichte u. nicht nur der gestalterischen, sondern auch der ikonografischen Annäherung an die Bogen in Orange (26-27 n. Chr.) u. Besançon (172-180 n. Chr.) in Form eines „[...] *fluent dialogue* [...].“ (ders. 2013, S. 121) u. ders. 2015, S. 4. Eine Nachahmung dieser im Mittelalter wieder genutzten antiken Bauten liegt durch entspr. Anbauten nahe; vgl. ders. 2006, S. 371. Zu einem Vgl. mit antiken Stadttoren bzw. der These der Vorbildlichkeit eines ‚christl. Triumphbogens‘, wie in S. Maria Maggiore in Rom, vgl. Lorés 2014, S. 105-115.

¹⁷³ Vgl. Camus 1998, S. 588.

¹⁷⁴ Castiñeiras 2015, S. 4. Für diese These führte der Autor die Ensembles in Ripoll u. Malmesbury an - bei letzterem „[...] *confirmed by the old-fashioned style of some carvings* [...].“ (ebd., S. 12).

Zuschnitt auf.¹⁷⁵ Die Versatzhöhe der reliefierten Darstellungen im Mittelteil des Modeneser Untergeschosses, der von Rechteckvorlagen abgetrennt wird, weicht heute von jenen in den Seitenteilen stark ab (*Abb. 28*).¹⁷⁶ Die Reliefs der Paveseer Schirmfassade¹⁷⁷ - abgesehen von der Unterbrechung durch die Vertikalgliederung wie partiell durch die Portalöffnungen - setzen sich ungefähr auf einer Höhe zumindest am linken und mittleren Portalbereich fort (*Abb. 30*).¹⁷⁸ An der Fassade in Saint-Paul-de-Varax befinden sich demgegenüber alle vier Reliefpartien auf Höhe der Kapitelle der fünfteiligen Fassadenblendarkatur, die alternierend aus Säulchen und Pilastern besteht (*Abb. 31*).

Einzelne Bezüge zwischen der Höhe von Portalelementen und jener des Reliefversatzes sind für die Front in Modena durch die späteren Veränderungen nicht (mehr) herzustellen und für die Fassade in Pavia auf Grund der unterschiedlichen Maße aller drei Portale nicht zu erwarten.¹⁷⁹ An Saint-Paul-de-Varax sind die Höhenmaße der einzelnen Glieder der Blendarkatur und des heutigen Zuganges nicht aufeinander abgestimmt, so dass auch dort der Relieffries keinen Bezug auf die Portalmaße nimmt.

▪ Die horizontalen Reliefs auf Architravhöhe der Hauptportale an den Fassaden von Saint-Gilles in Saint-Gilles-du-Gard (*Abb. 34*) bzw. von Saint-Trophime in Arles (*Abb. 115*), die als obere Abschlüsse der den Portalpfosten benachbarten Flächen

¹⁷⁵ Eine ähnliche Anordnung von heterogenen Reliefs u. Friesen in Streifen, „[...] wie Gürtel an einem farbenprächtigen Gewand.“ (Hamann-Mac Lean in Świechowski/Rizzi 1982, S. 234), zeigt auch die Vorhallenfront von S. Maria in Pomposa; vgl. Toesca 1965, S. 669 Abb. 417 u. Poeschke 1998, S. 62.

¹⁷⁶ Zur Vermutung, dass die betreffenden Reliefabschnitte urspr. als ein auf einer Höhe angeordneter Fries konzipiert waren, vgl. Castelnuovo 1984, S. 440, Geese 1996, S. 300, Rossi 1997, S. 499 u. Poeschke 1998, S. 72. Dadurch dass aber nur vier Reliefsequenzen angefertigt wurden, was nie in Zweifel gezogen wurde u. in Frugonis ikonografische Studie Bestätigung findet, kann dieser Relieffries nie die gesamte Fassadenbreite eingenommen haben. Die urspr. Anordnung der Reliefs nur an den mittleren Fassadenkompartimenten, an denen sie sich heute noch befinden, hat laut Poeschke beim späteren Einbau der Seitenportale somit ‚nur‘ eine Verschiebung der Reliefplatten nach oben - auf leicht unterschiedliche Höhe - bedeutet; vgl. Poeschke 1998, S. 72. Für eine derartige Veränderung spricht auch die chronologische Abfolge der Darstellungen von links nach rechts. Die erst 1969 thematisierte materialtechnische Verbindung zw. der Reliefbegrenzung u. den Portalteilen dient ebenso als Beleg dafür, dass das Niveau der mittleren Reliefs das originale ist; vgl. Castelnuovo 1984, S. 441.

¹⁷⁷ Vgl. zu deren Einordnung in die architektonische Entwicklung roman. Fronten Oberitaliens bzw. zu deren Merkmalen Kubach 1982, S. 171 bzw. Barral I Altet u. a. 1983, S. 51 u. Luchterhandt 2009, S. 411.

¹⁷⁸ Vgl. Brucher 1987, S. 63f. u. Segagni Malacart 1998a, S. 261 m. Abb. s. n. Poeschke bezeichnete die Konzeption der Fassadengliederung u. der Portale „[...] *ans einem Guß* [...]“ u. sah den „[...] *Bänderdekor* [...] *in der europäischen Romanik ohne Parallele* [...]“ (Poeschke 1998, S. 62). Zu den Unregelmäßigkeiten in der Verortung der Reliefstreifen vor allem im rechten Kompartiment, die u. a. eine Reaktion auf die abweichenden Portalmaße gewesen seien, vgl. Schmidt-Asbach 2002, S. 101ff.

¹⁷⁹ Der obere Abschluss der Reliefs im Mittelkompartiment in Modena ist ungefähr deckungsgleich mit der Unterkante der Architrave der Seitenportale. Da diese aber erst Anf. 13. Jh. geöffnet wurden, dienen sie nicht als Bezugspunkt beim urspr. Reliefversatz; vgl. Frugoni 1984, S. 422, Brucher 1987, S. 82, Rossi 1997, S. 499, Poeschke 1998, S. 68 u. Quintavalle 2000, S. 780.

dienen,¹⁸⁰ sind in diesem Kontext ebenfalls erwähnenswert. Durch eine Entsprechung der Darstellungsmodi und -höhe mutieren diese Reliefstreifen dort jeweils zu einer Verlängerung des Portalsturzes im Bereich des Geschossmittelteils - wenn auch in einer dem Architrav parallel vorgelagerten Ebene.¹⁸¹

An den Fassadenuntergeschossen der Kathedralen San Martino in Lucca (*Abb. 36*) und San Donnino in Fidenza (*Abb. 38, 39*) werden die beiden Hauptportale jeweils seitlich in etwa auf Höhe ihres Sturzes durch einige dem Kirchenpatron gewidmete Reliefs begleitet. Trotzdem kann man bei diesen italienischen Ensembles nicht von einer strukturellen wie motivischen Verlängerung des jeweiligen Architravs sprechen.¹⁸² Bei beiden Untergeschossen ist zudem durch die Existenz einer Vorhalle in Lucca bzw. eines Protiro in Fidenza¹⁸³ visuell eine andere Ausgangssituation als in Saint-Gilles-du-Gard und Arles gegeben.

An San Martino setzt sich zwar der vegetabile Dekor des oberen Sturzabschlusses an der Kapitellzone der Vorlagen des Hauptportals wie an Saint-Trophime fort, die figürlichen Reliefs des Architravs am Luccheser Portalgewände finden hingegen keine mit Arles vergleichbare Fortsetzung. Die sich in Lucca anschließenden portalbegleitenden Reliefs weisen eine abweichende Höhe und einen unterschiedlichen szenischen Charakter als die reliefierten Darstellungen des mittigen Sturzes auf. Sie

¹⁸⁰ Zur Kurzbeschreibung u. inhaltlichen Unterteilung des Arler wie des Chartreser Frieses jeweils durch den Architrav des Mittelportals vgl. Sauer ²1964, S. 325-327. Die dort anzutreffende Reihung von durch Pilaster bzw. Eckvorlagen abgegrenzten Großfiguren sahen Deuchler u. a. als ‚Nischenstatuen‘ neben dem ‚Figurenfries‘ als „[...] *hauptsächliche Dekorationsmerkmale* [...].“ (Deuchler u. a. 1985, S. 97) der ‚provenzalischen Bildhauerschule‘. Eine vergleichbare Figurenreihung findet sich auch am Portalgeschoss von S.-Médard in Thouars in der Zone oberhalb des Portals u. der beiden seitlichen Scheinportale.

¹⁸¹ Durch die Fortführung der schon im Portalbereich angelegten Merkmale u. deren Begrenzung bei den Reliefs wird auf eine weitere Untersuchung beider Ensembles verzichtet.

¹⁸² Dem wiederkehrenden Verweis auf provenzalische Bezüge begegnet man im Zusammenhang mit der Fassade in Fidenza u. der möglichen Autorschaft des Benedetto Antelami, dessen Werk neben byz., oberital. (vorwiegend in Wiligelmus' u. Nicholas' Nachfolge) vor allem antikisierende Komponenten zugeschrieben wurden, seit Vöges Abhandlung immer wieder. Im Rahmen seiner Vorstellung der ausgedehnten Aufnahme von provenzalischen Formen in Fidenza sprach de Franco-vich von einem „[...] *singolare compromesso tra il tipo della facciata romanica lombarda e quella provenzale di Saint-Gilles* [...].“ (de Francovich 1952, S. 346). „*Nessun edificio di tutta l'architettura romanica in Italia, ad eccezione del Battistero di Parma, rivela un'assimilazione così estesa delle forme provenzali.*“ (ebd., S. 350); vgl. Vöge 1902, S. 414 u. 416 wie Kingsley Porter 1923, Bd. 1, S. 290, zu den Referenzstellen wie diesen Diskurs zusammenfassend Woelk 1995, S. 10f. Quintavalle sah in der Verwendung von Rankenwerk u. vor allem in der Erzählweise des Frieses eine entspr. Verbindung zu Saint-Gilles bzw. der Kultur der Provence; vgl. Quintavalle 1991, S. 61. Im Zusammenhang mit Antelami u. seinem Umkreis wurden neben jenen mit S.-Gilles immer wieder Vergleiche zu S.-Trophime in Arles wie der provenzalischen Bauskulptur generell angestellt; vgl. Vöge 1902, S. 418ff., Toesca 1936, S. 48 u. 50, Bossaglia o. J. (1973), S. 18, Barral I Altet u. a. 1983, S. 58, Zarnecki 1990, S. 233, Rossi 1991a, S. 459f., Segagni Malacart 1998b, S. 358 u. differenzierend Poeschke 1998, S. 117. Zum starken provenzalischen Einfluss auf Wiligelmo u. Niccolò vgl. Volbach ²1930, S. 37.

¹⁸³ Zur komplexen Entwicklung dieses Elementes mit portalhervorhebender Funktion wie der daraus resultierenden kultischen Erhöhung einzelner Portaldarstellungen vgl. Hülsen-Esch 1994, S. 139 u. Gandolfo 1998, S. 755-759.

setzen sich vom südfranzösischen Konzept der seitlichen Verlängerung der Architravgestaltung klar ab. Ebenfalls vom Beispiel in Arles abweichend, schließt sich an San Martino direkt unterhalb des Reliefstreifens zudem ein weiterer an.

Noch einmal anders als in Lucca stellt sich die Situation am Portalgeschoss in Fidenza dar. Schon zwischen dem Aufbau des Sturzes des Hauptportals und der sich anschließenden Gewände- wie Wandpartien ergeben sich kleine Unterschiede,¹⁸⁴ die *grosso modo* aber nicht gegen eine Wahrnehmung der optischen Verlängerung des Portalsturzes über die trichterartige Gewändezone hinweg sprechen. Auch wenn die portalbegleitenden Reliefs an San Donnino anders als an San Martino immerhin ungefähr die gleiche Höhe und Platzierung wie jene des mittigen Architravs innehaben, so wird in diesem Fall je nach dem Standort der Betrachter deren Wahrnehmung in unterschiedlichem Maß durch die vorkommenden Protiroflanken gesteuert. In Fidenza wurde der Reliefstreifen - ähnlich wie in Lucca - durch ein Konglomerat weiterer Reliefs horizontal ergänzt, in diesem Fall jedoch oberhalb davon (*Abb. 38, 39*).

■ In Spoleto, Verona und Fossacesia zeigen sich die reliefierten, die Portalpfosten begleitenden Darstellungen mehrfach vertikal angeordnet und nur auf den jeweiligen Geschossmittelteil der Fronten begrenzt (*Abb. 21, 42, 46*).¹⁸⁵ Diesen drei Ensembles könnte je nach einer entsprechenden Rekonstruktion möglicherweise noch das ehemalige Südportal der Kathedrale San Giorgio in Ferrara, die ‚Porta dei Pellegrini‘ (auch ‚Porta dei Mesi‘ genannt), an die Seite gestellt werden.¹⁸⁶ Demgegenüber überziehen die horizontalen Reliefstreifen in Ripoll die ganze Breite des Untergeschosses (*Abb. 48*) als „[...] *fregio continuo* [...] *segundo una formula propria dell'arte romana*.“¹⁸⁷ Durch ihre gleichzeitig vertikale Schichtung kommt es an der Front von Santa María somit zu einer Kombination von zwei der drei oben beschriebenen Varianten der Reliefanordnung.

■ In Poitiers, Sangüesa und Santiago de Compostela bedecken die figürlichen Darstellungen die gesamte unregelmäßige Restfläche des Untergeschosses (*Abb. 49*,

¹⁸⁴ Vgl. zur etwas ausführlicheren Auseinandersetzung mit diesem Befund bzgl. des angenommenen Arler Vorbild Vöge 1902, S. 424f. Trotz der immer wieder betonten Verbindung der Fassade von S. Donnino mit jener von S.-Gilles geht aus de Francovichs Zeilen hervor, dass ihm die Unterschiede in der jeweiligen Fortführung der Reliefstreifen hier wie dort durchaus bewußt waren; vgl. de Francovich 1952, S. 348.

¹⁸⁵ Fobelli erinnerte die Anordnung, die Ornamentik u. die ‚malerische Qualität‘ der Reliefs aus den Abruzzen an Teile des Veroneser Ensembles; vgl. Fobelli 1999, S. 313.

¹⁸⁶ Vgl. Valenzano 1993, S. 135 u. Zanichelli 1995, S. 138. Vom urspr. Portal aus der Nicholas-Werkstatt, das um 1220-1230 bei der Einbeziehung von neugefertigten Darstellungen der ‚Monatsarbeiten‘ bereits grundlegende Veränderungen erfuhr u. im 18. Jh. demontiert wurde, sind nur geringe Reste der alttestamentlichen Reliefs im dortigen Mus. erhalten geblieben; vgl. zum Tympanonfragment u. den Trägertieren Verzár 1988, S. 114 Abb. 153 u. S. 119 Abb. 163-164.

¹⁸⁷ Castiñeiras 2006, S. 368. Vgl. Geese 1996, S. 294, Christe 1998, S. 689 Abb. s. n. u. Posèq 2004, S. 2. Zur These, dass schon die einzelnen Szenen der malerischen Innenausstattung des 11. Jh. von S. María in Registern angeordnet gewesen seien, vgl. Castiñeiras 2006, S. 372.

51, 53),¹⁸⁸ die oberhalb der Archivolten der Zugänge bzw. Scheinportale bis zum nächsten horizontalen Gesims verblieben ist.¹⁸⁹ Die von Beatrix Müller für die gesamte Fassade von Santa María la Real formulierte Charakterisierung trifft meines Erachtens auch bedingt auf alle drei hier untersuchten Wandbereiche zu: „*Jeder Teil [...] ist mit Skulpturen unterschiedlicher Größe, Form und unterschiedlichen Stils übersät [...]. Scheinbar ohne innere Verbindung oder äußeren Rahmen besiedeln Einzelfiguren und Reliefs dicht an dicht die gesamte Fläche.*“¹⁹⁰

Die Anordnung von reliefierter bis nahezu vollplastischer Bauskulptur auf der Wandfläche oberhalb einer Portalarchivolte findet sich auch über der ‚Puerta del Agnus Dei‘ an der Kollegiatskirche San Isidoro in León¹⁹¹ (León). Dort lassen aber die freien Randflächen, die auch keinen Verband in regelmäßigen Lagen aufweisen, wie die Verringerung der Darstellungsgröße einiger Exponate den Schluss zu, dass es sich bei diesem Ensemble um eine Komposition aus wiederverwendeten Elementen handelt. Beispielhaft sind hier die Reliefplatten mit den Tierkreiszeichen¹⁹² mit Beischriften wie Begleitmotiven zu nennen.¹⁹³ Als Bestätigung dieser These der Wiederverwendung kann sicherlich auch die neuzeitliche Gestaltung der sich unmittelbar anschließenden Giebelpartie dienen.¹⁹⁴

Die vorgenommene Kategorisierung der Verteilung der architekturgebundenen Skulptur, die portalbegleitend an Untergeschossen romanischer Kirchen angebracht wurde, zeigt - zumindest bei dieser Auswahl an Ensembles - ein Vorkommen vergleichbarer Lösungen sowohl in benachbarten als auch in weit voneinander entfernten Gegenden. Ein geografisches Muster lässt sich somit nur selten erkennen.

Im Folgenden wird nun auf das jeweilige Verhältnis der reliefierten Einzeldarstellung zu ihrer Randfläche genauer einzugehen sein. Dabei ist sowohl von Interesse, ob und wie das Relief jeweils abgegrenzt bzw. gerahmt wurde, als auch wieviel ebener Grund man diesem im Einzelfall beordnete. Letzteres konnte vom Zuschnitt der zur Verfügung stehenden Gesamtfläche ebenso abhängen wie von

¹⁸⁸ Auch im Hinblick auf die Reliefs in Poitiers o. Sangüesa wäre es sicherlich aufschlussreich zu hinterfragen, ob die dichte u. unstrukturierte Anordnung von architekturgebundenen Reliefs oberhalb der Rundbogenöffnungen an einigen antiken Stadttoren bzw. Triumphbogen, wie an jenen in Orange u. des Septimius-Severus in Rom, ein ähnliches Vorgehen o. sogar eine allgemeine Vorbildlichkeit verkörpert haben könnten.

¹⁸⁹ Auch wenn es sich bei S. María la Real u. Santiago jeweils nicht um West-, sondern Südportale handelt, die so kein Bestandteil ausgedehnter Fassadenfronten sind, bleiben diese Lösungen durchaus mit jener von Poitiers vergleichbar: Die Zonen seitlich des jeweiligen Portals konnten auch dort, wenn auch aus einem anderen Grund, keine flächig ausgebreiteten Reliefs aufnehmen.

¹⁹⁰ Müller 1997, Bd. 1, S. 1.

¹⁹¹ Vgl. allgemein Durlat 1962, Abb. 199, Schäfke ³1989, S. 190f. u. Durlat 1996, S. 632.

¹⁹² Diese sollen sich als Metopen eines Gesimses auch urspr. oberhalb des genannten Portals befinden haben; vgl. Durlat 1962, S. 299.

¹⁹³ Vgl. Blume u. a. 2012, Bd. 1.2, S. 161f. u. zur Besonderheit der Beischriften ebd., S. 168.

¹⁹⁴ Vgl. Schäfke ³1989, S. 191. Auf Grund der späteren Anbringung stellen die dortigen Versatzmerkmale keinen Erkenntnisgewinn für den hochmittelalterlichen Umgang mit architekturgebundenen Fassadenreliefs dar. So wird hier auf deren weitere Berücksichtigung verzichtet.

einem möglichen Streben nach der Symmetrie der Reliefs. Das Format der einzelnen Werksteine und die Darstellungs- bzw. Relieftypen an sich könnten dabei ebenfalls eine Rolle gespielt haben. Neben der Erfassung verschiedener Relationen der Reliefs zur Fläche stellt sich hier ebenso die Frage, ob die oben gruppenartig zusammengefassten Portalgeschosse auch in diesem Kontext miteinander vergleichbare Lösungen zeigen.

Von den bisher besprochenen Beispielen boten die unregelmäßigen Flächen oberhalb der Archivolten der Zugänge bzw. Scheinportale der Untergeschosse in Poitiers, Sangüesa und Santiago de Compostela die schlechtesten Voraussetzungen für die Begleitung einzelner Reliefs durch eine Rahmung bzw. für die Entwicklung einer symmetrischen Grundordnung. An diesen drei südwesteuropäischen Fronten setzen sich die betreffenden Reliefbereiche aus verschiedenen großen Werkstücken mit einer Vielzahl von Darstellungstypen - von einer Einzelfigur wie einem einzelnen Ornament bis zu einer mehrfigurigen Szene - in unterschiedlichen Plastizitätsgraden zusammen.¹⁹⁵

In Sangüesa wurden eher in ihrer Größe reduzierte Werksteine, somit auch kleinere Darstellungen im Hochrelief derartig versetzt, dass sie Lagen ausbildeten (*Abb. 52*).¹⁹⁶ An der westspanischen Kathedrale (*Abb. 54*) und partiell an der südfranzösischen Kollegiatskirche weisen speziell die Figuren an großformatigen Werkstücken, die fast die gesamte Höhe der dahinterliegenden Wandpartie erreichen, einen hohen Grad an Plastizität auf.¹⁹⁷ In Sangüesa und Santiago de Compostela wurden die einzelnen Reliefs nicht durch Rahmenprofile voneinander bzw. von den benachbarten architektonischen Gliedern getrennt. Während an Santa María la Real die verschiedenartigsten Darstellungen ohne größere Freiflächen ungefähr auf einer Grundebene aufeinandertreffen, trennen an Santiago breitere Streifen mit einer glatten bzw. ornamentierten Oberfläche die vorwiegend aus einzelnen Standfiguren bestehende Bauskulptur voneinander. Einzelne dieser planen Werkstücke wurden wahrscheinlich auch als ein Ausgleich für fehlende Originalteile von Reliefs eingefügt. Weitere setzte man aber ohne diese Notwendigkeit zwischen vollständig erhaltene Standfiguren.¹⁹⁸ Eben diese ‚Freiflächen‘ wie auch die aus diversen unregelmäßigen

¹⁹⁵ Es gibt bei allen drei Ensembles keine Übereinstimmung der Art des oberen architektonischen Abschlusses: ein Bogenfries in Poitiers, ein Konsolgesims in Santiago de Compostela u. ein Gesims in Sangüesa. So steht an Notre-Dame-la-Grande u. Santiago jeweils ein systematisch aufgebautes Architekturelement einem wenig strukturiertem Bereich gegenüber, zu dessen Aufteilung sich kein Bezug erkennen lässt.

¹⁹⁶ So begleiten elf bzw. zehn Lagen den Archivoltenbogen des Südportals. Auch wenn es sich bei einem Teil der Reliefs in Sangüesa um wiederverwendete Stücke handeln sollte, deutet m. E. nichts darauf hin, dass diese Werkstücke vor dem erneuten Versatz stark verkleinert wurden. So bliebe doch die Frage, in welchem *anderen* Zusammenhang sie vorher mit ihrer Themenvielfalt (u. a. Fabelwesen, Engel, Tierjagd, christologische Szenen) wie Größe versetzt waren; vgl. Geese 1996, S. 339 *Abb. s. n.*, diese vor allem beschreibend Müller 1997, Bd. 1, S. 31, 173 u. Bd. 2, S. 45-76.

¹⁹⁷ Die Anordnung jeweils der größten menschlichen Figuren oberhalb der Zone, in der die Bogen des Portals bzw. des Scheinportals aufeinandertreffen, ist kompositorisch nur konsequent.

¹⁹⁸ Vgl. Schäfke ³1989, Sw.abb. 92.

Werksteinen bestehenden beiden Tympana des benachbarten Doppelportals führten dazu, dass das Ensemble der südlichen ‚Puerta de las Platerías‘ als „[...] *conglomeration of fragments not in their original position*.“¹⁹⁹, „[...] *lapidario romano* [...]“²⁰⁰, „[...] *jumble of reliefs* [...]“ und „[...] *confused organization of the elements* [...]“²⁰¹ charakterisiert wurde.²⁰² Speziell die ältere Forschung zu Santiago konzentrierte sich nur auf einige offenkundige Unregelmäßigkeiten wie Schäden und ging von starren Vorstellungen zur originalen Relieffanordnung aus. Diesbezüglich wurde angemerkt, dass „*Spanish Romanesque builders were notoriously careless in their assembling of these previously prepared decorations*.“²⁰³ oder „[...] *eine gewisse Unbekümmertheit in der Verteilung der Figuren* [...] *sich bereits von Anfang an geltend*, [...]“²⁰⁴ gemacht habe.²⁰⁵ Beide zitierten Forscher haben dabei aber nicht in Betracht gezogen, dass der heutige vom ursprünglichen Zustand möglicherweise gar nicht *so* weit abgewichen sein könnte. Die Beschreibung eines Pilgerführers aus dem 12. Jahrhundert legt nahe, dass viele der Darstellungen oberhalb des Portals schon immer diesem Ensemble angehört haben.²⁰⁶ Da nicht davon auszugehen ist, dass vorhandene Rahmungen später in vollem Umfang entfernt wurden, ist zu vermuten, dass an der ‚Puerta de las Platerías‘ auch ursprünglich die verschiedenartigsten Darstellungen - vollplastische Standfiguren, szenische Hochreliefs wie ornamentale Flachreliefs - ungetrennt nebeneinander angeordnet waren und später nur einzelne Stücke anderer Provenienz eingefügt wurden.

Die meisten der vorwiegend szenischen Reliefs in Poitiers weisen hingegen eine horizontale Trennung zu den benachbarten Fassadenbereichen auf. Das obere Ende eines jeden Werkstückes wurde jeweils gesimsartig mit einem breiten und glatten Rand versehen, von dem eine Schräge zum Figurenfond überleitet. Sobald einzelne Werksteine mit Reliefs in den Zwickelbereichen oberhalb der Archivolten

¹⁹⁹ Kingsley Porter 1923, Bd. 1, S. 212.

²⁰⁰ Castiñeiras 1999b, S. 343. Der Autor unterstellte den Bauleuten, die einzelne Reliefs der zerstörten ‚Puerta Francigena‘ seitlich bzw. oberhalb des Querhausportals einfügten, berechtigterweise ein „[...] *atteggiamento antiquario* [...]“ (ebd.).

²⁰¹ Mathews 2000, S. 4 u. 8.

²⁰² Vgl. zu den allgemeinen Angaben Deuchler u. a. 1985, S. 134, Geese 1996, S. 289, Mathews 2000, S. 3ff. u. speziell zum betreffenden Ensemble die Skizze zur Anordnung der einzelnen Werkstücke Durliat 1990, S. 340f. u. Abb. 348

²⁰³ Kingsley Porter 1923, Bd. 1, S. 212.

²⁰⁴ Durliat 1962, S. 303.

²⁰⁵ Um „[...] *the mystery of the south portal* [...]“ bzw. „[...] *the incoherencies of the composition* [...]“ (Kingsley Porter 1923, Bd. 1, S. 213) lösen bzw. erklären zu können, erwog der Autor gleich die zweifache Umgestaltung des Portals größeren Ausmaßes im 12. u. 17. Jh.; vgl. ebd., S. 214.

²⁰⁶ Laut Durliat kann man damit z. T. den Zustand von 1139 auch heute noch nachvollziehen; vgl. Durliat 1962, S. 303 u. ders. 1990, S. 340f. bzw. zu hervorgehobenen Abweichungen Mathews 2000, S. 4. Zu den - entspr. des Berichtes - im 17. Jh. am Südportal wiederverwendeten Reliefs des Nordportals, zum gesicherten Originalbestand u. zu Verlusten vgl. Kingsley Porter 1923, Bd. 1, S. 212f., zur Rekonstruktion der ‚Puerta Francigena‘ vor 1111 Castiñeiras/Nodar 2010, S. 84 Abb. 2, S. 85 Abb. 4 u. S. 94 Abb. 11 u. Castiñeiras 2015, S. 5 Abb. 4.

übereinander angeordnet wurden, entstanden so kastenartige ‚Räume‘,²⁰⁷ in die szenische Darstellungen ‚eingebettet‘ erscheinen (*Abb. 50*).²⁰⁸ Die in Poitiers vorkommende Zusammensetzung einzelner Szenen aus mehreren Werkstücken findet sich zudem so weder in Santiago noch in Sangüesa wieder.

Auch wenn eine symmetrische Anordnung der hier berücksichtigten Reliefs durch ihre Unterschiedlichkeit erschwert wurde,²⁰⁹ so ist meines Erachtens doch vor allem an der ‚Puerta de las Platerías‘ das Bemühen erkennbar, die Darstellungen bei ihrem Versatz der Größe nach gereiht zu ordnen.²¹⁰

Abschließend bleibt festzuhalten, dass die Ensembles in Santiago de Compostela und Sangüesa wegen der Unterschiede im jeweiligen Umgang mit ihren zahlreichen wie verschiedenartigen Reliefs strukturell den Eindruck heterogener Ansammlungen von zum Teil wiederverwendeten Werkstücken nicht so recht loswerden.²¹¹ Die fehlende durchgängige Trennung der einzelnen Darstellungen bzw. eine ausbleibende Binnengliederung der Gesamtfläche trägt sicherlich dazu bei. Bei einer Beurteilung des Reliefensembles in Poitiers - wie auch vieler anderer - darf man aber nicht außer Acht lassen, dass dieser Außenwandbereich ursprünglich in Gänze bzw. in Teilen farbig gefasst war, wie bei den Restaurierungsmaßnahmen in den 1990er Jahren nachgewiesen werden konnte und heute noch durch einige wenige Fassungsreste zumindest andeutungsweise erkennbar ist.²¹² Auch Bernhard Rupprecht sah durch den oft erfolgten „[...] *Verlust der Farbigkeit die erscheinungsbafte Bildwirklichkeit der romanischen Skulptur verändert.*“²¹³ Höchstwahrscheinlich wäre es auch vielversprechend an anderer Stelle zu klären, ob und wie eine rekonstruierte Farbfassung bzw.

²⁰⁷ Ähnlich eingetieft präsentiert sich auch der Zyklus an der oberen Front von S.-Laurent de la Maison-Dieu in Montmorillon; vgl. Bousquet 1973, Bd. 3, Abb. 252 u. Vergnolle 1994, S. 338 Abb. 465. Für letztere ist das Ensemble an S.-Laurent eins der Bsp. für das neue Verhältnis zw. einer Figur u. ihrem Rahmen; vgl. ebd., S. 338.

²⁰⁸ Vgl. Rupprecht 21984, Abb. 96-97. Dass einzelne Köpfe der Hauptfiguren des linken Fassadenteiles, wie die Propheten, Maria o. der Verkündigungengel, über diese abgeschrägte Begrenzung weit hinausragen, lässt sich im rechten Teil so nicht wiederfinden. An diesem tritt die konzeptionelle Trennung zw. den Zonen des Reliefzyklus u. der Blendbogen so deutlicher hervor; vgl. Ourssel 1975, Sw.abb. 55, Camus/Carpentier 2011, S. 375 Abb. 409 u. S. 376 Abb. 410.

²⁰⁹ Sicherlich ist in diesem Kontext auch zu beachten, dass der Mittelteil des Portalbereichs an Santiago zumindest heute von einer Abfolge von verschiedenen hohen Standfiguren mit Freiflächen geprägt wird, während alle szenischen Reliefs im Randbereich angeordnet sind.

²¹⁰ Zu diesem Vorgehen bei der Wiederverwendung von Bauskulptur unterschiedlicher Provenienz an span. Fassaden, wie in Santiago de Compostela o. Leyre, vgl. Müller 1997, Bd. 1, S. 178f.

²¹¹ Vgl. Schäfke 31989, S. 48 u. 280 u. Geese 1996, S. 289.

²¹² Vgl. Camus 1998, S. 589; zur Dat. der heute noch sichtbaren Spuren konnte die Verfasserin der konsultierten Lit. nichts entnehmen. Zur trägerunabhängigen polychromen Fassung roman. Außenbausculptur, zu deren ehem. großer Verbreitung wie oftmaliger Konzentration auf die Portale wie deren unterschiedlicher Verteilung u. Ausführung vgl. Rupprecht 21984, S. 45f., Billi 2010, S. 428, Fachechi 2014, S. 107ff. wie Leturque 2018, S. 131 u. 141f.

²¹³ Rupprecht 21984, S. 46.

Oberflächenbehandlung zu einer visuellen Gliederung der reliefierten Darstellungen in Poitiers beigetragen haben könnte.²¹⁴ So wurde zum Beispiel der Farbfassung des zerstörten Westportals von Cluny²¹⁵ (S^one-et-Loire) nach eingehenden Untersuchungen eine „[...] *inhaltlich verdeutlichende[n] Funktion* [...]“²¹⁶ zugesprochen. Für das Tympanon von Conques (Aveyron) konnte die Imitation von unterschiedlichen Werkstoffen mit entsprechender Ikonologie nachwiesen werden.²¹⁷ Zu derartigen Farbfassungen stellten Anne Leturque bzw. Manuel A. Casti^oneiras fest, dass „[...] *pour visualiser des concepts abstraits ou pour synth⁴etiser un texte complexe, l'image color⁴ee, dans la soci⁴et⁴e m⁴edi⁴evale, a plus d'impact que le mot.*“²¹⁸ bzw. „*The polychromy was probably the work of painters who specialised in the colouring of statues who were brought in at the final stage of the project, and who were fundamental in creating a sense of realism and improving comprehensibility.*“²¹⁹ Dar^uber hinaus sollte eine inszenierende Verwendung von farblicher Fassung bei ikonografisch komplexeren Darstellungen ebenfalls ber^ucksichtigt werden - wie zum Beispiel in Conques als „[...] *accentuer l'effet th⁴eatral de la composition et du message d⁴eliv⁴re aux fid⁴eles* [...]“²²⁰ oder in Genua als „[...] *accentuare la [loro] dimensione*

²¹⁴ Eine farbige Fassung von einzelnen Fassaden- bzw. Portalbereichen wurde u. a. auch f^ur S. Zeno u. S. Maria Matricolare in Verona, S. Giorgio in Ferrara, S. Martino in Lucca, S. Maria *della Pieve* in Arezzo, S.-Foy in Conques, S. Maria in Ripoll u. des ‚P^ortico de la Majestad‘ der Kollegiatskirche in Toro erwogen bzw. belegt; vgl. zu Verona Valenzano 2000, S. 572, dies. 2008, S. 133 u. 141, Billi 2010, S. 427, Fachechi 2014, S. 109, zu Ferrara, Lucca u. Arezzo ebd. wie Billi 2010, S. 427, zu Conques Kingsley Porter 1923, Bd. 1, S. 230, Rupprecht ²1984, S. 45, Deuchler u. a. 1985, S. 96 u. 114 wie Leturque 2018, S. 135f., zu Ripoll Barral I Altet 1973, S. 358 wie Casti^oneiras 1999a, S. 28, zu Toro Katz 2002, S. 3ff.

²¹⁵ Zu den Untersuchungen von Conant u. Kleinschmidt vor 1970 vgl. Rupprecht ²1984, S. 45f. wie zu den j^ungeren Sondierungen vgl. Rollier-Hanselmann/Castandet 2010, S. 2f. Neben der These von Conant, dass die Fassung der Portalskulptur in Cluny die farblichen Effekte eines Mosaiks o. Freskos nachgeahmt, wurde nach den diesbzgl. Untersuchungen der Westteile der Anlage von Cluny III dort auch eine durch die Fassung herbeigef^uhrte Harmonisierung leicht unterschiedlicher architektonischer Strukturen vermutet; vgl. Conant 1976, S. 133 wie Rollier-Hanselmann/Castandet 2010, S. 15. Diese Angleichungsthese wird auch durch gemalte Architektuornamentik untermauert, wie an der s^udl. Apsis von S. Bassiano in Lodi Vecchio o. am Risalit des Hauptportals von S. Francesco in Brescia; vgl. Scirea 2007, S. 285 u. S. 981 Abb. s. n. Zu den Uberlegungen zur Fassung der Tympanonskulptur von S.-Marie-Madeleine in V⁴ezelay, deren Ausf^uhrung entweder durch den Bildhauer selbst o. einen fr^uhzeitig einbezogenen Fa^ltmaler vorzustellen sei, vgl. Stratford 1990, S. 245; zu V⁴ezelay als Bsp. f^ur die Kombination gewei^lster Relieffiguren auf einem farbigen Fond vgl. Fachechi 2014, S. 107.

²¹⁶ Rupprecht ²1984, S. 45. Beim zerst^orten Westportal von Cluny III, das zeitnah durch einen Narthex gesch^utzt worden war, haben j^ungste Untersuchungen von dessen ausgegrabenen Fragmenten Belege f^ur eine fr^uhe Erst- wie eine Zweitfassung bereits im 13. Jh. erbracht - m^oglicherweise zu Zeiten der Vollendung des gotischen Portals; vgl. Rollier-Hanselmann/Castandet 2010, S. 5, 10 u. 13f.

²¹⁷ Vgl. Leturque 2018, S. 140 wie auch zu vergleichbaren Befunden am Westportal der gotischen Kathedrale Notre-Dame in Senlis ebd., S. 141.

²¹⁸ Ebd., S. 140.

²¹⁹ Casti^oneiras 2015, S. 21f.

²²⁰ Leturque 2018, S. 140; vgl. hierzu auch Casti^oneiras 2015, S. 20f. Zur wissenschaftlichen Best^utigung der dortigen Erstfassung des 12. Jh. wie der Rekonstruktion von deren urspr. Farbigekeit vgl. ebd., S. 135 u. Abb. 29.

sovranaturale [...].²²¹ der reliefierten Hauptfiguren. Der entsprechende Einsatz von farblichen Überzügen an mittelalterlichen Bauwerken diene laut Fachechi auch „[...] *fini di celebrazione, ammonizione, insegnamento, propaganda, intimidazione, per richiamare alla memoria i misteri dell'incarnazione e gli esempi dei santi, suscitare sentimenti di devozione* [...].“²²² Entsprechende Überlegungen stellte dieselbe Autorin auch zur ursprünglichen Vielfarbigkeit von mittelalterlichen Bauwerken allgemein an.²²³ Diese ging sowohl auf den Einsatz unterschiedlicher Materialien,²²⁴ die zum Teil mit heute oftmals verlorengegangener farblicher Oberflächenbehandlung - auch zur Imitation unterschiedlicher Gesteinsarten²²⁵ - versehen waren, als auch auf eine Freskierung zurück.²²⁶ Derartigen Maßnahmen sprach Fachechi trotz der von ihr angeführten Ausnahmen eine eher dekorative Funktion zu.²²⁷

Das Konzept der vollständigen Belegung aller voneinander getrennten Flächen mit Bauskulptur in verschiedener Plastizität, welches den Betrachtern am oberen Untergeschoss der Fassade von Notre-Dame-la-Grande in Poitiers entgegentritt, findet sich auch am portikusartig vorspringenden Mittelteil der Front von Santa María in Ripoll (*Abb. 48*) wieder. Im Gegensatz zum Untergeschoss in Poitiers unterscheidet sich die Portalzone der katalanischen Marienkirche aber in ihrem Material wie in ihrer Gestaltung und vor allem in der Ausstattung mit Reliefs deutlich von den sonstigen Fassadenteilen. Die dortige Front wurde zudem, über den Verlust ihrer ursprünglichen Farbfassung bzw. die materialbedingte Verwitterung hinaus, 1835 durch einen Brand schwer geschädigt und verlor durch die folgenden Restaurierungsmaßnahmen leider weiter an Authentizität.²²⁸

Der Fassadenrisalit von Santa María, dem Xavier Barral I Altet nicht nur einen „[...] *caractère antiquisant* [...]“, sondern auch „[...] *sources italiennes* [...]“²²⁹ bescheinigte, ist das Ergebnis einer in die Mitte des 12. Jahrhundert datierten Veränderung des Mittelkompartimentes mit seinem breiten, rundbogigen Zugang. Der Risalit weist an seiner Front- wie an den beiden schmalen Seitenflächen eine horizontale Teilung in drei Wandbereiche oberhalb eines Sockelbandes durch verschiedenartig

²²¹ Fachechi 2014, S. 106.

²²² Ebd., S. 110.

²²³ Vgl. ebd., S. 99.

²²⁴ Vgl. zu ‚niccolesken‘ Portalanlagen in Oberitalien Coden 2014, S. 111ff. u. Franco 2016, S. 379f., zu dem Baptisterium in Parma bzw. Kirchen in Piemont Finco 2017, S. 80f. bzw. 88. Demgegenüber zum materialtechnischen ‚Sonderfall‘ der Kathedrale in Modena innerhalb der roman. Sakralbauten der Poebene vgl. Authenrieth 1984, S. 241, Fachechi 2014, S. 93f. u. Finco 2017, S. 81.

²²⁵ Zu den Resten entspr. Malerei an der Kryptafront in S. Teodoro in Pavia vgl. Scirea 2007, S. 1557 *Abb. s. n.*

²²⁶ Vgl. zu technischen Details Fachechi 2014, S. 104f.; an dieser Stelle ist auch an die Wirkung der Ausstattung mit Mosaiken wie an deren gattungsübergreifende Imitationsversuche zu erinnern; vgl. Dodwell 1971, S. 119f.

²²⁷ Vgl. Fachechi 2014, S. 105.

²²⁸ Vgl. Barral I Altet 1973, S. 313f. wie Walker 2016, S. 258.

²²⁹ Barral I Altet 1973, S. 316; zu einzelnen ‚italienischen Verbindungen‘ vgl. ebd., S. 354. 50 J. zuvor wurde die Portalzone in Ripoll hingegen noch als „[...] *Art Bildwand von recht rückständigem Charakter* [...]“ (Stockhausen 1936, S. 143) bezeichnet.

profilierte und dekorierte Gesimse auf.²³⁰ Seine Einteilung nimmt eindeutig Bezug auf die Portalstruktur. Den oberen Abschluss bildet ein Konsolgesims. Die beiden unterschiedlich hohen Wandbereiche seitlich des Portalgewändes und der aufliegenden Archivolte werden zudem jeweils von eingestellten Ecksäulchen begleitet.²³¹

An der Portalzone in Ripoll sind zwei bzw. dann drei durch Profilstäbe getrennte Register übereinander angeordnet, die eine Fülle verschiedener Reliefs vollständig bedecken,²³² welche ursprünglich auch mit umfangreichen erläuternden Inschriften versehen waren.²³³ Selbst an den Schmalseiten des vorspringenden Mittelteils finden sich verschiedene reliefierte Darstellungen übereinander.²³⁴ Durch die Zusammenstellung von Reliefs unterschiedlicher Größe wie Thematik erweist sich

²³⁰ Vgl. zur These der Vorbildlichkeit von armenischer Bauskulptur wie zur Ableitung einzelner Darstellungen aus katalanischen Bibeln de Francovich 1937, S. 69 u. 97f. bzw. ders. 1952, S. 8, 53f. u. 70f.; vgl. dazu auch Poeschke 1998, S. 62. Demgegenüber vermutete Castiñeiras - wie schon Neuss 1922 u. Klingender 1971 - auf Grund der szenischen Gestaltung wie der ehem. vorhandenen Beschriften eine partielle Modellhaftigkeit der Exodus-Illuminationen mit Tituli der im 2. V. 11. Jh. vor Ort gefertigten ‚Ripoll-Bibel‘ (Rom, BAV, MS lat. 5729, fol. 1r u. 82r) wie darüber hinaus der Bemalung der Front des 11. Jh. für die Fassadenreliefs aus der Mitte des 12. Jh.; vgl. Neuss 1922, S. 22 u. 24, Klingender 1971, S. 299 bzw. Castiñeiras 1999a, S. 28 u. S. 31 m. Abb. s. n., ders. 2013, S. 124, 126f., 130 u. Abb. 12-13. Demgegenüber zum Verweis für eine Einzelszene des mittleren Registers, die sich so nicht in der genannten Bibel findet, auf Illuminationen griechischer bzw. jüdischer Provenienz vgl. Posèq 2004, S. 3 u. 8.

²³¹ Castiñeiras sah in dem Motiv der zwei übereinander stehenden Säulchen - jeweils mit eigener Basis, eigenem Kapitell u. geringerem Durchmesser, aber ohne einen aufliegenden Bogen, das er als „[...] *substrato antico* [...]“ (Castiñeiras 1999a, S. 29) bezeichnete, wiederum die Vorbildlichkeit antiker Stadttor-Architektur für den Portalbereich an S. María bestätigt. Er wies später auch auf die Ähnlichkeit dieses Motivs mit jenem der ‚Porta Nigra‘ in Besançon (172-180 n. Chr.) hin; vgl. ders. 2006, S. 365 u. ders. 2015, S. 6 Abb. 5. Dieses Detail ist an Fassaden roman. Sakralbauten Südeuropas kaum nachzuweisen, schon gar nicht in Ecklage. So bleibt hier nur der Verweis auf das Hauptportal von S. Pietro in *Ciel d’Oro* u. die Rekonstruktion desjenigen von S. Giovanni in *Borgo* in Pavia, bei denen seitlich eines der rechteckigen Portalöffnung aufliegenden Dreiecksgiebels ein weiteres Paar Säulchen auf die pfostenbegleitenden Exemplare aufsetzt bzw. -setzte; zu S. Pietro mit einer „[...] *strana inquadratura* [...]“ (Arslan 1955, S. 114) vgl. ebd., Abb. 42, zu den Stichen von Ferdinand de Dartain aus den Jahren 1865-1882 vgl. Schmidt-Asbach 2002, Abb. 274 u. 337, zur Dat. 1132 vgl. Segagni Malacart 1998a, S. 258. An der von de Francovich diesbzgl. angeführten Fassade von S.-Nazaire in Corne-Royal erheben sich hingegen zwei Säulchen über einen voluminösen Halbrundstab ohne eigene Kapitelle; vgl. de Francovich 1937, S. 97.

²³² Müller beschrieb die hier vorgefundene Reliefanordnung im Vergleich zu Santiago als „[...] ganz andere Auffassung der Flächenorganisation [...]“ (Müller 1997, Bd. 1, S. 90); vgl. die Fotos im FAM zu obj20810439 fm55074 u. obj20810445 fm55086. Dieser Art der Anordnung fortlaufender, nur horizontal begrenzter Reliefs - wenn auch in kleinerem Maßstab - weisen auch einige Osterleuchter aus Rom (S. Paolo *fuori le mura*, S. Giovanni in *Laterano*) auf; vgl. zu jenem in S. Paolo Poeschke 1998, T. 184-185. Claussen charakterisierte diese Art der Osterleuchter u. a. als „[...] *sprechender Bildträger, vergleichbar den Bilderstreifen der Exultetrollen* [...]“ (Claussen 1987, S. 31).

²³³ Vgl. Castiñeiras 2013, S. 125f.

²³⁴ Vgl. das Foto im FAM zu obj20810439 fmb6446_19 wie Stockhausen 1936, S. 144 Abb. 192. Die dort angeordnete beschädigte, aber noch erkennbare Darstellung eines sitzenden, kopflosen Leierspielers (David?), zweier Musiker u. einer bzw. eines Tanzenden stellt gewissermaßen eine Wiederholung der ikonografischen Formel an demselben Bauteil dar. Während es durchaus einige Bsp. für eine Doppeldarstellung einzelner christl. Persönlichkeiten in verschiedenen Zusammenhängen an einem Bauwerk gibt, gehört David als Musiker m. W. nicht dazu.

der Bereich auf Höhe des Portalgewändes - trotz der versuchten symmetrischen Figurenanordnung - als der heterogenste aller Wandbereiche des Rialits. Das unterste Register direkt über dem Sockelband setzt sich auf beiden Portalseiten aus drei, seitlich nicht abgetrennten und größenmäßig nicht abgestimmten Darstellungen jeweils auf einem eigenen Werkstück zusammen. Das nächste, höhere Register zeigt als einziges des gesamten Mittelteils eine vertikale Binnengliederung in Form einer Blendarkatur mit ‚eingestellten‘ Relieffiguren, die auch mit der entsprechenden Werkstückbreite übereinstimmt. Die drei Reliefstreifen des mittleren Wandbereichs seitlich der Portalarchivolte sind ungefähr gleich hoch, wovon die beiden unteren sich trotz unterschiedlicher Zusammensetzung im Detail durch einen gewissen Rhythmus ihrer kleinteiligen, szenischen Darstellungen auszeichnen. Auch wenn die Szenen keine vertikale Trennung in Form von Profilen oder größeren Freiflächen aufweisen und die einzelnen Werksteine meistens nahezu übergangslos versetzt wurden, lassen sich die unterschiedlichen Darstellungen oftmals durch die Ausrichtung ihrer Figuren visuell voneinander trennen.²³⁵ Die unterschiedlich umfangreichen Szenen besetzen dabei meistens jeweils nur ein Werkstück. In dem attikageschossartigen Abschluss der Portalzone, der direkt auf den Scheitel der Portalarchivolte aufsetzt, reihen sich wiederum einige ungefähr gleich große Figuren seitlich der um Engel und Evangelistensymbole erweiterten ‚Maiestas Domini‘ aneinander.²³⁶ Während die einzelnen Elemente dieser zentralen Komposition jeweils einem Werkstück angehören, wurde seitlich davon wiederum eine unterschiedliche Anzahl der Standfiguren auf einem Werkstein vereint.

Es lässt sich zusammenfassen, dass am vorspringenden Mittelteil der Fassade von Santa María in Ripoll mehrere Register mit verschiedenartigen Reliefs durch Gesimse voneinander getrennt wurden. Nur einer von den sechs horizontalen Wandbereichen weist eine vertikale Binnengliederung in Form einer Blendarkatur auf. Es besteht eine Übereinstimmung zwischen der Höhe einzelner Portalteile und der Anbringung einzelner Gesimse. Alle versetzten Werkstücke mit figürlichen Reliefs verbindet ihre dem jeweiligen Register entsprechende Höhe. Bei der Anfertigung der unteren szenischen Reliefs war man bemüht, diese so zu gestalten, dass eine Szene mit der Breite eines Werksteins übereinstimmte. In den oberen Registern scheint die Anzahl der Dargestellten an einem Werkstück hingegen weniger systematisch vorherbestimmt gewesen zu sein.

²³⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj08042507 bhpd17789.

²³⁶ Zur Identifizierung dieser Figuren als 24 Älteste vgl. Christe 1998, S. 686 u. Castiñeiras 1999a, S. 28. In der reinen Vorderansicht erscheinen am Portalgeschoss nur 22 Älteste. Dass es platzbedingt durchaus zu Abweichungen von dieser kanonischen Anzahl 24 kommen konnte, zeigen die Hauptportale der Kirchen S.-Croix in Bordeaux u. S.-Marie-aux-Dames in Saintes - jedoch jeweils mit einer größeren Zahl an Dargestellten. An Notre-Dame-de-l'Ass. in Anzy-le-Duc z. B. verteilen sich die Ältesten urspr. auf die Archivolte u. die Kapitelle des Westportals; vgl. Pendergast 1976, S. 135. In Ripoll wurde demgegenüber jeweils ein Ältester an die Schmalseite versetzt; vgl. das Foto im FAM zu obj20810439 fmb6446_19.

Von den bereits erwähnten romanischen Reliefzyklen bietet sich auf Grund seines Umfangs wie seiner Anordnung in Streifen²³⁷ nun die Untersuchung desjenigen am Portalgeschoss von San Michele in Pavia (*Abb. 30*) an, auch wenn der hohe Grad der Zerstörung dieser Steinverblendung eine Analyse einschränkt.

An der Front der Paveser Michaelskirche erstrecken sich horizontal über die gesamte Fassadenbreite gereiht Reliefs²³⁸ bis auf Höhe der Biforen.²³⁹ Die einzelnen Reliefstreifen wurden aber nicht direkt übereinander angeordnet, sondern durch ungefähr doppelt so hohe undekorierte Wandpartien voneinander getrennt. Die Fassade von San Michele weist in ihrem heutigen Zustand jeweils mindestens fünf Reliefstreifen in jedem Fassadenkompartiment auf, die Francis Klingender als „[...] *strung together without apparent order, look like rich lace trimmings* [...]“²⁴⁰ charakterisierte. Die Anordnung weiterer reliefierter Abschnitte seitlich der beiden äußeren Biforen des Mittelteils und der Biforen im linken und rechten Fassadenkompartiment lassen aber eine ursprünglich geplante Fortführung der Reliefausstattung vermuten.²⁴¹ Dem Eindruck einer ungefähr übereinstimmenden Höhe aller reliefierten Lagen entziehen sich vor allem die sehr niedrigen Werksteine des zweiten Reliefstreifens von unten.²⁴² Über diesem bleibt im linken und mittleren Kompartiment der Abstand zwischen den folgenden dritten bis fünften Reliefstreifen nahezu unverändert. Die drei obersten Reliefstreifen im rechten Kompartiment wurden um

²³⁷ Zu Überlegungen zum möglichen Einfluss armenischer auf südeurop. Bauskulptur bzw. roman. Kirchenfassaden in Pavia vgl. Toesca 1965, S. 671 bzw. Klingender 1971, S. 289. Die These von Crichton (1954) aufnehmend, das Überziehen einer Fassade mit Reliefstreifen sei armenisch geprägt, verwies Bossaglia erstaunlicherweise auf analoge Lösungen in Mittelitalien (Tuscania u. Spoleto), die auf östl. Einfluss zurückzuführen seien - „[...] *l'idea complessiva di una facciata tutta percorsa di sculture, com'è quella di S. Michele. La quale in effetti non ha riscontri nel nostro Romanico, giacchè partiti apparentemente analoghi dell'Italia centrale, [...]*“ (Bossaglia o. J. (1973), S. 12. Zu allgemeinen Charakteristika hingegen von einzelnen dekorierten Werkstücken im Mauerverband roman. Kirchen des östl. Mittelitaliens vgl. Angelelli 2015a, S. 347 u. 349f.

²³⁸ Vgl. Poeschke S. 62f., S. 63 *Abb. 7-10*, auch de Darteins Stiche 1865-1882 als Bestandsaufnahme, z. T. noch vor der Restaurierung der Fassade; vgl. allein schon das 100 J. alte Foto im FAM zu obj20886081 fm1822.

²³⁹ Einschränkend muss erwähnt werden, dass am Nordpilaster der Fassade der Versatz der Reliefs nach zwei Streifen beendet wurde. Auch wenn demgegenüber sechs Reliefstreifen am Südpilaster in regelmäßigen Abständen angebracht wurden, stimmt deren Anordnung jedoch nur beim ersten Reliefstreifen mit jener im rechten Geschossesteil überein; vgl. Schmidt-Asbach 2002, S. 102 u. *Abb. 22 u. 27*.

²⁴⁰ Klingender 1971, S. 289.

²⁴¹ Zu dem berechtigten Hinweis, dass diese Abschnitte nur noch pflanzliche Motive zeigen, vgl. Wiegand Uhl 1975, S. 28. Falls dieser Umstand zur These berechtigt, dass der bzw. die Bildhauer der Großtiere wie szenischen Reliefs nicht mehr zur Verfügung standen, wäre damit aber noch nicht erklärt, warum die Ausstattung mit Reliefstreifen später ganz eingestellt wurde.

²⁴² Vgl. zu den Darstellungen von Voghera aus dem Jahr 1825 Schmidt-Asbach 2002, *Abb. 28-30*. Während im Mittelteil ein Abschnitt mit Tieren versehen wurde, die einer Kehle in Längsrichtung vorgelegt wurden, zeigen die anderen flache Rankenornamentik. Bedingt durch die veränderten Portalmaße kam es im rechten Fassadenteil früh zu höhenmäßigen Verschiebungen der Reliefabschnitte gegenüber der restlichen Front.

ein bis zwei Steinlagen weiter nach oben gerückt.²⁴³ Die Versatzhöhe der Reliefs lässt - schon wegen der unterschiedlichen Maße aller drei Zugänge - nicht unbedingt auf eindeutige Bezüge zur Höhe einzelner Portalteile schließen. Die mehrmalige Unterbrechung der Paveser Reliefstreifen ist nicht nur auf die drei Portale - inklusive der Standfiguren oberhalb der Archivolten Scheitel - sondern vor allem auf die vier vertikalen Vorlagenbündel mit abweichendem ornamentalem Dekor zurückzuführen. Edoardo Arslan stellte diesbezüglich fest, dass die Reliefbänder der Fassadenarchitektur strikt untergeordnet seien.²⁴⁴ In der von ihm vorgenommenen Abgrenzung zur Piacentiner Fassade urteilte Bruno Klein über die Bauskulptur an San Michele: „Dort war die Skulptur zwar mengenmäßig in der Lage, die Baumasse zu strukturieren, beließ dabei aber das Einzelbild formal wie inhaltlich weitgehend in Bedeutungslosigkeit.“²⁴⁵ In den durch die Vorlagenbündel entstandenen Abschnitten folgen die Darstellungen einander kontinuierlich - das heißt, ohne eine weitere vertikale Trennung. Da die einzelnen Reliefs den genutzten Werkstein meistens bis an dessen Ränder bedecken, existiert oftmals auch keine größere Freifläche zwischen den einzelnen Darstellungen. Eine entsprechende Ausrichtung oder Bewegung der Figuren lässt die Betrachter in Pavia - wie schon in Ripoll - in Nahaussicht zusammenhängende Darstellungen auch ohne deren explizite Abgrenzung erfassen. Trotz der fortgeschrittenen Zerstörung sind die unterschiedliche Körperlichkeit und Größe der dargestellten Figuren, die oftmals auch mit einem thematischen Wechsel korrespondieren, noch wahrnehmbar.²⁴⁶ Das Repertoire der Reliefs an der Michaelskirche umfasst vor allem Tiere, einzeln oder paarweise, wie auch Alltags-, Kampf- bzw. Jagdszenen mit Mensch und Tier.²⁴⁷ Zu deren Interpretation äußerte sich Sauer wie folgt: „Aus den Tierfiguren und Kampfszenen, die wir [...] an S. Michele zu Pavia erblicken [...], einen brauchbaren einheitlichen Gedanken herauszulesen, dürfte auch den kühnsten Deutungsversuchen nicht gelingen.“²⁴⁸ Poeschke konnte in dieser Vielfalt der Darstellungen keine „[...] inhaltliche Systematik [...]“²⁴⁹, Manfred Luchterhandt nur „[...] dekorativ reichere[n], aber ‚stumme[n]‘ Bauplastik [...]“²⁵⁰ und Bettina Schmidt-Asbach kein „[...] zusammenhängendes ikonografisches Programm [...]“²⁵¹ erkennen, obwohl die Anordnung der Reliefs Kriterien unterlegen habe. Moritz Woelk meinte ergänzend,

²⁴³ Die größere Höhe u. Breite des rechten Seitenportals hätte nicht zwangsläufig zu einer so auffälligen Verlagerung der Reliefs führen müssen, da auch der Archivolten Scheitel des linken Zuganges eine Relieffolge unterbricht. Im Südteil wurde der entspr. reliefierte Streifen oberhalb der Portalarchivolte versetzt, um dort dann aber doch durch das Relief einer Standfigur in zwei Hälften geteilt zu werden. Vgl. zu einer anderen Bewertung Schmidt-Asbach 2002, S. 101.

²⁴⁴ Im Originaltext: „[...] senza alcun ordinamento iconografico o espressivo, salvo quello della stretta subordinazione all'architettura [...]“ (Arslan 1954, S. 559).

²⁴⁵ Klein 1995, S. 204.

²⁴⁶ Trotz der umfangreichen Schäden sind die in roman. Zeit beliebten Darstellungen, wie z. B. Samson auf dem Löwen (im unteren Mittelteil) u. die Himmelfahrt Alexanders (im oberen linken Seitenteil) immer noch nachweisbar; vgl. Schmidt-Asbach 2002, Abb. 35ff.

²⁴⁷ Vgl. Wiegand Uhl 1975, S. 22ff. u. Schmidt-Asbach 2002, S. 101.

²⁴⁸ Sauer 1964, S. 313.

²⁴⁹ Poeschke 1998, S. 62.

²⁵⁰ Luchterhandt 2009, S. 9.

²⁵¹ Schmidt-Asbach 2002, S. 101.

„Die Verteilung der Skulpturen am Kirchengebäude [...]“, die ihren Ausgang von der sakralen Bauornamentik in der heutigen Lombardei genommen habe, sei „[...] für den Betrachter [...] undurchschaubar wie die Auswahl der verschiedenen Themen, [...], ohne daß ihr innerer Zusammenhang anschaulich nachvollziehbar wäre.“²⁵²

Die eigentliche Wirkung der Paveser Reliefs auf die Betrachter wird aber trotz der Schäden selbst heute neben deren umfangreicher Thematik wie sehr unterschiedlichen Plastizität noch durch weitere Merkmale maßgeblich beeinflusst: Alle relieftragenden Werksteine wurden ohne eine irgendwie geartete Abgrenzung - weder in Form eines plastischen Rahmens noch eines begleitenden Ornamentstreifens - ursprünglich höchstwahrscheinlich bündig als ein „ununterbrochenes Band“²⁵³ bis direkt an die Kanten der Vorlagenbündel in die Fassadenwand eingelassen.²⁵⁴ So haben sich die Reliefs ehemals ohne eine Überleitung in sehr unterschiedlicher Plastizität aus der Wandfläche erhoben.²⁵⁵ Eine diesbezügliche Beschreibung Richard Bernheimers²⁵⁶ mündete im Sinn seines Entwicklungsmodell von der ‚Tiergroteske‘ hin zur ‚Tierplastik‘ zwar in einer Abwertung der Paveser Reliefbänder als Zeugnisse der „[...] ältere[n] Richtung der Bauskulptur [...]“.²⁵⁷ Doch sollte trotz des schlechten Erhaltungszustandes die vorwiegend plastische Differenzierung - auch unter dem Einfluss wechselnder Lichtverhältnisse - als ordnender bzw. betonender Darstellungsmodus meiner Ansicht nach aber auf keinen Fall unterschätzt werden.

Abschließend ist festzustellen, dass der durch die voluminösen und durchgehenden Vorlagenbündel bedingten Vertikalität der Paveser Schirmfassade in ihrem unteren Bereich ein horizontaler Akzent in Form von Reliefstreifen entgegengesetzt wurde, die ehemals von der Wechselwirkung zwischen den sich ansatzlos erhebenden Reliefs verschiedenen Volumens und dem planen Grund der Fassadenwand deutlich geprägt wurden.²⁵⁸ Es ist zu vermuten, dass der ursprüngliche Fassadenentwurf den heutigen Höhenunterschied im Versatz der Darstellungen nicht vorsah. Bei einer Ausführung eines solchen ‚Idealentwurfes‘ wäre der Eindruck, dass die Reliefsequenzen von den Vorlagenbündeln eher überschritten statt unterbrochen worden wären, vermutlich noch deutlicher zum Tragen gekommen.

²⁵² Woelk 1995, S. 32.

²⁵³ Im Originaltext: „[...] *banda continua* [...] *sostanzziato di più corposi spiriti plastici* [...]“ (Gandolfo 1996, S. 780).

²⁵⁴ Zu einer kurzen Beschreibung vgl. Barral I Altet u. a. 1983, S. 56.

²⁵⁵ Demgegenüber treten die angrenzenden Westportale trotz ihres mehrfach gestuften Typus u. der nahezu lückenlosen Ausstattung mit Bauskulptur nur unmerklich über die Wandebene der Fassade hervor. Dazu passt auch Peronis Einschätzung der Portalbausculptur als „[...] *subsidiär* [...]“ (Peroni 1980, S. 133) - die Portalstruktur überziehend, aber nicht verändernd. Diese Feststellung ließe sich so auch für den zumeist ornamentalen Dekor der gebündelten Fassadenvorlagen treffen.

²⁵⁶ „Jede Art von Differenzierung fehlt, Rahmungen und Begrenzungen aller Art werden vermieden, eine Formgruppe wird ohne innere Beziehung der anderen und doch auch ohne detaillierte Trennung koordiniert.“ (Bernheimer 1931, S. 21).

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Im oberen Bereich der Front wurde diese Funktion dann den waagrecht angeordneten Fensteröffnungen wie auch der giebelbegleitenden Blendarkatur zugebracht.

An der durch eine fünfteilige Blendarkatur rhythmisierten Tafelfassade der einschiffigen Kirche Saint-Paul in Saint-Paul-de-Varax (*Abb. 31*) ordnet sich, wie an San Michele (*Abb. 30*) auch, ein Reliefzyklus über deren gesamte Breite streifenartig bis zu den Eckpfeilern an.²⁵⁹ Auch das Material der Reliefs entspricht optisch jenem der angrenzenden Wandpartien bzw. der architektonischen Gliederung. Im Unterschied zum Pavese Ensemble handelt es sich bei Saint-Paul aber nur um einen Reliefstreifen. Dessen vier Abschnitte sind nahezu gleich hoch und lang. Die Abfolge der unterschiedlichen szenischen Darstellungen wird zum Teil durch den abweichenden, hier meistens vegetabil-figürlichen Dekor der Kapitelle der Blendarkatur unterbrochen.²⁶⁰ An den nahezu rechteckigen Seiten eines Pilasterkapitells²⁶¹ bzw. an dem Kapitell einer Rundstütze beiderseits des Portals setzt sich die Sequenz der szenischen Reliefs hingegen ohne eine derartige Unterbrechung fort.²⁶² Jeder Reliefabschnitt weist drei verschieden lange Werksteine auf. Er umfasst jeweils mindestens zwei sehr locker gruppierte Szenen, die nur eine schmale Freifläche voneinander trennt. Eine Ausnahme bildet nur die Sequenz direkt rechts des Portals, in die mittig ein trennendes Säulchen eingefügt wurde (*Abb. 32*). Eine Einzelszene breitet sich je nach Komposition auch auf zwei Werkstücken aus, so dass einem Werkstein eine einzelne bzw. auch mehrere Figuren zugeordnet sind. Die figürlichen Darstellungen erheben sich jeweils von einer glatten Grundfläche, die gegenüber der Wandebene zurückspringt. Die sich ober- wie unterhalb anschließenden leicht schrägen Stäbe vermitteln nahezu bündig zum benachbarten Mauerverband (*Abb. 33*). Es besteht keine Übereinstimmung des Fugenverlaufes der Reliefabschnitte und der angrenzenden Wandfläche. Die Figuren finden stehend, thronend oder sogar halb liegend auf dem überleitenden unteren Stab Halt.²⁶³ Trotz der erheblichen Schäden ist davon auszugehen, dass die Figuren auch ursprünglich nicht weit aus der Eintiefung in die Wand hinausragten.²⁶⁴

Zusammenfassend ist für das Ensemble von Saint-Paul-de-Varax in seinem heutigen Zustand festzuhalten, dass sich die dortige Verbindung eines breiten, einheitlich eingetieften, figürlichen Relieffries und einer Blendarkatur in dieser Weise meines Wissens sonst nicht an romanischen Fronten Südwesteuropas nachweisen

²⁵⁹ Vgl. zur architektonischen Gliederung Oursel 1990, S. 257 u. den in den Abb.verw. ang. Datensatz. In ähnlicher Weise wie an S.-Paul ist auch die Portalzone der schlichten Fassade von S. Nicola in Guglionesi durch eine fünfteilige Blendarkatur strukturiert - mit einheitlicheren Kapitellen, aber ohne hinzugefügte Reliefstreifen; vgl. Gianandrea 2012, S. 48 Abb. 16.

²⁶⁰ Zur Kombination der Reliefs mit einer testamentlichen, eschatologischen u. paulinischen Thematik vgl. Oursel 1990, S. 258f.

²⁶¹ Die Anbringung der drei Szenen an diesem Kapitell führte zu einem unorganischen Übergang zw. dem weit einschwingenden Kalathos u. dem aus drei starren Flächen gebildeten ‚Kapitellkelch‘.

²⁶² Über dem rechten Pilaster befindet sich zudem ein korinthisierendes Kapitell, das im deutlichen Gegensatz zu dem sich rechts anschließenden Reliefband keine Schäden aufweist.

²⁶³ Neben der weitverbreiteten Anordnung der Füße im ausgeprägten Seitschritt von oftmals stehenden, aber auch thronenden Figuren mit frontaler Ausrichtung findet sich an den Reliefs rechts des Portals auch eine nach vorne ausgerichtete Figur mit entspr. gestellten Füßen (*Abb. 32*).

²⁶⁴ Vgl. Stratford 2011, S. 576 Abb. 72.

lässt.²⁶⁵ Durch die Anordnung der kontinuierlichen Relieffolge in Architravhöhe werden die beiden äußeren Blendbogen nicht nur spangenartig miteinander verbunden, sondern die Reliefabschnitte übernehmen gleichsam die Funktion von architektonischen Gliederungselementen.²⁶⁶ Die Blendbogen ähneln so Scheinportalen, ohne - wie zum Beispiel im Fall der Kathedrale Saint-Pierre in Angoulême²⁶⁷ (Charente) - reliefierte Bogenfelder mit einzuschließen. Ob an Saint-Paul ursprünglich auch eine Verbindung beider Doppelsequenzen über das Portal hinweg geplant war, muss an dieser Stelle offen bleiben. Die von Francis Salet aufgegriffene ältere These von Jean Vallery-Radot, dass der Architrav und das Tympanon möglicherweise nicht vor Ort gearbeitet worden seien, würde die fehlende Integration dieser Portalteile in den Reliefzyklus vielleicht erklären.²⁶⁸ Die zu geringe Länge des verwendeten Portalsturzes deutet darauf hin, dass der Zugang zunächst schmaler geplant war. Der jetzige Fugenverlauf im Bereich der oberen Portalöffnung schließt meines Erachtens die ursprünglich vorgesehene Anordnung eines Architravs auf Höhe der Kapitelle der Blendarkatur allerdings nicht kategorisch aus, die eine nahezu durchlaufende Reliefzone ermöglicht hätte. Eine Variante, bei welcher der Architrav sozusagen als mittlerer Reliefabschnitt leicht nach oben versetzt gewesen wäre, ist aber auch nicht gänzlich auszuschließen. In jedem Fall widerspricht die jetzige Lösung dem schlüssigen Gestaltungsprinzip des Untergeschosses der Fassade von Saint-Paul.²⁶⁹

Der Reliefzyklus an der mehrfach vertikal gegliederten Fassade der Kathedrale Santa Maria Assunta e San Geminiano in Modena ist wie an Saint-Paul in vier Abschnitte aufgeteilt (*Abb. 28*). Im Gegensatz zum französischen Ensemble befinden sich diese jedoch nicht (mehr) auf einer Höhe.²⁷⁰ Es gibt in Modena neben der erzählerischen Abfolge²⁷¹ immerhin auch strukturell ein klares Indiz dafür, dass die heutige Reihung der Einzelszenen schon bei deren Anfertigung so vorgesehen war:

²⁶⁵ Hingegen gibt es einige südwestfrz. Fassaden mit Blendarkaturen, deren Kapitelle durch die plastische Fortführung der Profilierung bzw. der sich wiederholenden Ornamentierung ihrer Kämpferzonen untereinander verbunden scheinen, wie z. B. an S.-Marie-aux-Dames in Saintes; vgl. Rupprecht ²1984, Abb. 83.

²⁶⁶ Ein ähnliches, wenn auch durch seine geringere Höhe weniger prägnantes Bsp. bietet diesbzgl. die Fassade von S.-Jacques in Aubeterre-sur-Dronne; vgl. die Fotos im FAM zu obj20841993 fm32274 bzw. den in den Abb.verw. ang. Datensatz.

²⁶⁷ Vgl. Rupprecht ²1984, S. 89 u. Abb. 68, 72-73.

²⁶⁸ Zum heutigen Befund vgl. Oursel 1990, S. 257 u. Salet 1995, S. 142 Abb. 103 u. S. 143f.

²⁶⁹ Die Einbindung des Portals umschrieb Salet mit „*Curieuse malformation* [...]“ (Salet 1995, S. 144).

²⁷⁰ Vgl. zur diesbzgl. These der Anbringung der Reliefsequenzen auf einer Höhe Frugoni 1984, S. 422, Castelnovo 1984, S. 440f. u. Poeschke 1998, S. 72.

²⁷¹ Zu den dargestellten Inhalten, deren Gruppierung u. Quellen vgl. Frugoni 1984, S. 422-431, vorsichtiger indes Poeschke 1998, S. 73.

Den oberen Abschluss aller reliefierten Werkstücke bildet jeweils ein durchlaufender Blendbogenfries,²⁷² dessen recht regelmäßige Bogen auf breiteren Miniaturkonsolen aufliegen. Savina Missio stellte dementsprechend für die beiden mittleren Reliefsequenzen an der Modeneser Kathedrale fest: „[...] *l'archeggiatura si svolge in maniera del tutto indifferenziata lungo la superficie del pannello, tranne che nel trattamento decorativo dei singoli archi e nelle maggiori dimensioni delle tre mensole centrali.*“²⁷³ Obwohl mit Ausnahme des rechten alle Reliefabschnitte in etwa gleich lang sind, variiert deren jeweilige Bogenzahl leicht.²⁷⁴ Ein vollständig ausgebildeter Blendbogen endet in Randlage oftmals auf einer entsprechend halbierten Konsole. Diese liegt wiederum einer dünnen, teilweise dekorierten Rechteckvorlage auf, die so als seitlicher Abschluss einer Relieffolge dient. Jeweils am gegenüberliegenden Ende eines reliefierten Abschnittes brechen die Blendbogen hingegen jäh ab und die am Rand der mittleren Relieffolgen dargestellten Figuren (Eva und Gottvater) drohen hinter dem angrenzenden Fassadenpfeiler zu verschwinden.²⁷⁵ Sicherlich ist es auch kein Zufall, dass die Stützen des Bogenfrieses im Mittelteil in beiden Fällen auf der vom Hauptportal abgewandten Seite - in Richtung der Fassadenteilenden Pfeiler - fehlen bzw. nicht (mehr) sichtbar sind.²⁷⁶ Auch am ganz linken Reliefabschnitt (*Abb. 29*) befindet sich auf der Seite, die der Fassadenteilenden Vorlage zugewandt ist, keine Blendbogenstütze. Der Blendbogen bricht dort mittig vor einem schmalen Vertikalstab ab.²⁷⁷ Am ganz rechten Reliefabschnitt ist diese Art des Abschlusses - ohne eine Konsole allerdings - zum Pfeiler hin jedoch erhalten. Auf der anderen Seite dieser Reliefsequenz wurde sogar eine nachträgliche Anstückung in abweichenden Mate-

²⁷² Zur allgemeinen Herleitung dieser dekorierten Architekturelemente in Verbindung mit figürlicher Skulptur von karolingischen bzw. ottonischen Kanontafeln wie auch die motivischen Vorläufer in der Buchmalerei u. Goldschmiedekunst vgl. Missio 1984, S. 501 wie Pagella 1984, S. 494. Zur Gestaltung der Kanontafeln u. deren enger Verbindung zu einigen Elementen zeitgenössischer Architektur auch in roman. Zeit vgl. Réfice 1993, S. 135-143. Ob man auch in diesem Fall unbedingt, wie Poeschke, eine Verbindung zum Dekor des ‚Gelduinus-Altars‘ in S.-Sernin im weit entfernten Toulouse herstellen muss, auf welches er schon in Bezug auf die figürliche Skulptur des Hauptportals hingewiesen hatte, wäre zu diskutieren; vgl. Poeschke 1998, S. 35 u. 72. Dass diese Art des kleinteiligen Dekors an Blendarkaturen später räumlich u. zeitlich verbreitet war, zeigen z. B. auch die Blendbogen am Architrav des ‚Portail Royal‘ der Kathedrale in Chartres; vgl. Kalinowski 1992, S. 93 m. Abb. 51.

²⁷³ Missio 1984, S. 502.

²⁷⁴ Vgl. Castelnovo 1984, S. 442ff.

²⁷⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj20089095 fmlac48335.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 444. Es ist eher auszuschließen, dass die von Castelnovo erwähnten 5 cm, die beide Reliefs in die benachbarten Pfeiler eingelassen wurden, ausreichen würden, um eine seitliche Abgrenzung entspr. zu komplettieren.

²⁷⁷ Ob der ‚Baum der Erkenntnis‘ sich schon immer so einseitig ‚angeschnitten‘ an das jetzige Vertikalrahmenteil ohne Konsole als Abschluss angeschlossen hat (*Abb. 29*), lässt sich von dieser Stelle aus nicht beantworten.

rialien vorgenommen. Die daraus entstandene seitliche Freifläche lässt sich in diesem Ausmaß in den anderen Randbereichen der Reliefabschnitte nicht finden.²⁷⁸ Die Vermutung, dass die Komposition dieses Reliefs ursprünglich seitlich um eine Figur erweitert war, ist durch die Existenz des Sockelrestes, der sich unterhalb der ganz rechten Konsole befindet, jedoch auszuschließen. Der heutige Befund führt dann eher zu der These, dass dieser rechte Reliefabschnitt - im Gegensatz zu den anderen - wahrscheinlich nicht lang genug für den jetzigen Anbringungsort war.²⁷⁹

Von den bisher untersuchten Ensembles ist jenes der Kathedrale in Modena nicht das einzige, das eine direkte Abgrenzung der reliefierten Werkstücke zur benachbarten Wandfläche aufweist. Doch setzt diese Art des oberen *und* seitlichen Abschlusses meines Erachtens eine viel genauere Planung der späteren Anordnung am Bauwerk als zum Beispiel in Poitiers und in Saint-Paul-de-Varax voraus.²⁸⁰ Die gewählte Anordnung der Modeneser Reliefs bedurfte eigentlich keiner Rhythmisierung durch zwischengeschaltete Vorlagen oder andere architektonische Gliederungselemente der Fassade. Neben der thematischen Ausrichtung der Szenen war vielleicht auch diese Rhythmisierung einer der Gründe, die Arturo C. Quintavalle in den 1960er Jahren davon ausgehen ließ, dass es sich um wiederverwendete Elemente des ehemaligen Kathedrallettners handelte.²⁸¹ Die erst im Zuge der letzten Restaurierung beachtete materialtechnische Verbindung zwischen der oberen Begrenzung der Reliefabschnitte und den benachbarten Portalteilen bzw. der von

²⁷⁸ Auch sonst nimmt diese Sequenz eine Sonderstellung in Bezug auf fehlende Beischriften, ihre vermutliche literarische Quelle u. die architektonisierende Wiedergabe der Arche ein. Letztere könnte auf Grund ihrer Gestaltung mit einer Reihung von Öffnungen als Basilika u. Schiff zugleich als symbolische Umsetzung der erlösenden Kirche zu verstehen sein; vgl. Gandolfo 1982, S. 333 bzw. Missio 1984, S. 500 u. 503 wie Frugoni 1984, S. 429. Dafür dass selbst die Darstellung der Arche als Schiff im Mittelalter oftmals umfangreiche architektonische Aufbauten mit einschloss, seien stellvertretend das etwa zeitgleiche Fresko des Genesis-Zyklus in der Abteikirche in Saint-Savin-sur-Gartempe o. die etwas späteren Mosaiken in der Cappella Palatina in Palermo angeführt; vgl. zu den frz. Fresken mit ihrer Dat. in das sp. 11. Jh. bzw. um 1100 Demus u. a. 1992, (Farb)T. XLIX bzw. Riou 1999, S. 249 m. Abb. s. n., zu den 1140-1170 angesetzten ital. Mosaiken Poeschke 2009, S. 246-249 u. T. 117.

²⁷⁹ Zur zw. 278,5 cm u. 292 cm variierenden Länge der Reliefs vgl. Castelnuovo 1984, S. 442ff.

²⁸⁰ Diese Überlegung würde auch Reiches These stützen, dass es urspr. eine enge Verzahnung zw. den Gewerken des Architekten u. Bildhauers an der Kathedralbauhütte in Modena gab; vgl. Reiche 2003, S. 300.

²⁸¹ Vgl. Poeschke 1998, S. 72, auch zu den weiteren Wiligelmus zugeschriebenen Fassadenreliefs Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 365, S. 1057. Sicherlich hatte Quintavalle bei seiner Überlegung u. a. eine Gliederung wie diejenige des Taufbeckens in S. Giovanni *in fonte* in Verona vor Augen, an dem immer sechs Blendbögen die szenischen Reliefs zw. den Säulchen bzw. mehrkantigen Stützen abschließen; vgl. zu diesem Ausstattungsstück Lang 1992, S. 62ff., Ricci 1925, T. 30 unten u. Bassan 1995, S. 285 Abb. s. n. Auch für S. Zeno in Verona vermutete Kain eine mittlerweile glaubwürdig widerlegte Zweitverwendung von Teilen der kirchlichen Innenausstattung als Fassadendekor; vgl. Kain 1981, S. 373 u. bzgl. nur der unteren nicht-biblischen Reliefs Calzona 1985, S. 469.

Chiara Frugoni hergestellte inhaltliche Bezug zwischen den Reliefs und den Propheten des mittleren Portals stehen Quintavalles Wiederverwendungsthese nun jedoch eindeutig entgegen.²⁸²

Die vier Modeneser Reliefsequenzen entsprechen sich nicht immer in ihrem Material,²⁸³ aber in etwa in ihrer Farbigkeit, was sich von dem angrenzenden vorgeblendeten Werksteinverband im unteren Fassadenbereich nicht sagen lässt. Die Abschnitte umfassen jeweils drei szenische Darstellungen unterschiedlicher Breite mit einer Schlüsselszene,²⁸⁴ die nur am ganz linken Abschnitt um eine schmale Darstellung erweitert wurde. Mit Ausnahme der ganz rechten setzen sich alle Relieffolgen jeweils aus vier oder fünf verschieden großen Werksteinen zusammen.²⁸⁵ Die meisten Szenen einer Sequenz fanden auf einem einzelnen Werkstein Platz, nur wenige Darstellungen wurden aus zwei bzw. drei Werkstücken mittels vertikaler Fugung zusammengesetzt.²⁸⁶ Die einzelnen Szenen weisen mit Ausnahme der ganz linken Relieffolge (*Abb. 29*) untereinander keine vertikalen Trennelemente auf.²⁸⁷ Dort werden die der ‚Erschaffung Evas‘ rahmend zur Seite gestellten zwei Säulchen durch die Figur von Gottvater und vor allem durch jene des liegenden Adam jedoch so überlagert, dass sie meines Erachtens funktionell nicht mehr als rein szenische

²⁸² Vgl. Castelnovo 1984, S. 441 u. Frugoni 1984, S. 426ff.

²⁸³ Neben dem sicherlich erst später hinzugefügten Ziegel sind fünf Gesteinsarten für die Anfertigung der Reliefs nachweisbar; vgl. Castelnovo 1984, S. 442ff. u. Poeschke 1998, S. 72. Zur Wiederverwendung antiken Steinmaterials an der Fassade des Modeneser Kathedralbaus vgl. Castelnovo 1984, S. 442, Valenzano 1993, S. 134, Rossi 1997, S. 500 u. Poeschke 1998, S. 72 u. 92. Letzterer nahm die Vielfalt der Gesteinsarten zum Anlass, eine Farbfassung der Reliefs zu erwägen, die allerdings nicht durch Befunde belegt ist; zur steinbedingten Farbigkeit des Bauwerkes vgl. Autenrieth 1984, S. 242, Fachechi 2014, S. 108 u. Franco 2016, S. 380.

²⁸⁴ Vgl. Castelnovo 1984, S. 441.

²⁸⁵ Zu den exakten Angaben der variablen Werkstückgröße vgl. ebd., S. 442ff.

²⁸⁶ Nur an der mittleren Sequenz zu Kain u. Abel ist eine horizontale Fuge erkennbar; vgl. das Foto im FAM zu obj20089095 fmlac48335.

²⁸⁷ Falls man davon ausgeht, dass der gesamte Zyklus entspr. einer chronologisch-thematischen Abfolge gefertigt wurde, bedeutet dies, dass der Bildhauer später auf die Einfügung von Säulchen als Trennung der einzelnen Szenen ebenso verzichtete wie auf deren Nutzung als seitlichen Abschluss. Aber genau diese, die Fläche bzw. den Raum organisierenden Säulchen hatte Quintavalle u. a. in Bezug auf die ‚Heraufbeschwörung‘ (im Originaltext: „[...] *evocazione* [...].“ (Quintavalle 2000, S. 776)) der Antike durch Wiligelmus angeführt; vgl. ebd., S. 779 Abb. s. n. Die von der Restaurierung erhofften neuen Impulse zur Klärung der internen Chronologie der Fassadenreliefs führten m. W. zu keiner Neuordnung der Zyklueteile; vgl. Castelnovo 1984, S. 440. Eine vergleichbare Funktion eines Säulchens als Szenentrennung weisen auch einige der Elfenbeintafeln (Mus. Diocesano, Salerno), eine Reliefsequenz an S.-Paul in Saint-Paul-de-Varax (*Abb. 32*) wie ein Marchionne Aretino u. Werkstatt zugeschriebenes Relief (Inv. Nr. 6860, Bode-Mus., SMB) auf; vgl. zu Salerno das Foto im FAM zu obj07581049 fle0009801x_p, zu Berlin Volbach ²1930, S. 75f. m. Abb. 6860, Milone 1999, S. 66f. Anm. 7, Neri Lusanna 2013, S. 107 Abb. 47 u. S. 112 Anm. 69 wie das Foto im FAM zu obj00054272 fm838926.

Begrenzung gelten können.²⁸⁸ Poeschke bezeichnete die beschriebene Disposition als eine „[...] *nicht vollständige Trennung* [...]“.²⁸⁹ Missio fasste die Säulchen entsprechend der leicht gesteigerten Größe der drei Protagonisten im Vordergrund hingegen eher als Angabe für eine hintere Raumebene auf.²⁹⁰

Es ergibt sich auf Grund diverser Überschneidungen der Figuren und Konsolen in Modena der Eindruck, dass die wahrscheinlich vorher festgelegte Größe wie Systematik der architektonischen Rahmung und der Reliefs nicht so recht aufeinander abgestimmt waren, obwohl die Blendbogensequenzen zu denselben Werkstücken wie die figürlichen Darstellungen gehören.²⁹¹ Trotz dieser materiellen Identität wurden kleinere kompositorisch-gestalterische Veränderungen bei der Anfertigung nicht vorgenommen. Beispielhaft ist diesbezüglich anzuführen, dass die recht unterschiedliche Breite der Szenen nicht exakt mit jener einer Summe von mehreren aneinandergereihten ganzen Blendbögen korrespondiert. Auch eine Übereinstimmung des Endes einer Darstellung und eines Bogens scheint konzeptionell als ein mögliches weiteres Element der Binnengliederung keine Bedeutung gehabt zu haben.²⁹² Eine derartige Kongruenz findet sich nur bei der Szene von ‚Adam und Eva bei der Feldarbeit‘. Dort wurde dieser gestalterische Bezug darüber hinaus auch durch die Beibehaltung des Dekors des Bogenfrieses verdeutlicht, dessen sonstige Unterschiede meiner Ansicht nach nicht nur von einer partiellen Nichtvollendung

²⁸⁸ Eine ähnliche Überlagerung eines Säulchens findet sich auch am Zyklus an S. Zeno in Verona durch die liegende Maria der ‚Geburt Jesu‘ (Abb. 43); vgl. Poeschke 1998, T. 58 wie Pace 2004, S. 478 Abb. 7. Sicherlich dürfte die Trennung einiger Szenen des Konvolutes aus Elfenbeintafeln aus Salerno o. Amalfi jeweils durch ein solitäres, mittig platziertes Säulchen für die Modeneser Lösung interessant sein, auch wenn *oder* gerade weil diesen keine Blendbögen aufliegen. Von den 67 Tafeln der drei vor 1084 dat. testamentlichen Zyklen, deren genauer gemeinschaftlicher Verwendungszweck umstritten ist, weisen mindestens fünfzehn Querformate dieses Säulchen auf. Als einziges liegendes Format zeigt das Relief von ‚Kain u. Abel‘ (N°d’Inv. OA 4052, Mus. du Louvre, Paris) eine Überlagerung des Säulchens durch ein menschliches Bein; vgl. zum Konvolut aus Salerno bzw. Amalfi Gaborit-Chopin 1991, S. 791, Aceto 1999, S. 258f., Dell’Acqua Boyvadaoğlu 2011, S. 7ff. u. grundlegend zur möglichen Vorbildlichkeit der narrativen Gestaltung der Elfenbeine für die roman. Bauskulptur Cervini 2011, S. 61ff. Der Autor stellte explizit einen Bezug zw. der Erzählweise der Elfenbeintafeln u. den Reliefs in Modena her; vgl. ebd., S. 62. Ferner bietet sich bzgl. der ‚Vertreibung‘ aus Modena ein Hinweis auf eine Tafel des 12. Jh. (Mus. Arch. Oliveriano, Pesaro) gleichen Themas an; vgl. Goldschmidt/Weitzmann 1930, T. LV Abb. 86.

²⁸⁹ Poeschke 1998, S. 72.

²⁹⁰ Vgl. Missio 1984, S. 502 u. 506.

²⁹¹ Woelk attestierte der „[...] *Welt der Figuren Wiligelmos* [...]“ die stets von architektonischen Rahmen eingefasst seien, eine „[...] *geschlossene Wirkung* [...]“ (Woelk 1995, S. 32).

²⁹² Die fehlende Abstimmung der Bogen- u. Szenenanordnung - letztere korrespondierte oftmals mit dem Ende eines Werksteins - konnte auch dazu führen, dass der z. T. filigrane Dekor eines Blendbogens an zwei verschiedenen Werksteinen möglichst identisch u. fortlaufend gearbeitet werden musste; vgl. das Foto im FAM zu obj20089095 fmlac48335.

herrühren.²⁹³ Diese fehlende Abstimmung der Positionierung der Blendbogen zu den Szenen bemerkten sowohl Missio als auch Poeschke, der diese wie folgt beschrieb: „*In ähnlich freier Weise verhalten sich die Figuren gegenüber dem Rundbogenfries, der [...] Akzente setzt oder auch Zäsuren und Ligaturen in ihr hervorhebt.*“²⁹⁴ Auch Woelk sah die Figuren „[...] *auf die Arkaden nicht im Gleichtakt bezogen* [...]“.²⁹⁵ Dessen folgende am Beispiel des ‚Opfers von Kain und Abel‘²⁹⁶ verdeutlichte These, dass die so entstandene Spannung der Bogen für die Erzählung genutzt wurde, hält einer Überprüfung am gesamten Zyklus meines Erachtens jedoch nicht Stand.²⁹⁷ Auch Enrica Pagellas Charakterisierung des Modeneser Frieses als „[...] *espediente sintattico per ordinare le variazioni di momento e di luogo* [...]“.²⁹⁸ ist nur eingeschränkt zutreffend. „[...] *der Eindruck einer losen Aneinanderreihung* [...]“.²⁹⁹ entsteht meiner Meinung nach jedoch auch nicht, da einzelne Darstellungen oft die volle Breite ihrer Werksteine

²⁹³ Vgl. Castelnovo 1984, S. 442 u. Pagella 1984, S. 494 m. Abb. 714, dazu im Vgl. ebd., S. 495 m. Abb. 716. Zur Aussage, dass sich dessen vielfältiger, vorwiegend antikisierender Dekor vor Ort auch an den Einzelarkaden der Propheten an den Mittelportalpfosten zeigt, vgl. Missio 1984, S. 501 m. Abb. 732. Anders als der Blendbogenfries des Genesis-Zyklus mit seinem vegetabil-ornamentalem Dekor weisen diese Arkaden trotz der festgestellten motivischen Parallelen in den oberen Zwickelfeldern seitlich des Bogens neue Motive in Form von unterschiedlichen Türmchen auf. Die Ergänzung derartiger Architektur motive in den kleinen Zwickelfeldern fand auch anderswo eine große Verbreitung - so an den horizontal platzierten Blendarkaturen mit szenischen Reliefs an den Portalen aus dem Nicholas-Umkreis in Ferrara u. Piacenza wie an Teilen des ehem. Zuganges von S. Benedetto in *Polirone* (Mus. Civico, San Benedetto Po). In reduzierter Form sind sie auch an den mittleren Zwickeln der doppelten Blendbogenarkatur an den Pfostenvorderseiten des Hauptportals von S. Silvestro in Nonantola vorhanden. Hingegen verbinden sich an den Stirnseiten der Hauptportalpfosten von S. Clemente a *Casauria* kleine Fassaden- bzw. Gebäudeteile zu einem durchgängigen oberen Abschluss für die mit vier einzelnen gekrönten Standfiguren gefüllten Arkaden. Zu dieser Art der Scheinarchitektur, deren Deutung wie Wiligelmus' Dekorrepertoire vgl. ebd., S. 501 u. 505f. Zu den dort genannten Bsp. der 1. H. 12. Jh. lassen sich die Blendarkaden des zweiten Registers des linken Ensembleteiles an S. Zeno in Verona mit einem Wechsel der Turmgestaltung hinzufügen; vgl. Valenzano 1993, Abb. 116 u. 117.

²⁹⁴ Poeschke 1998, S. 72 u. vgl. Missio 1984, S. 502.

²⁹⁵ Woelk 1995, S. 33.

²⁹⁶ Vgl. Gandolfo 1985, S. 558 Abb. 28.

²⁹⁷ Vgl. Woelk 1995, S. 33.

²⁹⁸ Pagella 1984, S. 496. Pagellas Überlegung zur bewussten Ornamentwiederholung im Sinn einer thematischen Verknüpfung - in nur einem Fall (!) - stehen aber diverse Abweichungen gegenüber; vgl. ebd., S. 496. Ihre abschließende These, das Prinzip der ‚Varietas‘ sei in Bezug auf die dekorativen Elemente zw. ästhetischem Bestreben u. inhaltlichen Erfordernissen austariert worden, kann dementspr. nur die Gewandbehandlung der Protagonisten betreffend überzeugen; vgl. ebd., S. 497. Ob man, wie Woelk, trotz der auffälligen Platzierung der Pflanze zw. den arbeitenden Eva u. Adam direkt unter einer Konsole gleich davon ausgehen muss, dass „[...] *das Vegetabilische sich, in Architektur verwandelt, in den Kymatien und Blättern des Arkadenfrieses [...] fortpflanzt* [...]“ (Woelk 1995, S. 34), bleibt angesichts der abweichenden Wiedergabe des ‚Baumes der Erkenntnis‘ (ohne den Blattdekor der aufliegenden Bogen) bzw. des Baumes bei der ‚Ermordung Kains‘ (konsolenunabhängig u. ohne den Blattdekor der Bogen darüber) fraglich bzw. suggeriert dann doch eher eine Interpretation entspr. dem ‚Varietas‘-Gedanken von Pagella.

²⁹⁹ Vgl. Woelk 1995, S. 34.

einnehmen, so dass die Szenen meistens dicht aneinandergerückt erscheinen.³⁰⁰ Woelks ergänzende Charakterisierung an anderer Stelle, dass „[...] *der Rhythmus der Reliefkomposition eher von der Folge der Ereignisse getragen [wird] als vom Bezug auf eine architektonische Leitform.*“³⁰¹, trifft hingegen schon eher zu. Wie schon in Ripoll und Pavia beobachtet, erfolgte auch hier eine szenische Abgrenzung durch eine entsprechende Gruppierung wie Ausrichtung der Dargestellten - meistens leicht einander zugewandt³⁰² und gegebenenfalls um attributartige Elemente wie auch einzelne *Tituli*³⁰³ im figurenfreien Bereich einer Zyklussequenz ergänzt. Diese Partien ohne Reliefs bezeichnete Missio als „[...] *campo libero* [...]“³⁰⁴, dessen Einführung im Vergleich zu den spätantiken Vorläufern ein Verdienst Wiligelmus' gewesen sei. So formulierte sie weiter: „*L'opera di Wiligelmo [...] rivela anche il tentativo di qualificare lo spazio attraverso la disposizione delle stesse figure e di strutturare la composizione su più piani, [...]*“³⁰⁵ Diese kompositorischen Mittel ermöglichten eine Erfassung und Identifizierung der einzelnen Darstellung im thematischen Kontext der Zyklussequenz.³⁰⁶ Angesichts der nur im Einzelfall erfolgten Abstimmung einer Szene auf die Blendbogenfolge (oder umgedreht) tendiert die Verfasserin mit Missio dazu, den Bogenfries eher ‚nur‘ als ein gestalterisches Element anzusehen, das alle Teile ‚dieses kontinuierlich erzählenden Zyklus miteinander verbindet.³⁰⁷

Neben dem materiell direkt mit den Reliefs verbundenen Blendbogenabschluss finden sich jeweils unter- und oberhalb der Modeneser Reliefplatten weitere verschiedenartige Gesimse. Da diese aus separaten Werksteinen gefertigt wurden, könnten sie somit zeitgleich mit den Reliefs entstanden sein, müssen es aber nicht. Als unterer Abschluss der szenischen Darstellungen zur Fassadenwand dient ein zweiteiliges Gesimsprofil. Dessen gerade Oberkante trägt die vom Bildhauer ange deuteten, leicht unregelmäßigen Bodenabschnitte, auf denen die Figurengruppen Halt finden.³⁰⁸ Dieses Gesims setzt sich aus relativ niedrigen, meistens länglichen Werksteinen zusammen, die in die plane Wandoberfläche darunter übergehen. Seine Fugen stimmen aber nur in Ausnahmefällen mit jenen der angrenzenden

³⁰⁰ Ausnahmen bilden die ‚Erschaffung Adams u. Evas‘ bzw. der Übergang der ‚Vertreibung aus dem Paradies‘ zu ‚Adam u. Eva bei der Feldarbeit‘, bei denen größere Partien des undekorierten, glatten Grundes erhalten blieben; vgl. Poeschke 1998, T. 20-21.

³⁰¹ Woelk 1995, S. 37.

³⁰² Vgl. ebd., S. 33, zu Wiligelmus' Figurenstil allgemein ebd., S. 33 u. 39, zu seiner erwogenen Ausbildung in Apulien Deuchler u. a. 1985, S. 128.

³⁰³ Mit der Ausnahme der ganz rechten finden sich Beischriften an allen Sequenzen; vgl. dazu Frugoni 1984, S. 429.

³⁰⁴ Missio 1984, S. 502.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Demgegenüber sind die kleineren Szenen an den Architraven der ‚Porta dei Principi‘ u. ‚Porta della Pescheria‘ an demselben Bauwerk jeweils durch schmale vertikale Profile voneinander getrennt; vgl. Woelk 1995, S. 37, Dietl 1993, S. 343-345 Abb. 3-5 u. Späth 2011, S. 138 Abb. 7.

³⁰⁷ Vgl. Missio 1984, S. 501f.

³⁰⁸ Vgl. das Foto im FAM zu obj20089095 fmlac48335. Diese tiefenerzeugende Maßnahme erscheint nur sinnvoll, wenn sie von den Betrachtern wahrgenommen werden kann. Auch diese Bodenabschnitte bestätigen, dass alle Reliefs von Anfang an für diesen Verwendungszweck bzw. einen niedrigen Anbringungsort geschaffen wurden.

Wandverkleidung bzw. der darüberliegenden Reliefplatten überein.³⁰⁹ Als oberen Abschluss über den erwähnten Blendbogen weist der Reliefzyklus ein weit vorkommendes Gesims mit fein ausgearbeiteter antikisierender Ornamentik auf.³¹⁰ Es wurde separat aus überwiegend langen Werksteinen gefertigt. Seine Fugung hat wiederum keine Entsprechung in den angrenzenden Fassadenbereichen. Im Gegensatz zum unteren Abschluss erreicht das obere Gesims im Fassadenmittenteil nicht immer die Länge der darunter angebrachten Relieffolgen. An den vom Hauptportal abgewandten Enden läuft es entweder in leichter Schräge oder stumpf vor die vertikalen Fassadenvorlagen, während die Reliefplatten zum Teil dahinter noch weitergehen. An den dem Mittelportal zugewandten Enden wurde dieses Gesims - vielleicht aus Gründen der guten Sichtbarkeit - verkröpft, ohne dass dessen Unterkante aber die Länge der benachbarten Reliefsequenz erreichte.³¹¹ So wurde jeweils die Einfügung eines dreieckigen Werksteines seitlich der Hauptportalpfosten erforderlich, der dem vorkommenden Profil genau anpasst wurde und undekoriert blieb. In den seitlichen Fassadenteilen sind die oberen Gesimse hingegen jeweils genauso lang wie die Reliefsequenzen, so dass deren gerade Enden direkt stumpf bis an die Fassadenpfeiler heranreichen. Wenn man davon ausgeht, dass diese Gesimsabschlüsse auch schon vor der Fassadenveränderung so bestanden haben und nicht gekürzt wurden,³¹² dürfte diese Beobachtung wiederum für die Anordnung aller vier Sequenzen nebeneinander und vermutlich auf einer Höhe sprechen.

Abschließend ist zu betonen, dass der Reliefzyklus an der Fassade der Kathedrale von Modena (*Abb. 28*) von den bisher untersuchten Ensembles über die umfangreichste Begrenzung zu den benachbarten Wandflächen verfügt. Obwohl die Reliefabschnitte nicht, wie in Ripoll (*Abb. 48*), direkt übereinander angeordnet wurden, kam es in Modena, wiederum im Gegensatz zu Pavia (*Abb. 30*), zu ihrer nicht unbedingt notwendigen doppelten horizontalen Abgrenzung. Die dort eingesetzten Gesimse nehmen gegenüber jenen anderer Ensembles eine Sonderstellung ein. Ihnen fehlt eine strukturelle Verbindung zu einzelnen Portal- bzw. Fassadenelementen, wie sie an anderen Fronten häufig zu finden ist. So legte andernorts oftmals die Kämpferzone eines Zuganges das Aussehen und die Anbringungshöhe mindestens eines der reliefbegrenzenden Elemente fest, meistens eines Gesimses bzw. Frieses.³¹³ Weiter muss hervorgehoben werden, dass sich die oberen und unteren Gesimse des Modeneser Reliefzyklus stark voneinander unterscheiden. Während das untere Gesims in seiner Schlichtheit und Zusammensetzung den umlaufenden äußeren Profilen der ‚Porta dei Principi‘³¹⁴ bzw. ‚Porta della Pescheria‘ am gleichen

³⁰⁹ Vgl. diesbzgl. die Fugung der Reliefs der ‚Feldarbeit von Adam u. Eva‘ u. der ‚Arche Noah‘.

³¹⁰ Vgl. Pagella 1984, S. 494 m. Abb. 714.

³¹¹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20089095 fmlac48335.

³¹² Auch wenn die Motivik des vegetabilen Dekors der oberen Abschlüsse leicht variiert, so lässt sich doch eine gewisse Ähnlichkeit zu Teilen des sehr variantenreichen Blendbogendekors feststellen; vgl. Poeschke 1998, T. 20-21.

³¹³ Auch in Kenntnis der spätere Modifikationen der dortigen Portalanlage lassen sich keine Indizien dafür anführen, welche diese strukturelle Verbindung für Modena nahelegen.

³¹⁴ Vgl. Späth 2011, S. 138 Abb. 7.

Bauwerk nahesteht, lässt sich für den komplexen Abschluss oberhalb des Zyklus keine adäquate Entsprechung am Modeneser Außenbau der Kathedrale des 12. Jahrhunderts benennen. Zwar befindet sich umlaufend an deren Außenwänden die Kombination eines Blendbogenfrieses und eines aufliegenden niedrigen Profils, aber eben nicht in Form einer weit vorkragenden Version,³¹⁵ die zudem durch ihre Verkröpfung seitlich der Portalpfosten noch betont wurde. Gleichzeitig wurden die von Frugoni angeführten thematischen Einheiten des Reliefzyklus durch die vermutlich zumindest intendierten bzw. oftmals auch umgesetzten seitlichen Abschlüsse optisch abgegrenzt, so dass deren Unterbrechung durch die vertikalen Gliederungselemente der Fassade schon vorbereitet wurde.

Das Fassadenuntergeschoss im Inneren der Vorhalle der Kathedrale San Martino in Lucca wird durch seine drei Portale in einer plastisch hervortretenden sieben-teiligen Blendarkatur rhythmisiert (*Abb. 35*). Trotz ihrer rückwärtigen Anordnung tritt die farbliche Differenzierung der architektonischen Glieder wie der Wand der Portalzone auf Grund der verwendeten unterschiedlichen Marmorarten noch prägend hervor. Der Anbringung der Reliefs im Portalbereich lag ein klares gestalterisches Konzept zugrunde.³¹⁶ Es zeichnet sich gegenüber jenem der etwa 30 Jahre zuvor errichteten äußeren Vorhallenfront durch einen erhöhten Anteil an figürlicher Bau-skulptur an bzw. um die Portalöffnungen aus.³¹⁷

Die zwei länglichen Reliefzonen an der Fassade der Martinskirche wurden symmetrisch und bündig zwischen dem größeren Hauptportal und den beiden etwas kleineren Seitenzugängen in die durch Blendarkaden abgeteilten Wandfelder eingefügt. Ihre Platzierung weist auf den ersten Blick kaum Bezugspunkte zur Gestaltung der Portale auf, die überdies jeweils über eine abweichende Datierung bzw. Thematik ihrer bauskulpturalen Ausstattung verfügen.³¹⁸ Die Positionierung der portalbegleitenden Reliefs wurde wahrscheinlich eher durch die Parameter der Blendarkatur des Portalgeschosses bedingt. So korrespondieren die Oberkanten der oberen Reliefstreifen und der Kapitellkelche der Blendarkaturvorlagen miteinander (*Abb. 36*), deren Platzierung wiederum aber auch maßgeblich für die Gestaltung des Hauptportals gewesen ist. Des Weiteren ist eine Wechselwirkung zwischen den die gesamte Fassade horizontal durchziehenden farbigen Steinstreifen und den von diesen begrenzten Reliefstreifen nicht zu übersehen.

³¹⁵ Die Zusammenstellung von Blendbogen mit einem aufliegenden, gebälkartig vorkommenden Gsimms ohne Konsolen findet sich an roman. Sakralbauten Italiens eher als oberer Abschluss ganzer Bauteile, vor allem an Apsiden. Exemplarisch seien hier die Nordapsis von S. Ciriaco in Ancona bzw. die wieder errichtete Apsis von S. Pietro *in Albe* angeführt; vgl. das Foto im FAM zu obj99152706 it00015b01 bzw. Delogu 1969, T. XI Abb. 4 u. Lehmann-Brockhaus 1983, S. 142.

³¹⁶ Vgl. zur genaueren Beschreibung Kopp 1981, S. 25 u. 117f. Die Autorin sah die Portalzone an S. Martino als weiteren Beleg dafür, dass sich die Bauleute in Lucca „[...] immer wieder neu mit dem Vorbild des Pisaner Domes auseinandergesetzt haben [...]“ (ebd., S. 26).

³¹⁷ Vgl. ebd., S. 14f. u. Poeschke 1998, S. 154.

³¹⁸ Vgl. Poeschke 1998, S. 154 u. Tigler 2006, S. 107f.

Die beiden portalbegleitenden Reliefzonen setzen sich aus zwei geschichteten reliefierten Streifen unterschiedlicher Höhe und - sujetbedingt - abweichender Gestaltung zusammen.³¹⁹ Im oberen Reliefstreifen befinden sich jeweils zwei Szenen eines Martinszyklus nebeneinander, deren kastenartige Eintiefung eine „[...] *Bildbühne* [...]“³²⁰ entstehen ließ, die jeweils einander zugewandte Figurengruppen in ganzer Höhe ausfüllen. Durch ihre vertikale Begrenzung, die Teil einer umlaufenden Rahmung ist, sind die szenischen Darstellungen klar voneinander getrennt. Bei jeder Szene vermittelt oberhalb und seitlich ein langgestrecktes Karniesprofil zwischen dem Reliefgrund und der Rahmenaußenfläche.³²¹ Dabei fällt auf, dass immer wieder einzelne Köpfe, Kopfbedeckungen bzw. Heiligenscheine die obere Profilierung weit überschneiden.³²² Durch die Schrägstellung vieler Figuren wurde versucht, den Szenen mehr Räumlichkeit zu verleihen, ohne dass die Dargestellten über die Außenrahmung hinausragen. Im unteren Reliefstreifen wurden entsprechend der Anzahl der Monate eines Jahres, aber in entgegengesetzter Leserichtung zum Martinszyklus jeweils sechs Einzeldarstellungen in der Bogenstellung einer niedrigen Blendarkatur untergebracht.³²³ Deren Zwickelbereiche wurden bündig zur Außenrahmung der oberen Reliefs angeordnet. Auf Grund der Regelmäßigkeit der vorgeblendeten Miniaturarkatur markiert das Säulchen zwischen der dritten und vierten Bogenstellung ebenso die Mitte der gesamten Reliefzone wie das vertikale Rahmen-

³¹⁹ Vgl. Tigler 2006, S. 104 Abb. 83 u. S. 105 Abb. 84.

³²⁰ Kopp 1981, S. 47. Vgl. das Foto im FAM zu obj20342974 it00188d06. Als kompositorische Gemeinsamkeit aller vier Martinsreliefs bezeichnete Kopp „[...] die *Konfrontation zweier verschieden gewichteter Menschengruppen* [...]“ (ebd., S. 48).

³²¹ Für den Verzicht auf ein Karniesprofil am unteren Szenenrand könnten entweder eine optisch bessere Standfestigkeit der Figuren o. die mangelnde Wahrnehmung durch die Betrachter verantwortlich sein. Neben dem Verweis auf die ihrer Meinung nach identische Rahmung von zwei Evangelistensymbolen des ‚Majestas-Meisters‘ stellte Kopp zudem einen Zusammenhang mit dem Ostportal des Pisaner Baptisteriums her, dessen Bauskulptur die Autorin zw. 1180-1200 datierte; vgl. ebd., S. 111, 127 u. Abb. 169-170 u. 177-178. Das Fehlen eines unteren Karniesprofils zur Komplettierung eines Rahmens in Lucca u. die unterschiedlich geschaffenen Standflächen für die Figuren sprechen meiner Ansicht nach jedoch eher gegen eine allzu enge Verknüpfung.

³²² Vgl. ebd., Abb. 176. Nicht nur dieses Detail, sondern auch die nischenartige Eintiefung mit einer nur dreiseitigen Überleitung durch ein Karnies erinnern sehr an die Lösung, die nur leicht später - zw. 1239 u. 1250 - für den Zyklus an den Kanzelfragmenten in S. Bartolomeo *in Pantano* in Pistoia gewählt wurde; vgl. Poeschke 1998, S. 155 m. Abb. 116-117; zu einem Verweis auf die in Pistoia zu beobachtende Wiederaufnahme der ‚Kastenform‘ der in etwa 100 J. älteren Kathedralkanzel aus Pisa vgl. Glass 1998, S. 802. Zur Ähnlichkeit der Reliefeintiefung an Ausstattungsstücken aus Elfenbein - wenn auch kleineren Maßstabes - war der vorliegenden Lit. indes nichts zu entnehmen.

³²³ Eine vergleichbare Einfügung von Darstellungen der ‚Monatsarbeiten‘ in eine fortlaufende Blendarkatur ist gattungübergreifend in Italien nachweisbar; so für den Protiro von S. Zeno in Verona, das Fresko in S. Maria *ad Cryptas* bei Fossa u. das Bodenmosaik von S. Colombano in Bobbio; vgl. die Fotos im FAM zu S. Zeno zu obj20352017 fm777164, zu S. Maria im AA zu SEA-S-AQ1997-0011 u. zu S. Colombano im AA zu SEA-S-PC1994-0013. Daneben ist deren Anordnung in Medaillons, wie jene von Tieren u. Fabelwesen, speziell in hochmittelalterlichen Bodenmosaiken (Kathedralen von Aosta u. Otranto, S. Savino in Piacenza wie S.-Philibert in Tournus) anzutreffen; vgl. zu Aosta Barral I Altet 2010, Abb. 94, zu Otranto Klingender 1971, S. 283 u. zu Tournus Ferrand 2011, S. 5 m. Abb. 4 u. S. 7f. Anm. 8.

element zwischen den beiden oberen Reliefszenen. Auch bei den unteren Darstellungen der ‚Monatsarbeiten‘ wurde durch die Positionierung der Figuren vorwiegend in Seitenansicht vermieden, dass diese trotz einer gewissen Plastizität über die Blendarkatur hinausragen.

Anders als in Lucca vermittelt die Zusammensetzung der Reliefabschnitte seitlich des mehrfach gestuften Hauptportals mit einem Protiro an der Fassade der Kathedrale San Donnino in Fidenza (*Abb. 37-39*) trotz ihrer nahezu achsensymmetrischen Anordnung den Eindruck einer fehlenden Gesamtkonzeption. Dieser ergibt sich nicht nur aus der mangelnden Übereinstimmung der Breite wie Höhe und den unterschiedlichen Sujets der reliefierten Werkstücke,³²⁴ sondern auch durch die nicht vollendeten bzw. gestörten seitlichen Anschlüsse der Fassadenverblendung.³²⁵ Nur einzelne der zahlreichen Autoren und Autorinnen gingen der beidseitigen Anfügung dieses heterogenen Reliefkonvolutes an das Fidentiner Mittelportal genauer nach: So sah Wilhelm Vöge die Applikation eines Figurenfrieses - eines der „[...] *provençalischen Leitmotive* [...]“ - auf „[...] *den italienischen Porticus* [...]“ - hier im Sinn eines Gewändeportals mit Protiro - durch Benedetto Antelami als „[...] *deplacirt* [...]“³²⁶ an. Der Autor wies demgegenüber auf das Südportal von Sainte-Marthe in Tarascon (Bouches-du-Rhône) hin, an dem hingegen die Übertragung dieses Friesmotivs an ein „[...] *gewöhnliches ma. Säulenportal* [...] *sicher* [...]“³²⁷ vollzogen worden sei. René Jullian versuchte die fehlende Verbindung des Frieshauptteils zu den Seitenteilen wie die an den Fassadentürmen versetzten andersartig gerahmten Reliefs demgegenüber dadurch zu erklären, dass die den Zyklus ausführende Werkstatt ihre Arbeit unvollendet abgebrochen habe.³²⁸ Im Vergleich mit dem sich an der Fassade von Saint-Gilles fortsetzenden Relieffries sah de Francovich die Erweiterung der zyklischen Reliefs um niedrige Blattkapittelchen im rechten Portalgewände an San Donnino als vermutliche Behebung einer optischen ‚Dissonanz‘.³²⁹ Die mangelnde Homogenität der Reliefs hielt Quintavalle hingegen nicht davon ab, für die Front in Fidenza die Existenz eines kontinuierlichen Frieses in Erwägung zu

³²⁴ In vertikaler Abfolge wurden jeweils Szenen eines Zyklus des Kirchenpatrons, Rankenornamente u. neu- bzw. alttestamentliche Darstellungen mit aufliegenden Blendbogen angeordnet.

³²⁵ Die Halbrundvorlagen, welche die Geschossbereiche des Hauptportals u. der Seitenportale voneinander abgrenzen, enden unvermittelt. Über deren Kapitellen, somit seitlich oberhalb der portalbegleitenden Donninus-Reliefs, fehlt die Verblendung des Mauerwerkes. Des Weiteren ist auf beiden Seiten des Mittelportals direkt oberhalb davon eine Diskontinuität beim Aufeinandertreffen einzelner Lagen festzustellen, die sich dann schräg verlaufend oberhalb fortsetzt.

³²⁶ Vöge 1902, S. 424.

³²⁷ Ebd., S. 425. Der Autor ging aber nicht darauf ein, dass sich die Säulenschäfte am Gewände des Südportals in Tarascon, die unter Kapitellen enden, anders als am Fidentiner Zugang nicht unverändert im Archivoltenbereich oberhalb des durchlaufenden Frieses fortsetzen.

³²⁸ Vgl. Jullian 1945, S. 134f. u. 248-251 (zit. de Francovich 1952, S. 345).

³²⁹ „*Pare che lo stesso architetto lombardo si fosse accorto di questa dissonanza quando pose sui sostegni della strombatura di destra dei piccolo capitelli fogliati* [...]“ (de Francovich 1952, S. 348).

ziehen und diesem darüber hinaus auch eine verbindende Funktion für die Gesamtfassade zuzuschreiben.³³⁰

Auch wenn die zyklischen Donninus-Reliefs chronologisch von links nach rechts zu lesen sind,³³¹ so ist deren kontinuierliche Wahrnehmung durch den trichterartigen Zuschnitt des Portalgewändes wie auch die ausbleibende Fortführung des Zyklus an den Flanken des Protiro eingeschränkt. Bei einer strikten Frontalansicht erfolgt eine perspektivische Vermittlung zwischen den Darstellungen an dem etwas niedriger angeordneten Portalsturz zu den etwas höher versetzten portalbegleitenden Reliefs mittels der am Portalgewände fortgeführten Reliefs. Diese Beobachtung deutet auf eine gewisse Systematik beim Versatz des gesamten Zyklus hin, welche wiederum die von Poeschke herausgestellte erzählerische Komponente stützt.³³²

Die Abweichungen in Material und Höhe der szenischen Darstellungen wie der rahmenden Elemente am Architrav und am Gewände des Mittelportals (*Abb. 40*) erinnern ansatzweise an die für die portalbegleitenden Reliefs festgestellte Heterogenität. Diese Unterschiede wurden aber leider in der konsultierten Literatur weder beschrieben noch ausgewertet.

Der Architrav des Fidentiner Hauptportals ist wahrscheinlich ein Monolith,³³³ dem aber ein aus mehreren Werksteinen bestehender profiliertes Abschluss aufliegt. Die dort angebrachten szenischen Reliefs weisen nur zum Teil eine vertikale Be-

³³⁰ Vgl. Quintavalle 1991, S. 61. Zu den geschichteten Reliefs als verbindendes Glied zw. dem Hauptportal u. den Rundvorlagen vgl. de Francovich 1952, S. 348. Weitere Angaben zur möglichen Gestaltung, Zusammensetzung bzw. Ausdehnung des Frieses fanden sich in Quintavalles Abhandlung allerdings nicht. Falls man seiner These trotz aller Ungereimtheiten folgen wollte, bliebe festzustellen, dass es sich bei den Reliefs höchstwahrscheinlich nicht um einen fortlaufenden Fries bis zu Fassadentürmen handelte. Diesen hätten architektonische Fassadenglieder, wie die leicht nach unten versetzten Kapitelle der Halbrundvorlagen u. die Protirogiebel der Seitenportale, unterbrochen. Zudem entspricht die Anordnungshöhe der szenischen Reliefs des südl. Fassadenturmes zumindest im heutigen Zustand nicht jener am Mittelteil.

³³¹ Die ebenfalls in Zusammenhang mit dem Kult des hl. Donninus stehenden Darstellungen am Giebel des linken Seitenportals wurden auf Grund ihrer abweichenden Grundform hier nicht berücksichtigt.

³³² Vgl. Poeschke 1998, S. 121.

³³³ Auch um den schräg verlaufenden, massiven Riss in der linken Architravhälfte ist keine Fuge erkennbar.

grenzung mittels Architekturmotiven in Form von markanten Türmen bzw. die Andeutung eines Gebäudes im Hintergrund auf.³³⁴ In den Gewändezonen, die sich dem Portalsturz in Fidenza direkt anschließen, wurde dessen obere Abschlussprofilierung fortgeführt, wenn auch unter Austausch des Stabdekors im linken Gewände. An beiden Gewändepartien setzen zudem neue Ornamentstreifen an, die den Werksteinen des Abschlussprofils angehören, aber bei gleicher Höhe über einen uneinheitlichen pflanzlichen Dekor verfügen.³³⁵ Dass man aber trotzdem davon ausgehen kann, dass diese Ornamentstreifen höchstwahrscheinlich für diesen Verwendungszweck gefertigt wurden, belegen deren passend zu den Protiroflanken gerundeten Seitenabschlüsse. Die beiden sich den Ornamentstreifen von unten anschließenden Gewändereliefs heben sich - bis auf ein kurzes Stück ganz links - schon auf Grund ihrer Farbigkeit von den angrenzenden Portalteilen deutlich ab. Sie verfügen des Weiteren über einen variierten unteren Abschluss und können somit höhenmäßig mit den portalbegleitenden Reliefs rechts nicht in Beziehung gesetzt werden.³³⁶ Bei beiden Reliefsequenzen des Gewändes ist die spezielle Fertigung für diesen Anbringungsort unter anderem durch ihre Reaktion auf die Profile des Portalsturzes eindeutig nachzuweisen.³³⁷

Vergleichbare Hinweise, welche die Produktion der portalbegleitenden Reliefabschnitte - zumindest jene des Donninus-Zyklus - für den jetzigen Verwendungszweck belegen, sind auf Grund ihres planen Versatzes in der Fassadenfläche nicht unbedingt zu erwarten. Kleine Veränderungen gegenüber jenen des Architravs und der Gewände speziell an den unteren Reliefsequenzen (*Abb. 38, 39*) lassen zudem die Frage nach deren Ursache aufkommen: Wenn der höhenmäßigen Anordnung

³³⁴ Eine Ergänzung durch miniaturisierte Architektur findet sich auch am Portalarchitrav von SS. Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo, dessen Bauskulptur Biduino zugeschrieben u. 1180 datiert wurde; vgl. Brucher 1987, S. 146, Baracchini u. a. 1982, S. 302 m. Abb. 29, zu Biduino Ascani 1992, S. 502-506. Auch die figürlichen Szenen des remontierten Ambo der Kathedrale in Fano wurden durch architektonische Strukturen ergänzt; vgl. Simi Varanelli 1997, S. 188 m. Abb. s. n. Zu den vielfältigen Formen von ‚Scheinarchitektur‘ mit variierender Funktion innerhalb der Bauskulptur an der Modeneser Kathedrale wie zu deren wichtiger Rolle innerhalb der jeweiligen Gesamtdarstellung vgl. Missio 1984, S. 500f. Miniaturisierte Architektur kommt auch im Zusammenhang mit in Nischen gestellten Einzelfiguren vor, wie z. B. bei den Propheten an den Portalpfeilern der Kathedrale in Modena u. den Monatsdarstellungen von ehem.S. Benedetto *in Polirone* in San Benedetto Po; vgl. zu Modena das in den Abb.verw. ang. Foto 358. Im äußerl. Raum ist ‚Scheinarchitektur‘ oberhalb der zwölf thronenden Apostel am Architrav des Südportals der Kathedrale in Bourges wie des um 1120-1140 dat. Apostels Thomas (Inv. Nr. ME 5, Mus. des Augustins, Toulouse) nachweisbar, der für das Portal des Kapitelsaals der Kathedrale S.-Étienne in Toulouse gefertigt u. Gialbertus zugeschrieben wurde; vgl. Rupprecht 21984, Abb. 24-25, Verzár 1985, Abb. 36, Sauerländer 1990, S. 110 u. Abb. 46, Woelk 1995, Abb. 9, Poeschke 1998, T. 19 u. 30 wie Cazes 2000, S. 229 u. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

³³⁵ Zum zweifachen Ornamentwechsel im linken Gewände vgl. die Fotos im FAM zu obj20865066 fm1778 u. fm1779.

³³⁶ Die sich auf das Wesentliche konzentrierende Gestaltung der Szenen hat einen anderen Charakter als der restliche Zyklus, auch wenn die gebäudeartige Darstellung wie deren gepunktete Verzierung an ihn erinnert.

³³⁷ Das trifft auch explizit auf die wegen ihrer Materialfarbigkeit u. architektonischen Darstellung auffällige Szene am linken Gewände zu.

eine optische Systematik zugrunde lag, ergibt sich die Frage, wieso nicht prägende, strukturelle Elemente des Architravs, wie der obere Abschluss, an den portalbegleitenden Reliefabschnitten entsprechend fortgeführt, sondern diesen davon abweichend plane Flächen mit einer abschließenden Profilierung aufgelegt wurden? Links des Portals gehört dieses Profil überdies zu einem Verband aus zwei Werkstücken, der oberhalb eine fortlaufend gerahmte Rankenornamentierung zeigt.³³⁸ Diese Beobachtung lässt folgern, dass zwar eine ungefähre optische Entsprechung des Abschlusses der beiden portalbegleitenden Zyklusabschnitte angestrebt, dieser aber nicht jenem des Portalarchitravs angepasst wurde. Ähnliche Variationen ergeben sich auch für die Beischriften an den zyklischen Abschnitten: Sowohl am Portalsturz als auch am Gewände befinden sich diese an den relieftragenden Werksteinen in unmittelbarer Nähe zu den Darstellungen, werden zum Teil sogar von deren Elementen unterbrochen bzw. passen sich jenen in ihrer Höhe an. Seitlich des Hauptportals wurden die Beischriften hingegen auf den bereits erwähnten planen Flächen streifenartig oberhalb der Reliefsequenzen auf separaten Werkstücken angebracht.

Anders als bei den unteren Reliefs seitlich des Fidentiner Mittelportals wurde bei den aufliegenden Darstellungen unterschiedlicher Größe neben den bei beiden oberhalb ergänzten, jeweils separat gearbeiteten Blendbogenabschnitten sonst keine optische Entsprechung hergestellt (*Abb. 38, 39*): So fehlt bei diesen Reliefs eine an den Werkstücken selbst angebrachte Rahmung oder Begrenzung, so dass deren Grund bündig in die Wandfläche eingelassen erscheint. Eine Verbindung zwischen allen Darstellungen des Donninus-Zyklus und der neutestamentlichen Szene links des Portals (*Abb. 38*) steht auf Grund ihrer Maße und letztlich auch ihres Stils allerdings außer Frage. Wie bei den Szenen des Kirchenpatrons wurden auch hier architektonische Strukturen mit gepunkteten Dekorlinien in Randlage eingefügt. Die *Tituli* befinden sich dieses Mal jedoch auf den Zwickelflächen der aufliegenden fünf Blendbogen auf zwei separaten Werksteinen. Kleine Abweichungen, wie der Austausch der unteren schmalen Begrenzung gegen klumpenartige Ergänzungen unter den Schuhen der Dargestellten, fehlen aber auch hier nicht. Demgegenüber lässt sich eine strukturelle Verbindung zwischen den Donninus-Reliefs und der alttestamentlichen Darstellung rechts des Hauptportals (*Abb. 39*) nicht ohne Weiteres herstellen. Die Art und Höhe dieses Reliefs weicht deutlich von den zyklischen Darstellungen wie auch vom gegenüberliegenden neutestamentlichen Relief ab. Im Gegensatz zu den anderen reliefierten Abschnitten kam es hier auch nicht zu einer dichten Staffelung von mehreren Dargestellten. Zudem ragt die übergeordnete Blendbogenfolge weit über das rechte Reliefende hinaus. Wie bei der gegenüberliegenden Szene fehlt hier der untere schmale Begrenzungsstab. Die Dargestellten stehen auf kufenartigen, sich schräg erhebenden Bodensegmenten. Die vergleichsweise groß dimensionierte Beischrift wurde dieses Mal seitlich der Figuren, nicht oberhalb von ihnen angebracht. Die linke obere Ecke des reliefierten

³³⁸ Seitlich davon wurden diese Ranken, von denen an der dortigen Fassade keine weiteren zu finden sind, an zwei verschieden breiten Werksteinen genau symmetrisch zueinander gearbeitet. Zur entspr. Vorbildlichkeit der Ranken der Fassade von S.-Gilles vgl. Poeschke 1998, S. 120.

Werksteins zeigt eine Ausklinkung, die durch ein breiteres Werkstück gleicher Höhe aufgefüllt wurde. Von den portalbegleitenden figürlichen Reliefs ist dieses zudem das einzige ohne ergänzende ‚Scheinarchitektur‘. Auch zeigt es alleinig Reste eines rötlichen Überzuges unbestimmter Datierung. Die Frage, in welchen strukturellen Kontext diese Szene ursprünglich eingereiht war bzw. werden sollte, muss an dieser Stelle unbeantwortet bleiben.

Zusammenfassend lässt sich vermuten, dass an der Fidentiner Fassade neben dem zentral platzierten Zyklus des Kirchenpatrons eine neutestamentliche Reliefsequenz vorgesehen war. Die erhaltenen Reliefs deuten eine Parallelität in der szenischen Konzeption beider Zyklen an. Über den Umfang der zweiten Relieffolge kann auf Grund der erhaltenen bzw. gefertigten Szenen, die sich heute am Fassadenmittelteil und am nördlichen Turm befinden, ebenso nur spekuliert werden wie über deren geplante Platzierung. Die jetzige Anbringung seitlich der Hauptportalarchivolte spräche sicherlich für eine Beschränkung auf wenige Szenen, die dann durch die Unterbrechung der Archivolte auch nicht als kontinuierliche Abfolge wahrnehmbar gewesen wären. Eine ununterbrochene Fortführung des Frieses nach links hätte nur bei einer Höhenanpassung des Seitenportalvorbaus verwirklicht werden können. In den potenziellen Reliefbereich rechts des Mittelportals hätte der heutige Protirogiebel des dortigen Seitenzuganges demgegenüber nur knapp hineingeragt. Eine Anordnung der neutestamentlichen Reliefsequenz ‚nur‘ am Nordturm hätte indes eine umfangreichere Ausgestaltung ermöglicht. Als räumliches Pendant zu den streifenartig angeordneten Darstellungen des Südturmes hätte diese Relieffolge dann keinen direkten Kontakt zum Donninus-Zyklus am Fassadenmittelteil gehabt. An den Reliefs des Südturmes lassen sich einige motivische und gestalterische Gemeinsamkeiten der Reliefs der linken und mittleren Fassade dagegen nicht beobachten, wie die Wiedergabe der über Rankenwerk galoppierenden Pferde,³³⁹ die szenenbegrenzende ‚Scheinarchitektur‘ mit Punktdekor, die dichte Abfolge bzw. Staffelung wie die spezifische Körperlichkeit der Dargestellten und die Zick-Zacksäume der textilen Umhänge.³⁴⁰ Diese Befunde führen zwangsläufig zu der Frage nach einer Verbindung zwischen den Reliefs des Fassadenmittelteils und vor allem jenen des Südturmes,³⁴¹ für den auch die Einführung neuer Elemente festzustellen ist, wie die übergroßen Tierprotome in Ecklage. Eine abweichende Vorgehensweise zeigt sich des Weiteren im Umgang mit dem reliefrahmenden Mäanderband an den

³³⁹ Unter den Hufen der Vierbeiner am Architrav des Mittelportals u. des Nordturmes bilden sich öffnende Blätter hügelartige Wölbungen aus, die am Reliefstreifen des südl. Turmes z. T. zu klumpenartigen Erhöhungen mutieren.

³⁴⁰ Dass diese Art der Saumgestaltung am Architrav des Hauptportals auch nicht auftaucht, könnte verschiedene Ursachen haben.

³⁴¹ Vgl. zum Südturm die Fotos im FAM zu obj20865070 fm1401b u. fm1403b. Speziell die ungewöhnliche Mischung der dargestellten Sujets an der Westseite des Südturmes erinnert an den fortlaufenden Figurenfries an der Westwand der ehem. Stiftskirche von S.-Pierre-et-Paul in Andlau bzw. den aus einzeln gerahmten Platten zusammengesetzten Fries des Turmes von S.-Restitut in Saint-Restitut; vgl. zu Andlau die Fotos im FAM zu obj20960152 fm26112, fm1854873 u. fmd489045, Gantner u. a. 1955, Abb. 263 wie Will ³1994, Abb. 103-111 bzw. zu Saint-Restitut die Fotos im FAM obj20441163 fr00817d03 u. fr00817e07 wie Borg 1972, Abb. 25-27.

beiden Fassadentürmen bzw. seitlich des Hauptportals. Trotz der auch dort feststellbaren Unterschiede ist eindeutig, dass diese Mäander-Rahmungen den Maßen aller vor allem in der Breite variierenden Reliefs angepasst wurden. Bei diesen einzeln versetzten Werkstücken handelt es sich höchstwahrscheinlich jeweils um Monolithen, die sich farblich meistens nur leicht von den größtenteils bündig versetzten Werksteinen ihrer Umgebung unterscheiden. Bei allen drei Darstellungen erfolgte auch die Hinzufügung der *Tituli* auf eine unterschiedliche Art und Weise.³⁴² An den zwei Seiten des südlichen Turmes findet sich ein flaches Mäander-Motiv an den Werksteinen der Verblendung hingegen nicht. Auch wenn dessen szenische Darstellungen fortlaufend oberhalb des Turmgesimses angeordnet wurden,³⁴³ hätte das einer Anbringung des Mäanders wie am nördlichen Turm nicht im Wege gestanden. Doch stattdessen fiel hier die Wahl auf eine plastischere Begrenzung auf separaten Werksteinen im Sinn eines strukturellen Pendants zum Turmgesims. Dessen Gliederung wurde sogar nahezu beibehalten und nur eine Veränderung der Ornamentik vorgenommen.³⁴⁴ Es lassen sich somit vor allem Unterschiede zwischen den Reliefbegrenzungen an beiden Türmen benennen, die wiederum dafür sprechen, dass die erhaltenen Reliefs des Südturmes mit der ursprünglichen Planung der reliefierten Zyklen nicht unbedingt im direkten Zusammenhang standen. Diese Überlegung lässt eine ursprünglich geplante Konzentration der zyklischen Reliefs im Fidentiner Fassadenmittelpunkt wiederum wahrscheinlicher werden.

Nach der nun erfolgten Sichtung der vielfältigen Möglichkeiten der Anordnung von Reliefzyklen außerhalb von Portalen im unteren Fassadenbereich an Kirchen verschiedener Gebiete Südwesteuropas soll nun den wenigen italienischen Fronten, an denen Reliefs in vertikaler Anordnung auf Höhe des Pfostenbereichs angebracht wurden, besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Wie schon von einigen Autorinnen und Autoren vergleichend angeführt, weisen neben San Pietro *fuori le mura* in Spoleto auch die Fassaden der ehemaligen Abteikirchen San Zeno in Verona

³⁴² Auch wenn kein freier Platz auf dem Werkstück geblieben ist bzw. die langen Namen der Dargestellten schwer unterzubringen waren, ist die unterschiedliche Vorgehensweise bei beiden Reliefs auffällig.

³⁴³ An der Westseite des Südturmes befinden sich die Einzeldarstellungen u. Szenen - nur mit einer Ausnahme - immer auf einem einzelnen Werkstein. Es gibt keine Abgrenzung o. spezifische Überleitung an den Rändern der bündig versetzten Werkstücke unterschiedlicher Breite. Da die vorhandenen Reliefs aber nicht für die ganze Turmwand ausreichten, ergänzte man sie am Südende mit einem nicht figürlich dekorierten Werkstück. An der Südseite desselben Turmes ergab sich durch das Sujet eines Pilgerzuges, der zehn Personen zu Fuß o. als Reiter umfasst, wohl nicht die Notwendigkeit, die Dargestellten jeweils einem Werkstein zuzuweisen. Die grobe Unterteilung des Pilgerzuges entspr. der Werksteingröße ist aber deutlich erkennbar.

³⁴⁴ Die Anordnung der Profilabfolge des Würfel- u. Perlstabes wurde nicht gespiegelt, wie es bei einer Rahmung zu erwarten wäre.

und San Giovanni *in Venere* bei Fossacesia eine Hinzufügung szenischer Darstellungen in den Seitenbereichen ihrer Portale auf.³⁴⁵ Doch schon allein die unterschiedliche Anbringung der Zyklen an den Portalgeschossen spricht in diesen drei Fällen jeweils für eine andere Konzeption und somit nur für eine bedingte bzw. mangelnde Vergleichbarkeit. An San Giovanni *in Venere* sind die bescheidener als in Verona dimensionierten Reliefs in Form eines mittigen Vorbaus vor der Fassadenwand positioniert, an San Pietro und San Zeno ordnen sich die betreffenden Darstellungen in die allgemeine Fassadengliederung portalbegleitend ein, aber meines Erachtens ohne dabei jedoch auf die eine oder andere Weise ihre Eigenständigkeit aufzugeben.

An der Fassade von San Giovanni *in Venere* wurden risalitartige Blockverbände etwa gleicher Breite dem Mauerverband beidseitig des gestuften Portals vorgelagert (*Abb. 46*). Die einzige offensichtlich strukturelle Verklammerung dieser Vorbauten mit dem Gewände des umschlossenen Zuganges stellt eine identische Ausformung des Sockels dar. Dieser wird nur durch die auf unterschiedlichem Niveau angeordneten Basen der im Portalausbereich eingestellten schlanken Rundstützen unterbrochen. Auch wenn die helle, stark von der sonstigen Fassade abweichende Materialfarbigkeit der Reliefblöcke ein verbindendes Element zu jenen des Portals darstellt, so lassen sich gleich mehrere Punkte benennen, welche die Risalite und den Zugang gestalterisch eher voneinander trennen: die nicht mit den grundlegenden Portalelementen übereinstimmende Höhe der Reliefblöcke, die umfangliche Ausarbeitung von Dekorpartien an den äußeren Kapitellen des Zuganges, die nun durch die Reliefblöcke verdeckt werden, wie auch die Art der vegetabilen Ornamentik der Kapitellzone des Portals, die sich von jener der Reliefs deutlich unterscheidet.

Die beiden blockartigen Risalite³⁴⁶ bieten in ihrer Höhe mehreren unterschiedlichen Darstellungen Platz (*Abb. 47*). Schon die Aussage, wieviele Register dort jeweils angelegt wurden, fällt den Betrachtern auf Grund einer fehlenden einheitlichen Rahmung und dem Wechsel der Höhe der einzelnen Darstellungen schwer.³⁴⁷ Wie die Versprünge an der Außenkante des linken Verbandes und die

³⁴⁵ Vgl. Larson Esch 1981, S. 34 wie Poeschke 1998, S. 37f. Willemsen charakterisierte die Position der Reliefplatten an S. Giovanni indessen als „[...] *ungenöhnlich* [...]“ (Willemsen 1990, S. 302). Speziell für diese Reliefs wurde trotz der großen Datierungsspanne von einigen Jz. mehrfach eine direkte Ableitung von bzw. Ähnlichkeit zu jenen an S. Zeno in Betracht gezogen; vgl. u. a. Bertaux 1903, S. 591, Fobelli 1999, S. 313, Pace 2004, S. 478-480 Abb. 6-16 bzw. Rossi 2017b, S. 65-67 Abb. 54-60 (beide mit direkten bildlichen Gegenüberstellungen zu den Gemeinsamkeiten) wie Gandolfo 2006a, S. 88 u. Späth 2011, S. 146.

³⁴⁶ Vgl. Poeschke 1998, S. 179f. u. T. 215-217.

³⁴⁷ Zu einer genauen Beschreibung der Darstellungen ohne Betonung der gestalterischen Unterschiede vgl. Lehmann-Brockhaus 1983, S. 175f.

zur horizontalen Trennung ungefähr auf gleicher Höhe jeweils eingefügten Blendbogenfriese³⁴⁸ bzw. Gesimse andeuten, kann von einer konzeptionellen Aufteilung in drei registerartige Abschnitte ausgegangen werden. Deren vertikale wie horizontale Zusammensetzung aus Werksteinen variiert jedoch. Die Breite der Blöcke ließ die Anlage einer kompletten Szene auf Monolithen zum Teil zu. Trotzdem kam es aber auch zur vertikalen Fugung einzelner Darstellungen, wie zum Beispiel bei der Pfauengruppe des linken Risalits.³⁴⁹ Eine symmetrische Entsprechung der abgebildeten Themenkreise an beiden vorgeschalteten Verbänden existiert außerhalb des zentralen dem Kirchenpatron gewidmeten Zyklus nicht. Diesbezüglich ist unter anderem auf die Pfauengruppe und eine sich aus einem Blattkelch entwickelnde Ranke zu verweisen, die beide Risalite oben abschließen. Die Johannes-Reliefs wurden recht zentral jeweils in den oberen der drei Teilbereiche der Risalite angeordnet.

Für eine Anfertigung der Reliefs mit unterschiedlichen Sujets in einem Werkstattzusammenhang lassen sich neben einigen stilistischen auch motivische Belege finden, wie zum Beispiel die Blattfriese, die sowohl der Rahmung der Pfauengruppe als auch den mittig angeordneten Blendbogen beigegeben wurden. So heterogen selbst die mittlere Risalitzone mit den Johannes-Reliefs auf den ersten Blick wirken mag, so belegen einzelne Details, wie die Fortführung eines Heiligenscheines³⁵⁰ auf dem aufliegenden Werkstein, eine Zusammengehörigkeit bzw. einen Versatz der Werkstücke zumindest abschnittsweise nach einem ursprünglichen Konzept. Diesbezüglich ist auch auf das Detail eines überstehenden Engelsflügels am linken Risalit³⁵¹ hinzuweisen, für den der aufliegende Werkstein eines Blendbogens leicht ausgeklinkt werden musste. Diese Vorgehensweise legt nahe, dass die Planung bzw. Fertigung der Johannes-Reliefs vermutlich erst einmal unabhängig von den weiteren Registern erfolgte, dann aber anpassende Arbeiten vorgenommen wurden. Auf eine nicht immer stringente Planung deutet hin, dass der Greifengruppe - im Gegensatz zu den Pfauen- bzw. Löwenpaaren - die notwendige Breite für den linken Risalit fehlte, so dass ihr ein Werkstein mit Rankenmotivik angefügt werden musste.³⁵²

Am Ende bleibt festzuhalten, dass die einzelnen Darstellungen an San Giovanni *in Venere* in ihrer jetzigen Anordnung einen sehr heterogenen Eindruck hinterlassen. Dieser resultiert nicht nur aus den Unterschieden der Sujets wie deren Thematik, sondern vor allem aus deren uneinheitlicher horizontaler Trennung und aus einer

³⁴⁸ Auch wenn deren jeweilige Dekoration u. Ausstattung mit einer Rosette in den halbrunden Bogenfeldern an beiden Risaliten vergleichbar ist, so unterscheiden sich die Bogen in ihrer Größe u. demzufolge auch in ihrer Anzahl; vgl. Pace 2004, S. 477 Abb. 4-5 u. Rossi 2017b, S. 68 Abb. 63. Die Integration von Rosetten in Blendhalbbogen ist für roman. Kirchen in den Abruzzen auch andernorts belegt, so an der oberen Apsis in Alba Fucens u. am Langhaus in Corfinio; vgl. Gavini 1926-1928, S. 108 Abb. 127-128, Fucinese 1969, S. 82 Abb. 34 u. das in den Abb.verw. ang. Foto 11486. Zu Bsp. von in Blendhalbbogen integrierten Köpfen u. Fabelwesen an roman. Sakralbauten im Molise vgl. Gianandrea 2012, S. 48 u. S. 50 Abb. 22a-b.

³⁴⁹ Vgl. Fobelli 1999, S. 314 m. Abb. s. n.

³⁵⁰ Vgl. Rossi 2017b, S. 60 Abb. 49.

³⁵¹ Vgl. ebd., S. 67 Abb. 62; zu einem vorzeitigen Versatz des Johannes-Reliefs gegenüber dem Bogenfries vgl. ebd., S. 68.

³⁵² Vgl. Pace 2004, S. 481 Abb. 19 wie Rossi 2017b, S. 61 Abb. 50.

fehlenden vertikalen Begrenzung des gesamten Verbandes.³⁵³ Eindeutige Indizien dafür, wie die ursprüngliche Verteilung aller Darstellungen geplant gewesen sein könnte, ergeben sich nur selten.³⁵⁴ Auch wenn die einzelnen Reliefs in Fossacesia von verschiedenen Bildhauern geschaffen sein sollten,³⁵⁵ hätte man sie zumindest bei einem späteren Versatz um 1225-1230 in ein vereinheitlichendes Rahmenwerk integrieren können. Dafür sah man aber offensichtlich keine Notwendigkeit - vielleicht auch auf Grund der risalitartigen Anordnung der Darstellungen ohne angrenzende Wandpartien.

Das portalbegleitende Relief-Ensemble an der Fassade von San Zeno in Verona (*Abb. 42-45*) wurde von Yves Christe - trotz der viel diskutierten wie umstrittenen Veränderungen schon in der Mitte des 12. Jahrhunderts bzw. um 1200³⁵⁶ - als eines von vier bedeutenden Beispielen für die Ausbreitung architekturgebundener Skulp-

³⁵³ In anderen Worten: „[...] *alcune anomalie compositive che, nella visione generale d'insieme, appaiono come frettolose manomissioni prive di un progetto regolatore.*“ (Rossi 2017b, S. 61).

³⁵⁴ „*Come esattamente si intendesse disporre le scene ai lati dell'ingresso nemmeno lo sappiamo, anche se il nucleo narrativo di fondo non doveva presentare varianti.*“ (Pace 2004, S. 483).

³⁵⁵ Zur die Unterschiede der Reliefs betreffenden Argumentation mit der Tätigkeit zweier Meister vgl. Fobelli 1999, S. 313. Die von ihr konstatierte Verbindung der „[...] *qualità pittorica* [...]“ (ebd.) der Reliefs zu jenen von S. Zeno in Verona ist nicht nur auf Grund der großen Datierungsspanne, sondern anhand möglicher vermittelnder Sakralbauten entlang der adriatischen Küste relativierungsbedürftig; vgl. Verzár 1997, S. 702, Pace 2004, S. 483; zur These des Einflusses von kirchlicher Bauskulptur aus Mitteldalmatien vgl. Rossi 2017b, S. 70.

³⁵⁶ Vgl. u. a. Kain 1981, S. 373 u. zusammenfassend Poeschke 1998, S. 91.

tur auf größere Fassadenbereiche italienischer Sakralbauten in romanischer Zeit bezeichnet.³⁵⁷ Ob die vorherige Existenz einer Bronzetür mit figürlichen Reliefs³⁵⁸ wirklich ein Grund für die Anordnung der reliefierten Darstellungen nicht am Zugang selbst, sondern seitlich davon bzw. gleichzeitig für eine reduzierte Portalausstattung war, wie Poeschke meinte,³⁵⁹ ist nicht mit Sicherheit zu sagen.

Das zweiteilige Ensemble der Portalzone der Fassade von San Zenò mit jeweils mehreren figürlichen Reliefs erfuhr in der jüngeren Forschung unterschiedliche Charakterisierungen und Vergleiche. Während Arturo Calzona diesen Veroneser Fassadenbereich als ‚geöffnetes Buch‘ bezeichnete,³⁶⁰ erinnerte Giovanna Valenzano bzw. Francesco Gandolfo diese Anordnung an die aufgeklappten Flügel eines Triptychons bzw. Diptychons.³⁶¹ Moritz Woelk sah „[...] *wie mächtige aufgeklappte*

³⁵⁷ Vgl. Christe 1998, S. 677. Zu Überlegungen der laikalen Auftraggeberschaft der Nicholas-Werkstatt im Kontext der kommunalen Gründungsphase vgl. Finco 2017, S. 87.

³⁵⁸ Vgl. zusammenfassend Neumann 1979, S. 6-11. Die Zuweisung der Reliefplatten in zwei Hauptgruppen scheint in der Forschung unumstritten; vgl. stellvertretend Boeckler 1931, S. 7f., Mende 1983, S. 146, Deuchler u. a. 1985, S. 140, Neumann 1979, S. 200 m. Skizze, Calzona 1985, S. 464 u. Valenzano 1993, S. 124. Zum argumentativ wichtigen Hinweis, dass auch die Rahmenleisten zwei Gruppen angehören vgl. Mende 1983, S. 152f. Keine Einigkeit herrscht hingegen über die Dat. der Fertigung bzw. der Vereinigung beider Plattenensembles, auch wenn eine Ansetzung in ottonische Zeit spätestens seit Boecklers Ausführungen nicht weiter ernsthaft in Erwägung gezogen wurde. Letzterer, der das System des zusammenhängenden Rahmennetzes, in welches die Reliefplatten eingelegt wurden, als im 12.-13. Jh. in Italien oft verwendete „[...] *vereinfachte Ableitung aus den in reichen Abstufungen zur Grundfläche führenden Kassettenteilungen antiker Holz- und Bronzetüren* [...]“ (Boeckler 1931, S. 5) bezeichnete, stellte die Anpassung der Platten der zweiten Gruppe an die älteren der ersten Gruppe fest. Obwohl die sich daraus ergebende höhere Anzahl der Reliefs seines Erachtens eine weitreichende Vergrößerung der Portalöffnung erforderlich gemacht hätte (sogar auf Kosten des ‚niccollesken‘ Stufenportals!), musste Boeckler einräumen, dass ein Motiv für diese folgenschwere Anpassung ebenso wenig vorlag wie deren sinnvolle Verknüpfung mit dem Portal des Nicholas; vgl. ebd., S. 52f. u. 61ff. Zu ihrer Erweiterungsthese des urspr. Türzyklus vgl. Götz 1971, S. 387. Trotz der Gruppierung der Bronzeplatten, die sie auf Reparaturen um das zweite Jz. 13. Jh. zurückführte, sprach sich Neumann dezidiert *gegen* eine Vergrößerung der Tür u. somit gegen eine Portalumgestaltung aus; vgl. Neumann 1979, S. 142, 146f. u. 178f. Mende datierte beide Plattengruppen relativ zeitnah, betonte aber die Herstellung in unterschiedlichen Werkstätten, d. h. vor bzw. um 1138; vgl. Mende 1983, S. 153. Unter Wiederaufnahme der These der vorherigen Verwendung beider Reliefgruppen an verschiedenen Türen kleineren Zuschnittes, die auch durch die übereinstimmenden Themen einiger Reliefs Bestätigung fände, vgl. zu einer durchmischten Verwendung beider Ensembles entweder Anf. 13. Jh. o. erst im 14. Jh. Valenzano 1993, S. 124 u. dies. 2008, S. 129f. Zum Hinweis auf die Wechselwirkung einer hypothetischen Vergrößerung der Türöffnung u. einer sich daraus ergebenden Anpassung der Bronzetür vgl. Woelk 1995, S. 42.

³⁵⁹ Vgl. Poeschke 1998, S. 92. Zur vermuteten Auswirkung der Existenz einer Bronzetür mit Reliefs auf die (schlichte) Portalgestaltung vgl. Neumann 1979, S. 142, 147 u. 155. Bei dieser These wäre allerdings die mangelnde thematische Abstimmung zw. den Zyklen aus Bronze u. Stein zu bedenken, die sich in der zweifachen Darstellung einzelner Sujets zeigt; vgl. zur Veroneser Bronzetür auch Mende 1983, S. 146ff., dies. 1992, S. 775 u. Iacobini 1998, S. 665f. Zur Bedeutung von Türflügeln aus Bronze o. Holz als Teil der Portaldekoration vgl. Reinle 1995, Sp. 111.

³⁶⁰ Vgl. Calzona 1985, S. 46.

³⁶¹ Vgl. Valenzano 1993, S. 123 u. Gandolfo 2006a, S. 88.

*Türflügel aus Stein der kleinteiligeren Felderung der Bronzetur antworten.*³⁶², während Marinella Marani die beiden Reliefbereiche weniger bildhaft als „[...] *una struttura d'ingresso di altissimo livello che media tra aspetti architettonici e scultorei.*“³⁶³ charakterisierte.

Das ursprüngliche Ensemble an San Zeno ist durch eine Inschrift, die sich auf eine Teilerneuerung des Veroneser Kirchenbaus bezieht,³⁶⁴ relativ genau datierbar. Die biblischen Darstellungen dieses Zyklus können zudem den zwei Bildhauern Nicholas (Niccolò) bzw. Guillelmus (Guglielmo), die jeweils für die rechten bzw. linken Reliefs mit Darstellungen der Genesis bzw. des Lebens Christi verantwortlich zeichneten,³⁶⁵ inschriftlich zugewiesen werden.³⁶⁶ Außerdem ist die große Nähe dieses Veroneser Ensembles zu anderen Werken der Nicholas-Werkstatt vor Ort wie in Ferrara durch stilistische Vergleiche eindeutig zu belegen.³⁶⁷ Diese Zuschreibung samt der inschriftlichen Datierung der Fassadenarbeiten an anderer Stelle eröffnete die Möglichkeit, Aussagen zur künstlerischen Entwicklung der beteiligten Werkleute mittels von Vergleichen mit anderen ihnen ebenfalls sicher zugeordneten Ensembles wie zu ihrer Werkstattorganisation zu treffen.³⁶⁸ Die dabei für San Zeno durch das Fehlen eines gestuften Gewändes festgestellte Abweichung von der sonst durch die Nicholas-Werkstatt verwendeten Portaltypologie³⁶⁹ führte immer wieder

³⁶² Woelk 1995, S. 41.

³⁶³ Marani 2014, S. 128f.

³⁶⁴ Vgl. Kain 1981, S. 366.

³⁶⁵ Zum hohen Stellenwert von In- bzw. Beischriften in den Werkstätten von Wiligelmus, Nicholas wie Antelami u. deren Funktion bzw. seit dem sp. 11. Jh. bis zum frühen 13. Jh. im westl. Europa vgl. Verzár 1992, S. 121f. bzw. Späth 2011, S. 125, 129 u. 149f. Zum unterschiedlichen Anbringungsort der beiden Inschriften, zur Rekonstruktion einer dritten an einem der Trägerlöwen des Protiro vgl. Verzár 1992, S. 124 u. 126, Dietl 2009, Bd. 3, Kat. Nr. A 791, S. 1762f.; zu den Überlegungen, warum sich neben dem berühmten Nicholas auch ein anderer Bildhauer dieser Werkstatt inschriftlich verewigte, vgl. Valenzano 1993, S. 126 u. Poeschke 1998, S. 93f. Auf Ablehnung mussten Kains Thesen stoßen, dass Guillelmus nur den Wiedersatz der Reliefs um 1200 zu verantworten gehabt hätte u. die Nicholas nennende Inschrift nur im Sinn eines postumen „[...] *marque d'atelier* [...].“ (Kain 1981, S. 372) zu verstehen sei; vgl. Valenzano 1993, S. 123 u. 126.

³⁶⁶ Boecklers These, dass der Bildhauer des rechten Ensembles nicht *der* Nicholas sei, der das angrenzende Portal geschaffen habe, dürfte spätestens seit der Erforschung der Reliefsinschriften u. der hochmittelalterlichen Werkstattorganisation ausgeräumt sein; vgl. Boeckler 1931, S. 54.

³⁶⁷ Vgl. Valenzano 1993, S. 137f.

³⁶⁸ Vgl. Verzár 1985, S. 333f. u. dies. 1992, S. 123. Zu nennen sind hier der rechte Seitenzugang wie erratische Bestandteile des ehem. Hauptportals der Kathedrale in Piacenza, die westl. Zugänge der Veroneser u. Ferrantiner Kathedralen, die ‚Porta dei Pellegrini‘ an S. Giorgio in Ferrara als auch das ‚Portale dello Scalone dei Morti‘ der Abtei S. Michele. Valenzano bezog zudem die gleichzeitige Tätigkeit der Nicholas-Werkstatt an zwei verschiedenen Standorten in ihre Überlegung zur Position von Guillelmus im Sinn einer in den Werkstätten in der Emilia vorhandenen Arbeitsteilung mit ein; vgl. Valenzano 1993, S. 126, Verzár 1997, S. 699f. u. Valenzano 2008, S. 132.

³⁶⁹ Marani bezeichnete die These des Verzichtes auf ein Stufenportal durch Nicholas als „[...] *anomalo* [...].“ (Marani 2014, S. 135).

zu weitreichenden Spekulationen über eine nachträgliche Veränderung des Veroneser Portals wie auch der dortigen Portalzone in Gänze.³⁷⁰ Als Zeitpunkt dafür wurden sowohl unterschiedliche Phasen des Portalversatzes als auch Arbeiten an der gesamten Fassade um 1200,³⁷¹ die inschriftlich partiell Briolotus zugewiesen werden konnten,³⁷² wie auch noch spätere Maßnahmen angeführt.³⁷³

Zu sehr unterschiedlichen Rekonstruktionen des ursprünglichen Zustandes des mittleren Veroneser Geschossbereichs finden sich Skizzen bei Giuseppe Trecca, Evelyn Kain und Arturo Calzona. Ohne hier auf die voneinander abweichenden Thesen zur ursprünglichen Gestaltung des unmittelbaren Portalbereichs detailliert eingehen zu können,³⁷⁴ ist festzuhalten, dass Trecca und Calzona das Grundkonzept der portalbegleitenden Reliefs beibehielten. Beide Autoren eliminierten aber jeweils die unteren nicht-biblischen Darstellungen.³⁷⁵ Ihnen zufolge hätten die breiteren

³⁷⁰ Während Kain, Brucher u. Woelk vom nachträglichen Einbau von älteren Portalteilen in eine neu errichtete Fassade ausgingen, sahen Boeckler, Calzona u. Zimmermanns die spätere Vergrößerung der Portalöffnung bzw. Veränderung von deren Einfassung als ursächlich für einige Unstimmigkeiten an; dabei ging Boeckler am weitesten: Er vermutete eine Überführung des idealtypischen ‚niccolosken‘ Stufenportals, das auch mit einem zweigeschossigen Protiro ausgestattet werden sollte, in den jetzigen flachen, rechteckigen Zugang samt den umfangreichen Anschlussarbeiten, wie der Verschiebung des Tympanons; vgl. Boeckler 1931, S. 54ff. Zimmermanns' These, dass der Zyklus mit den Patronatsszenen erst im Rahmen eines Umbaus unterhalb des Tympanons angefügt worden sei, bzw. Kains Vermutung, dass der Zeno-Zyklus urspr. nicht geteilt, sondern sogar um eine Szene erweitert gewesen sei, berücksichtigten beide u. a. das leichte Übergreifen des Sockels der Großfigur des hl. Zeno in den unteren Bereich der sich anschließenden Zyklusszenen nicht bzw. nur unzureichend; dass die um eine Blendarkade erweiterte Rekonstruktion des Portalarchitravs nicht schlüssig sein kann, zeigt auch dessen nicht ausreichende Länge gegenüber der Grundseite des Tympanons samt dem Begleitbogen; vgl. Kain 1981, S. 362 u. 367, Calzona 1985, S. 446 u. 450, Brucher 1987, S. 84, Zimmermanns 1990, S. 72f. wie Woelk 1995, S. 41, S. 42 m. Anm. 119. Zu weiteren das Tympanon samt der Zenofigur betreffenden Forschungsansätzen samt Dat. vgl. Hülsen-Esch 1994, S. 119-131 u. Becker 2008, S. 57 wie zu dessen Fassung Franco 2016, S. 380f., S. 382 Abb. 5.

³⁷¹ Calzona rekonstruierte zwei leicht voneinander abweichende Entwürfe des Nicholas um 1120 bzw. 1138, wovon letzterer die Einbeziehung älterer Bestandteile (wie die Pilaster, den Zeno-Zyklus u. die Zeno-Figur) vorsah; vgl. Calzona 1985, S. 452 u. 460f., S. 485 Abb. 35, S. 486 Abb. 36; vgl. dazu auch Woelk 1995, S. 41f.

³⁷² In der Forschung finden sich unterschiedliche Angaben dazu, wie sich die Arbeiten der Briolotus-Werkstatt auf die Fassadengestaltung insgesamt u. auf das Portalensemble im Besonderen auswirkten. Es lässt sich zudem mittels einer Inschrift im Inneren von S. Zeno nur die Anfertigung des Rundfensters der Fassade u. eines Taufbeckens durch Briolotus belegen. Ihm wurde auch immer wieder die Demontage der älteren bzw. Wiedererrichtung der neueren Fassade zugeschrieben. Cuppini terminierte Briolotus' Wirken um 1189, andere Forschende setzten seine Tätigkeit einige Jahre später an; vgl. Cuppini 1972, S. 319, Kain 1981, S. 358, Calzona 1985, S. 449, Valenzano 1993, S. 138, Poeschke 1998, S. 91 u. Valenzano 2000, S. 571f. u. dies. 2008, S. 141.

³⁷³ Zu den diesbzgl. Thesen im Rahmen seiner Abhandlung zur Bronzetür vgl. Boeckler 1931, S. 54f.

³⁷⁴ Zu einer urspr. viel schmaleren Portalöffnung als eine das Relieensemble direkt betreffende Veränderung vgl. Trecca 1938, S. 118.

³⁷⁵ In diesem Zusammenhang argumentierte Calzona u. a. mit den Unterschieden der Rahmung: die profanen Szenen, die zum Pontile der Kirche gehört hätten, seien erst Ende 12. Jh. durch Briolotus unterhalb der alt- u. neutestamentlichen Reliefs eingefügt worden; vgl. Calzona 1985, S. 451f., 457 u. 469f. u. Verzár 1985, S. 367f. Abb. 50-51.

Pilaster des Reliefindes als frühere Portalpfosten fungiert, was somit deren Anfertigung durch Nicholas bzw. zeitlich sogar vor dessen Wirken voraussetzte.³⁷⁶ Im Sinn einer Vereinheitlichung nahmen laut Trecca schmalere Pendanten den Platz der breiteren Pilaster ein, während Calzona die inneren Reliefs direkt an die Portalpfosten anschließen ließ.³⁷⁷ Am weitesten entfernte sich jedoch Kain mit ihrer Rekonstruktion vom gegenwärtigen Zustand, in der sie den anderen ‚niccolesken‘ Ensembles in Ferrara und Verona entsprechend ein Stufenportal mit doppelgeschossigem Protiro,³⁷⁸ aber ohne seitliche Reliefs als erstes Nicholas-Projekt an San Zeno annahm.³⁷⁹ Dadurch dass die Autorin ihre Argumentation in Bezug auf die Portalgestaltung und -ausstattung von San Zeno nur aus Vergleichen mit anderen Anlagen der Nikolaus-Werkstatt entwickelte, musste sie zwangsläufig alle Besonderheiten des Veroneser Zuganges als nicht ursprünglich, aus einer Zusatzanfertigung bzw. einem Zweitversatz resultierend auffassen. Kain wies dementsprechend einzelne skulpturale Teile des Portalensembles drei verschiedenen, aber dennoch der ‚niccolesken‘ Werkstatt zugeschriebenen Fertigungsphasen zu, von denen nur das Portal von Nicholas selbst ausgeführt worden sei.³⁸⁰ Eine plausible Erklärung für eine so rasche Abfolge von Änderungen des ersten Entwurfes unter der Leitung eines Meisters bzw. in seiner Nachfolge blieb sie aber schuldig. Die Autorin stellte außerdem die These auf, dass das gesamte Ensemble in seiner heutigen Form unter Wiederverwendung von Teilen der Innenausstattung von San Zeno wahrscheinlich erst um 1200 an der von Briolotus neuerrichteten Fassade zusammengefügt worden sei.³⁸¹ Diese Vermutung konnte allerdings schon durch die genaue Untersuchung der *Tituli* der Reliefs, die unter anderem an die „[...] *Intrantes* [...]“³⁸² gerichtet sind, entkräftet werden.³⁸³ Die Ursprünglichkeit des gesamten Ensembles, weitestgehend in seiner aktuellen Zusammensetzung, ist außerdem durch mehrere Beobachtungen,

³⁷⁶ Vgl. zu den Argumenten für eine ‚niccoleske‘ Dat. Calzona 1985, S. 453. Boeckler bezeichnete diese Pilaster hingegen als „[...] *gotisch* [...]“ (Boeckler 1931, S. 55).

³⁷⁷ Vgl. Trecca 1938, S. 118 m. Zeichnung u. Calzona 1985, S. 485 Abb. 35.

³⁷⁸ Vgl. Kain 1981, S. 370. Valenzanos Argumentation zum Protiro fußte neben den erhaltenen Exemplaren u. a. auf der Existenz der Tierprotome oberhalb der Reliefs, deren Anfertigung sie für den gegenwärtigen Standort zweifelsfrei durch die Bauuntersuchung bestätigen konnte; vgl. Valenzano 1993, S. 139.

³⁷⁹ Kain nutzte für ihre Rekonstruktion die vorhandenen dekorierten Pilaster u. Atlanten, aber nicht den Kassettenfries wie die von ihr leicht später dat. Reliefplatten der heutigen Anlage; vgl. Kain 1981, S. 368 m. Zeichnung.

³⁸⁰ Vgl. ebd., S. 373. Eine Weitung des eigenen Blickwinkels durch Überlegungen zu möglichen Vorlagen für die Anordnung bzw. Einfassung der Reliefs unterblieb vollständig.

³⁸¹ Den Überlegungen von Doberer zur Wiederverwendung roman. Kirchenausstattung an der Veroneser Fassade (Doberer 1975, S. 258) folgend vgl. Kain 1981, S. 371 u. 373. Calzona schloss sich mit dem Hinweis auf die Inschriften nur bzgl. der profanen Reliefs, die seines Erachtens zum Pontile gehört haben könnten, Kains These zu deren Wiederverwendung an; vgl. Calzona 1985, S. 447 u. 469f.

³⁸² Vgl. Dietl 2009, Bd. 3, Kat. Nr. A 789, S. 1759.

³⁸³ Vgl. Calzona 1985, S. 448 u. Woelk 1995, S. 42f. Bzgl. der Zuweisung der heutigen Portalgestaltung u. der breiteren Vorlagen in die Zeit des Briolotus stimmte Woelk Kain dagegen zu; vgl. ebd.

die im Rahmen der Restaurierung des Protiro Ende der 1980er Jahre gemacht wurden,³⁸⁴ eindeutig gesichert³⁸⁵ und bestätigten Waltraud Neumanns etwa zehn Jahre zuvor diesbezüglich geäußerte These.³⁸⁶ Diese Befunde schließen ausdrücklich auch die nicht-biblichen Reliefs im unteren Ensemblebereich mit ein.³⁸⁷

Bei ihrer schwerpunktmäßigen Auseinandersetzung mit den Reliefs an San Zenso lag der Fokus der Forschung neben deren Einbindung in die unterschiedlich angesetzten Baukampagnen der Fassade mehrheitlich auf deren Inhalten wie Stil.³⁸⁸ Die unteren Reliefs mit literarischen Darstellungen weckten bezüglich ihrer ursprünglichen Anordnung neben einem biblischen Bildzyklus dabei das größte Misstrauen einiger Autorinnen und Autoren.³⁸⁹ Am Rande anderer Themenfelder kamen vereinzelt auch die Unterschiede in der architektonischen Gliederung zwischen beiden Ensemblepartien zur Sprache.³⁹⁰ Nicht in jedem Fall überzeugte dabei deren Charakterisierung wie die Berufung auf rein baugeschichtliche oder personenbezogene Ursachen für einige der dortigen Unregelmäßigkeiten.³⁹¹ Im Sinn ihres Ansatzes eines „[...] *übergreifende[n] Gesamtplan[s] [...]*“³⁹² durch den Werkstattleiter Nicholas beschrieb Neumann zwar einige gestalterische Unterschiede zwischen beiden Ensembleteilen, reduzierte diese dann zum Teil aber zu „[...] *kleinen, handwerklich bedingten Ungenauigkeit[en] [...]* die durch verschiedene Künstlerhände verursacht

³⁸⁴ Vgl. Coden 2014, S. 119 Anm. 32.

³⁸⁵ Hingegen sehr selektiv zu verschiedenen Thesen, nach welchen das Ensemble für einen anderen Ort gefertigt worden sei, vgl. Marani 2014, S. 130.

³⁸⁶ Vgl. Neumann 1979, S. 142 bzw. Valenzano 1993, S. 123, 139 u. 142. Verschiedene Aspekte hervorhebend sprachen sich weitere Forschende für die Anfertigung des gesamten Ensembles für diese Fassade aus: Verzář sah in den nicht-biblichen Szenen eine Verstärkung der Typologie der beiden testamentlichen Zyklen. Woelk führte explizit den Dekor der Pilaster wie der horizontalen Begrenzung als Beleg für die Authentizität der Gestaltung an. Dietl schloss vor allem den späteren Versatz von Werksteinen wie die nachträgliche Anbringung der Inschriften am linken Ensemblebereich aus verschiedenen Gründen eindeutig aus; vgl. Verzář 1985, S. 343, Woelk 1995, S. 43 m. Anm. 121, Poeschke 1998, S. 91f. wie Dietl 2009, Bd. 3, Kat. Nr. A 789, S. 1759.

³⁸⁷ So endet z. B. das linke Ritterrelief erst auf den beidseitig angrenzenden Rahmenstücken. Trotz der Schäden an dieser Darstellung ist der stilistische Vergleich mit der Wiedergabe eines Ritters an der rechten Außenseite des Protiro vor Ort auf jeden Fall im Sinn ihrer hochmittelalterlichen Dat. immer noch aussagekräftig; vgl. Valenzano 1993, S. 142f. Zur stilistischen Nähe der profanen zu den testamentlichen Reliefs vgl. Verzář 1985, S. 344 m. Anm. 46.

³⁸⁸ Vgl. Brucher 1987, S. 82ff. u. Zimmermanns 1990, S. 70ff.

³⁸⁹ Zur Echelis Frühdat. (1958) vgl. Calzona 1985, S. 466, zur Vorzeitigkeit der nicht-biblichen Szenen vgl. Zimmermanns 1990, S. 73. Kain, Calzona u. Valenzano gingen zwar von einer gleichzeitigen Anfertigung der profanen u. biblischen Reliefs aus, doch datierte erstere die figürlichen Darstellungen in Gänge etwas später; vgl. Kain 1981, S. 367, Calzona 1985, S. 466 u. 468 wie Valenzano 1993, S. 124.

³⁹⁰ Vgl. Woelk 1995, S. 42 m. Anm. 118f. u. Dietl 2009, Bd. 3, Kat. Nr. A 789, S. 1758f.

³⁹¹ Vgl. Valenzano 1993, S. 123. Als Grund für die unterschiedliche Gestaltung reicht m. E. weder ein möglicher Wiederversatz im frühen 13. Jh. noch Poeschkes These aus, dass der ‚Gehilfe‘ Guillelmus eventuell nach dem Tod des Werkstattleiters Nicholas den Zyklus vollendet habe; vgl. Poeschke 1998, S. 94.

³⁹² Neumann 1979, S. 143. Vgl. z. B. die Position Josefs auf einem Pilaster o. einzelne auf angrenzende Werkstücke übergreifende Ranken bzw. figurale Körperteile.

[...].³⁹³ wurden. Christine Verzár vertrat die Ansicht, dass einige stilistische Divergenzen, Unstimmigkeiten an den Übergängen zwischen den Teilen des Ensembles, die man nur bei näherer Untersuchung wahrnehme, wie auch die ungewöhnlich große Zahl an bezeugten Künstlerinschriften eher darauf hindeuteten, dass Nicholas' Arbeit vor Ort in unterschiedlichen Zeitphasen erfolgt sei. An seiner Autorschaft der gesamten Portalanlage zweifelte sie indes nicht, sondern interpretierte die erwähnten Unterschiede als Planänderungen während seiner verschiedenen Arbeitskampagnen.³⁹⁴

Die mittig erhöhte Querschnittsfassade von San Zeno in Verona (*Abb. 42*) wird durch massive, übereckstehende Vorlagen, die selbst den Fassadensockel unterbrechen, entsprechend der Dreischiffigkeit des Langhauses in einen etwas breiteren Mittelteil und zwei schmalere Seitenkompartimente aufgeteilt. Die Front verfügt, wie die Kathedrale in Modena (*Abb. 28*) ursprünglich auch, aber nur über ein Westportal mit einem Protiro. Die zwei portalbegleitenden Reliefsequenzen (*Abb. 44, 45*) füllen die hochrechteckigen Flächen zwischen den Portalpfosten und den geschossübergreifenden mittleren Fassadenvorlagen in ganzer Breite und Höhe aus, bis sie direkt unterhalb der markanten horizontalen Biforienreihe enden.³⁹⁵ Sie passen sich auf diese Weise genau in die vertikale Fassadengestaltung ein, die durch eine sehr enge Abfolge von Lisenen geprägt wird.³⁹⁶ Die strukturelle Verzahnung des Ensembles mit der vertikalen Frontgliederung wurde durch die Gestaltung der beiden Reliefzonen jeweils als zweifache Blendarkaden, deren flache Pilaster in ihrer Breite in etwa einer Fassadenlisenen entsprechen, noch weiter verstärkt. Weniger kongruent gestaltet sich hingegen die Einfügung der Ensembleteile in die horizontale Struktur der Portalzone mit ihrem gegenüber den seitlichen Fassadenbereichen angehobenen und aufgestockten Sockelniveau.³⁹⁷ Zuallererst spricht aber die variierende horizontale Binnengliederung der Reliefzonen selbst gegen ihre homogene Einpassung. Gleichzeitig korrespondieren weder die Maße der Pilasterarkaden noch der Relieffelder mit der Größe des heutigen Portals.³⁹⁸ Bei der jetzigen Platzierung der Reliefs wäre eine ursprünglich höhenmäßige Entsprechung zwischen der Oberkante des Gesimses, das die reliefierten Partien von den aufsetzenden Blendbiforien

³⁹³ Ebd., S. 143f.

³⁹⁴ Vgl. Verzár 1988, S. 138.

³⁹⁵ Vgl. die Fotos im FAM zu obj20078891 fm1034 u. obj20078891 fm777168.

³⁹⁶ Ob sich die Gestaltung von Fassadenteilen nach dem Reliefensemble richtete o. umgedreht, wurde in der Forschung unterschiedlich beurteilt: Während Kain eine gegenseitige Einflussnahme von architektonischen u. skulpturalen Elementen in der Nicholas-Werkstatt ebenso verneinte wie Woelk für S. Zeno die „[...] *substantielle[n] Durchdringung von Architektur und einer Portalskulptur* [...]“ (Woelk 1995, S. 43), existierte für Valenzano zw. der Architektur u. Bauskulptur von Nicholas hingegen eine einzigartige, untrennbare Verbindung, die sie eine Beteiligung von Nicholas auch an der Planung u. Ausführung der architektonischen Strukturen erwägen ließ; vgl. Kain 1981, S. 371 bzw. Valenzano 2008, S. 132.

³⁹⁷ Die Anhebung u. Aufstockung der Sockelteile des Frontmittelteiles führte dazu, dass sich diese auf Höhe der Pilastersockel der seitlichen Fassadengliederung befinden. Diesen Befund sah Calzona als nicht urspr. an; vgl. Calzona 1985, S. 452.

³⁹⁸ Im heutigen Zustand liegt lediglich die Oberkante des Portals etwa auf Höhe der Unterkante der ädikulaartigen Abschlüsse des linken Reliefbereichs.

trennt, und der Unterkante des Heiligenzyklus unterhalb des Tympanons noch am ehesten rekonstruierbar.³⁹⁹

Auf eine chromatische Hervorhebung des Ensembles gegenüber den angrenzenden Wandbereichen verzichtete man trotz der *grosso modo* erfolgten Einpassung in die architektonische Gliederung der Gesamtfassade aber nicht.⁴⁰⁰ Auf Grund seiner Beobachtungen widmete Fabio Coden der programmatischen Auswahl von Gestein vor allem an den späteren Portalanlagen der Nicholas-Werkstatt eine eigene Abhandlung. Er äußerte abschließend über die Portalzone von San Zeno, dass „[...] *la rigida organizzazione delle componenti litiche in funzione del loro colore viene sacrificata unicamente laddove le difformi qualità del supporto (grandezza dei conci e lievi variazioni tonali) fatalmente condizionarono gli scultori.*“⁴⁰¹

Die großformatigen, aus Marmor gefertigten Reliefs der beiden Veroneser Ensemblebereiche (Abb. 44, 45) werden von doppelten Pilasterblendarkaden begrenzt,

³⁹⁹ Unterhalb des Zeno-Zyklus ist an dieser Stelle eine Folge von floral wie figürlich gefüllten Kassetten zw. kurze Abschnitte mit Blattdekor gespannt; vgl. Franco 2016, S. 382 Abb. 5. Die Höhe u. vertikale Ausrichtung dieser Blattornamente lässt einen Anschluss an die benachbarten Gesimse der Reliefsequenzen nicht gerade als plausibel erscheinen. Überlegungen zur späteren Ergänzung dieses kassettierten Bandes im Rahmen der Veränderung des Portals sollten jedoch das Vorkommen eines ähnlichen Motivs vor Ort an der Bogenöffnung des Protiro u. den unteren Partien beider Ensembleteile seitlich des Portals mit einbeziehen, auch wenn letztere z. T. eine andere Rahmengestaltung aufweisen; vgl. dazu die These des möglichen früheren Versatzes am Protiro von Kain 1981, S. 370 u. Woelk 1995, S. 42 Anm. 118 wie zum weiteren Vorkommen von Kassettenfriesen an ‚niccolosken‘ Werken Valenzano 1993, S. 138. Vorbildhaft für die Entstehung derartiger Frieze könnten möglicherweise u. a. liturgische Ausstattungsstücke gewesen sein, die wie der in der Kathedrale von Ravenna erhaltene ‚Ambo‘ des Erzbischofs Agnello (556-569/570) o. einige Elfenbeinkästchen (z. B. ehem. S. Giovenale, Orvieto; Abegg-Stiftung, Bern; Fitzwilliam Mus., Cambridge) gerahmte Tierreliefs aufweisen; vgl. zu Ravenna Reygers 1934, Sp. 631 m. Abb. 2, Bustacchini 1984, S. 93 Abb. 131 u. Farioli Campanati/Andrescu-Treadgold 1998, S. 854. Der Kassettenfries an der Stirnseite des Protiro der Ferrantiner Kathedrale ist nur mit Rosetten bestückt. In der Folge konnten diese Rosetten bei der Portalfertigung in Verona durch Nicholas in den Friesen entweder beibehalten (Tonne des Protiro von S. Maria Matricolare) o. auch alternierend (Stirnseite beider Protiroi) bzw. überwiegend (Gewände des Portals an S. Zeno) o. ausschließlich (Tonne des Protiro von S. Maria Matricolare, Archivolte des rechten Seitenportals von S. Giorgio in Ferrara) mit figürlichen Darstellungen versehen werden; vgl. zur Protirotonne von S. Maria Matricolare das Foto im FAM obj99176047 it00604f05 u. Marani 2014, S. 134 Anm. 61.

⁴⁰⁰ Das gesamte Fassadensockelprofil, die ihm aufliegenden Pilastersockel wie die portalbegleitenden Reliefs heben sich durch ihre helle Farbigkeit (Marmor) deutlich vom aufgehenden Mauerwerk aus Tuffstein ab; vgl. die Materialangaben von Neumann 1979, S. 14 u. 145, zur Erwähnung von Kalkstein als Pilastermaterial Calzona 1985, S. 456 wie mit weiteren Angaben Valenzano 1993, S. 129ff., Dietl 2009, Bd. 3, Kat. Nr. A 789, S. 1759 u. zu den hervorragenden Bearbeitungsmöglichkeiten des gewählten Marmors Marani 2014, S. 137.

⁴⁰¹ Coden 2014, S. 119, zu den vermuteten Auswahlkriterien der Gesteinsarten Marani 2014, S. 137. Zur von Nicholas samt Werkstatt intendierten Farbigkeit der Fassadenmaterialien, die eher auf deren urspr. Sichtbarkeit schließen lässt, zum an der Fassade von S. Maria Matricolare nachweisbaren Auftrag eines ockrigen Überzuges wie zu Thesen zur Dat. der Portal- vor allem der Tympanonfassung inklusive der Vergoldung vgl. Franco 2016, S. 379-381.

die jeweils sich aus mehreren Werkstücken zusammensetzen.⁴⁰² Die oberen Abschlüsse der beiden Ensembleteile zeigen jeweils eine unterschiedliche Gestaltung: Auf der linken Portalseite liegt den Pilasterkapitellen ein vorkragendes Gesims mit zwei kleinen Dreiecksgiebeln wie drei gesimsstützenden Atlanten auf. Auf der rechten Seite erheben sich zwei Rundbogen mit einem aufliegenden Gesims und Tierprotomen in den Zwickeln über den Arkadenkapitellen.⁴⁰³ Zwei der drei pro Portalseite verwendeten Eckvorlagen verfügen über nahezu gleiche Maße und jeweils über einen Sockel wie ein Kapitell entsprechender Breite. Die beiden Eckvorlagen auf den portalzugewandten Seiten sind hingegen deutlich breiter als die vier äußeren. Diese breiteren Vorlagen markieren zwar jeweils den Übergang der Reliefpartien zu den profilierten Portalpfosten, weisen dafür aber nicht die erforderliche Höhe auf.⁴⁰⁴ Beide verfügen über eigene Sockel, die sich aber weder in ihrer Höhe noch in der Gestaltung der Übergangszone zum angrenzenden Kassettenfries von jenen der schmaleren Pilaster unterscheiden und zudem eindeutig zur größeren Vorlagenbreite passen. Den oberen Abschluss dieser portalzugewandten Eckvorla-

⁴⁰² Zur Beschreibung vgl. Dietl 2009, Bd. 3, S. 1758 u. 1766f. Zur Aufteilung einer portalbegleitenden Wandfläche durch pilasterartige Vorlagen auch an den Fassaden in Saint-Gilles-du-Gard u. Arles vgl. Geese 1996, S. 282f. Abb. s. n. u. S. 287 Abb. s. n. Schon diese beiden architektonischen Gliederungen zeigen jeweils eine unterschiedliche Ausstattung u. Dekoration, der sich so im Vergleich zu S. Zeno ergebende ganz andere Charakter rührt aber vor allem von der Auflage eines hohen Gebälks u. den eingestellten einzelnen Großfiguren in Frontalansicht her.

⁴⁰³ Durch eine Verbindung der Pilaster durch Halbbogen erinnert die Gliederung des rechten Reliefbereichs m. E. strukturell etwas an Kanontafeln, in deren dekorierte Bogenstellungen einzelne bezugnehmende Textstellen tabellarisch-blockweise zw. breite, horizontale Abtrennungen angeordnet wurden. Diesbzgl. ist auf eine, wenn auch abweichend dat. Tafel (Cod. Barb. Lat. 570, fol. 1r, BAV, Rom) hinzuweisen. Statt der üblichen Textverweise zeigt eine um 1180 dat. Handschrift (Cod. 649, fol. 1, ÖNB, Wien) horizontal voneinander abgegrenzte Wortteile u. Ornamentstreifen unterhalb der Arkatur; vgl. Augustyn u. a. 1995, Sp. 945 Abb. 63.

⁴⁰⁴ Dieses Merkmal könnte dazu verleiten, eine spätere Kürzung dieser zwei Pilaster in Erwägung zu ziehen. Auf die nachträgliche Ergänzung des umlaufenden, antikisierenden Randdekors am oberen Ende der Ornamentbänder deutet aber nichts hin. Boeckler ging bei diesen Exponaten davon aus, dass „[...] in gotischer Zeit zwei Nicolaus-Pfeiler hier kopiert worden sind [...]“ (Boeckler 1931, S. 56). Zur nicht überzeugenden Begründung der nicht ausreichenden Höhe dieser ‚Kopien‘ an gleicher Stelle der originalen Pilaster samt den Trägerfiguren vgl. ebd., S. 61.

gen bilden keine Kapitelle, sondern separat gearbeitete, noch auf Höhe der Portalöffnung platzierte Atlantenfiguren.⁴⁰⁵ Sie befinden sich direkt unterhalb eines Bereichs, der den Portalsturz mit einschließt und der im Gegensatz zum sonstigen Zugang statt skulpturalem Dekor diverse Fassungsreste aufweist. Dass es sich hier zumindest nicht um den ursprünglich geplanten Übergang zwischen den seitlichen Pilasterarkaden und der Portalarchivolte handelt, belegen beiderseits des Zuganges sowohl der seitlich oberhalb des linken Atlanten erhaltene Kapitellrest als auch die abgeschrägte Aussparung an einem reliefierten Werkstück für ein (zumindest geplantes) Kapitell.⁴⁰⁶

Während sich die vertikalen Gliederungselemente beider Reliefpartien mit den bereits angeführten zwei Ausnahmen zumindest konzeptionell ähneln, treten bei den entsprechenden Horizontalelementen größere Unterschiede auf - nicht nur zwischen der linken und rechten Seite, sondern auch innerhalb der reliefierten Bereiche.⁴⁰⁷ So urteilte Kain - ihrer Arbeitshypothese entsprechend - über den linken Ensembleteil: „*The size and distribution of the north reliefs are irregular, the interlocking with surrounding sculpture awkward and obviously improvised [...]*“.⁴⁰⁸ Zudem zeigt sich eine gestalterische Hervorhebung der Pilasterarkaden gegenüber den dazwischengeschalteten Horizontalbändern vor allem am rechten Ensembleteil durch deren Überschneidung wie die Fortführung der vertikalen Randprofile bzw. durch die Anordnung nicht auf der Pilaster-, sondern der Reliefebene wie auch durch deren sehr uneinheitliche Dekorierung.⁴⁰⁹

Auch die Größe der einzelnen reliefierten Darstellungen schwankt beträchtlich. An dem etwas homogeneren rechten Teil ordnen sich acht größere Reliefs zu je vier Paaren zwischen den Pilastern übereinander an - oberhalb von wesentlich kleineren

⁴⁰⁵ Vgl. Franco 2016, S. 384 Abb. 9-11 u. 13. Die beiden zur Portalöffnung ausgerichteten knienden Trägerfiguren waren möglicherweise urspr. als Stütze der Auflage für die Wangen eines Protiro vorgesehen, dessen Ansatzpunkt ehem. anders geplant gewesen sein könnte. Zu dieser Lösung würden auch das portalzugewandte Kapitellsegment des linken Ensembleteiles bzw. dessen verlorengegangenes rechtes Pendant passen. Vgl. das Foto im FAM zu obj20078890 fm1033. In einer vergleichbaren Position befinden sich Atlanten an den Hauptportalen der Kathedralen von Ferrara u. Fidenza wie auch am linken Seitenzugang letzterer. Die wiederum von Woelk gelieferte Erklärung für die fehlende Höhe des Vorlagendekors u. der Einfügung der ‚symbolischen‘ Atlanten kann nicht überzeugen. Die Trägerfiguren befinden sich nicht einmal direkt unterhalb des vom Autor als Begründung angeführten verlängerten Portalsturzes. Die von Woelk in diesem Zusammenhang hervorgehobene Kniepose der Atlanten ist auch bei jenen des Protiro des linken Fidentiner Seitenzuges nachweisbar; vgl. Woelk 1995, S. 42 Anm. 118.

⁴⁰⁶ Zu diesem wichtigen Detail vgl. auch Valenzano 1993, S. 135.

⁴⁰⁷ Auch wenn man Poeschkes These teilte, dass Guillelmus von Nicholaus die Fertigung des restlichen Zyklus übernommen hätte, so ließen sich dadurch trotzdem die internen Unterschiede speziell am linken Teil nicht erklären, die der Autor in seine Überlegungen zudem auch nicht einbezog; vgl. Poeschke 1998, S. 94.

⁴⁰⁸ Kain 1981, S. 372.

⁴⁰⁹ Auf den von Perlstäben begrenzten planen Bändern sind Teile der oben bereits erwähnten Inschriften angebracht, die sich auf den undekorierten Partien des Reliefgrundes fortsetzen.

Reliefs auf Höhe der Pilastersockel bzw. unterhalb von den oberen Bogenfeldern.⁴¹⁰ Die immer nur paarweise gleich hohen Darstellungen an San Zeno werden waagrecht durch Abschnitte schmalere Ornamentbänder voneinander getrennt. Nur in einem Fall, am Übergang vom ersten zum zweiten Register,⁴¹¹ entspricht deren Breite noch nahezu jener der schmalere Pilaster.⁴¹² Die beiden mittleren Reliefpaare dieses rechten Ensemblebereichs (*Abb. 45*) zeichnen sich nicht nur durch ihre relative Größe,⁴¹³ sondern in drei von vier Fällen durch die Hinzufügung einer nahezu vollplastischen Gottvater-Figur auf einem eigenen Sockel aus. Diese Figuren bilden jeweils den seitlichen Abschluss einer direkt angrenzenden Referenzszenen und ragen als einzige weit über die Pilasterebene in den Raum vor.⁴¹⁴ Die vergleichbare Gestaltung dieser drei Relieffelder korrespondiert mit deren nahezu

⁴¹⁰ Die Höhenangaben der untersten nicht-biblischen Reliefs liegen bei 90 u. 91 (93) cm, jene des biblischen Zyklus darüber schwanken immerhin zw. 117 (116,5) cm u. 78 (76) cm; vgl. zu den leicht abweichenden Angaben Calzona 1985, S. 454 u. Valenzano 1993, S. 129ff. (in Klammern). Vgl. zur Gruppierung u. vorzeitigen Dat. der untersten Reliefs u. a. Zimmermanns 1990, S. 73, zu der stark differierenden zeitlichen Ansetzung u. deren Gründen Valenzano 1993, S. 131f., hingegen zu einer engen Verbindung dieser profanen Reliefs bzgl. ihrer Ausführung u. Symbolik dies. 1993, S. 123, dies. 2000, S. 572 u. dies. 2008, S. 138. Wie auch bei den anderen Reliefs gibt es keine Übereinstimmung der Höhe der portalbegleitenden Werkstücke; vgl. dies. 1993, S. 129-132.

⁴¹¹ Genau zw. diesen Registern vollzieht sich auch ein Wechsel der Darstellungsinhalte, deren innovative Kombination in Nicholas' Werkstatt laut Verzár öfter vorkam; vgl. Verzár 1997, S. 702. Abweichend von den beiden äußeren setzt der Rankendekor beim mittleren Pilaster erst kurz unterhalb des breiten horizontalen Rankenbandes ein. Stattdessen befinden sich in dessen unterem Bereich Figuren in flachen Nischen. Bei einer der stark beschädigten Darstellungen handelt es sich um einen seitlich sitzenden Musiker mit einem Zupfinstrument, der von Poeschke u. Dietl allerdings nicht als David identifiziert, sondern mit der Theoderich-Saga in Verbindung gebracht wurde; vgl. Poeschke 1998, S. 92 u. Dietl 2009, Bd. 3, Kat. Nr. A 793, S. 1767 u. das Foto im FAM zu obj20078891 fm777168.

⁴¹² Der Rankendekor beider waagrechtlicher Abtrennungen entwickelt sich von der Werkstückmitte aus u. ist rundherum durch eine Profildfolge gerahmt. Diese Werksteine sollten also von vornherein diese Länge aufweisen. Es ist zu vermuten, dass sie höchstwahrscheinlich auch für den jetzigen Verwendungsort gefertigt wurden. Eine Verbindung zum Rankendekor der Pilaster war somit nicht angestrebt. Zu derartig gestalteten Ranken unter dem vermuteten byz. Einfluss in Ferrara u. Verona vgl. Valenzano 1993, S. 138.

⁴¹³ Mit etwa 115 cm sind sie ca. 40 cm höher als die obersten Reliefs dieser Ensembleseite.

⁴¹⁴ Diese Kombination von figurlichen Darstellungen verschiedener Plastizität gilt als eines der innovativen Merkmale von Nicholas' Bildhauerei, für die laut Valenzano Martin Gosebruch auch - datierungstechnisch interessante - Bezüge zur Fassade von Saint-Gilles (*Abb. 34*) erwogen habe; vgl. Valenzano 1993, S. 126; allgemein zum Schaffen Nicholas' Verzár 1997, S. 699-702. Für die Szene der ‚Erschaffung der Tiere‘ darf aber der Verweis auf die Komposition der beiden vor 1084 dat. Elfenbeintafeln gleichen Themas aus Salerno bzw. Amalfi (Acc.nr. 17.190.156, MMA, New York) m. E. nicht fehlen; vgl. dies. 1985, S. 344.

übereinstimmender Zusammensetzung aus mehreren vertikal bzw. horizontal gefügten Werksteinen.⁴¹⁵ Bei allen anderen Reliefs sind vorwiegend nur senkrechte Fugungen der Werkstücke zu beobachten. Bei den kleineren untersten wie obersten Reliefs auf dieser rechten Portalseite handelte es sich demgegenüber ursprünglich vermutlich um Monolithen.

Im linken Ensembleteil an San Zeno ordnen sich zehn Reliefs in fünf Registern unterschiedlicher Höhe an.⁴¹⁶ Speziell in dessen beiden unteren Registern kommt es zu auffälligen Abweichungen von der durch die Pilaster vertikal geprägten Gliederung. Auch wenn die schmaleren Vorlagen dort oberhalb der Sockel genauso wie auf der anderen Portalseite angelegt wurden, so entfalten sie dort nicht denselben rahmenden Charakter: Anstatt sich durch die Wahl eines anderen Dekors klar von dem Bereich der figürlichen Darstellungen abzusetzen, erscheinen auf den nur leicht vorstehenden Pilastern seitlich der untersten Reliefs weitere Figuren, die sich den angrenzenden literarischen Szenen zuwenden. Die Figur auf dem mittleren Pilaster greift auf Grund ihrer Höhe sogar in den folgenden Kassettenfries mit Rosettenfüllungen über.⁴¹⁷ Im nächsten Register werden die mehrszenischen Darstellungen das einzige Mal in diesem Ensemble jeweils durch kleine Blendarkaden gegliedert (*Abb. 43*). Die dort erfolgte Anbindung von den auf den Pilastern Dargestellten (Josef und der Verkündigungengel) an die benachbarten Szenen⁴¹⁸ kehrt sonst so am Zyklus nicht wieder. Neben einer entsprechenden kompositorischen

⁴¹⁵ Zum Zuschnitt dieser Werksteine vgl. die Skizze von Calzona 1985, S. 485 Abb. 35. Schon aus materialtechnischen Gründen ist die separate Fertigung der plastischen Standfigur nachvollziehbar, deren Platzierung auf einem runden, freischwebenden Sockel Valenzano zum Vergleich mit antiken Statuen veranlasste; vgl. Valenzano 2008, S. 133. (Eine vergleichbare Anbringung auf einem Sockel ist auch bei den drei Figuren der Kreuzigung des Ensembles zu beobachten.) Dem hochrechteckigen Werkstein der Standfigur Gottvaters wurden immer zwei weitere für die jeweilige Referenzszenen so angefügt, dass der untere der höhere von beiden ist. Im Fall des Reliefs der ‚Erschaffung Evas‘ handelt es sich beim oberen Werkstein sogar nur noch um den schmalen Rahmen der Kassettenfüllung des Hintergrundes. Valenzano vermutete, diese ungleichen Werkstückmaße seien das Resultat der materiellen Wiederverwendung in der Nicholas-Werkstatt, die auch einzelne Anfügungen (Heiligenschein u. Hand bei Gottvater) erforderten; vgl. dies. 1993, S. 134.

⁴¹⁶ Wie am rechten Ensembleteil ergibt sich für die biblischen Reliefs eine Leserichtung von links nach rechts u. von unten nach oben.

⁴¹⁷ Vgl. Verzár 1985, S. 368 Abb. 51.

⁴¹⁸ Eine Verkündigung an eine sitzende bzw. thronende Maria (meistens mit Spinnutensilien) kam in der Kunst des westl. Mittelalters gelegentlich vor, hat aber eher östl.-byz. Wurzeln. Oftmals tritt der Engel Gabriel an westl. Sakralbauten einer stehenden Maria gegenüber, wie an den Portalarchitraven der Kathedralen in Piacenza u. Bitonto o. am Portalpfeiler von S. Silvestro in Nonantola; vgl. Poeschke 1998, T. 36 u. Späth 2011, S. 136 Abb. 6. Valenzano betonte dementspr. den Bruch dieser Darstellung - wie auch der ‚Geburt Jesu‘ - mit der wiligelminischen Motivik, während die ‚Heimsuchung‘ hingegen dem Bsp. aus Ferrara folge; vgl. Valenzano 1993, S. 146f. Als prominenteres Exemplar einer ‚Verkündigung‘ an eine Sitzende ist die Kathedra im Mus. Arcivescovile in Ravenna zu benennen; vgl. zu deren Ikonografie Zanini 1991, S. 799. Als roman. Exempel an Ausstattungsstücken lassen sich Darstellungen an der Bronzetür von Bonanno Pisano der Pisaner Kathedrale u. am Taufbecken im Veroneser Baptisterium ebenso anführen wie eine Darstellung des Zyklus an der Fassade von S.-Trophime in Arles; vgl. zum Thema Ghidoli 1991, S. 40-46. Für die relative Langlebigkeit dieses Motivs ist das Relief der ehem. Kanzel in S. Bartolomeo in Pantano in Pistoia zu benennen; vgl. Poeschke 1998, S. 155 m. Abb. 117 u. Verzár 1985, S. 368 Abb. 51.

Ausrichtung der Figuren wurde ihre szenische Einbeziehung dadurch verstärkt, indem der sonst übliche Niveauunterschied zwischen dem Relief und Pilasterabschnitt auf ein Minimum reduziert wurde.⁴¹⁹ Dass man in diesem Bereich aber trotzdem an der Grunddisposition der Gliederung in Rahmung und Füllung festhalten wollte, belegt der Verzicht auf eine Ausdehnung der Blendarkatur bis auf die Pilaster. Der Abbruch der Blendarkaden bedingte so die indirekte Verlängerung der Pilasterkante wie auch die mittige Unterbrechung der einzelnen Szenen.⁴²⁰

Die Existenz einer flach gehaltenen Blendarkatur ist auch an anderen Portalanlagen der Nicholas-Werkstatt vor Ort wie in Ferrara und Piacenza zu finden,⁴²¹ wenn auch nicht als Teil eines geschichteten Ensembles. Die gestalterischen Unterschiede innerhalb der beiden Veroneser Blendarkaturabschnitte (*Abb. 43*) sind bei deren begrenztem Einsatz nicht unbedingt zu erwarten gewesen. Während die dazugehörigen dekorierten Arkadensäulchen eine homogene Gestaltung aufweisen, zeigen die von den figürlichen Reliefs separat gearbeiteten Blendbogenabschnitte jeweils Abweichungen in der Bogenform, der Profilierung und der Architekturmotivik: Der portalzugewandte Abschnitt mit runden Blendbogen weist eine einheitliche Profilierung auf, die derjenigen am Architrav des Hauptportals in Ferrara ähnelt. Auch die Auflage der Bogen auf die Kämpfer der Kapitelle ist dort relativ passend gearbeitet. In den Zwickeln zwischen den Arkadenbogen finden sich kleine, eckige Türmchen mit dargestelltem Mauerwerk und Zinnen, die eine entfernte Ähnlichkeit zu einigen Beispielen an den Innen- und Außenseiten des Protiro wie am benachbarten Zeno-Zyklus⁴²² bzw. am Architrav des Mittelportals der Ferrantiner Kathedrale⁴²³ aufweisen. Der leicht spitzbogige Zuschnitt der portalabgewandten Blendbogen findet sich - im Gegensatz zur Dekormotivik - an entsprechenden Werken der Nicholas-Werkstatt hingegen sonst meines Wissens nicht wieder. Der Blendbogendekor musste dort überdies ein wenig verjüngt werden, um auf die Kämpferplatten der Blendkapitelle aufsetzen zu können. In den Zwickeln dieser Blendbogen befinden sich nun auch abweichend zylindrige Türmchen mit einem kuppelartigen Abschluss, die aber wiederum mehreren Exemplaren der Portalarchitrave der

⁴¹⁹ Sicherlich sind auch Marias bis zu Josef ausgestreckte Extremitäten als Maßnahme der szenischen Verbindung zu werten.

⁴²⁰ Vgl. Verzár 1985, S. 368 Abb. 51. Der Engel wurde auf einem separaten Werkstein dargestellt, der bis auf die Höhe der Scheitelpunkte der Blendarkaden reicht. Demgegenüber scheint Josef zum monolithen Werkstück der Maria der ‚Verkündigung‘, der ‚Heimsuchung‘ u. ‚Geburt‘ zu gehören, welches bereits unterhalb der Blendbogen endet. Dass der über Josef aufsetzende Werkstein des Pilasters die Änderung des gestalterischen Konzeptes einläutete, manifestiert sich in der schon auf der Höhe der Blendbogen des zweiten Registers anzutreffenden Darstellung eines Blattkelches, aus dem ein Trieb mit doppelter Abzweigung emporsteigt, den Woelk mit dem ‚Lebensbaum‘ der Vorhalle der Veroneser Kathedrale verglich; vgl. Woelk 1995, S. 43 u. Poeschke 1998, T. 58. Ein ähnlicher Beginn einer einsträngigen Ranke findet sich an dem linken portalabgewandten Pilaster hingegen erst ab Mitte des dritten Registers.

⁴²¹ Speziell sind hier Bsp. an den Architraven der Westportale der Ferrantiner u. Piacentiner Kathedralen anzuführen; vgl. Poeschke 1998, T. 38-39.

⁴²² Vgl. Hülsen-Esch 1994, Abb. 51-52.

⁴²³ Vgl. das Foto im FAM zu obj20088477 fm1457.

Nicholaus-Werkstatt sehr ähneln.⁴²⁴ An keinem der Verfasserin bekannten derartigen Ensemble aus dem ‚niccolesken‘ Umfeld kam es wie an San Zeno jedoch zu einer materiellen Trennung zwischen dem Stützen- und Bogenbereich einer oftmals umfangreich gestaffelten Blendarkatur.⁴²⁵ Diese Abweichung vom üblichen Vorgehen der Nicholaus-Werkstatt könnte zwar unterschiedliche Gründe gehabt haben, zeitigte aber größere Auswirkungen auf die Anordnung der Figuren in ihrer jeweiligen Arkade. Wenn man davon ausgeht, dass Bildhauer die technisch schwierigere Fertigung einer kleineren Figur an zwei benachbarten Werkstücken nicht unbedingt präferierten,⁴²⁶ bedingte die vorgenommene horizontale Trennung zwischen dem Stützen- und Bogenbereich vielleicht die entsprechende Platzierung der Dargestellten nur auf Stützhöhe. Im vorliegenden Fall erstreckt sich nur eine Figur über zwei übereinandergeschichtete Werksteine einer Bogenstellung. Die benachbarten, weitestgehend ungenutzten Bogenfüllungen verleihen den an sich dicht gestaffelten Blendarkaden einen vertikalisierenden, aber gleichzeitig ‚luftigen‘ Impuls.⁴²⁷

Es ergeben sich Abweichungen wie Analogien zwischen der Motivik der Veroneser Blendarkaden und den Werken direkt aus der Nicholaus-Werkstatt bzw. aus ihrem unmittelbaren Umfeld. Die nicht immer streng eingehaltene Funktion der Säulchen als Szenenbegrenzung an San Zeno ist mit jener der Architrave der Seitenportale der Kathedrale in Ferrara⁴²⁸ bzw. in Piacenza⁴²⁹ meines Erachtens durchaus vergleichbar. Bei allen genannten Ensembles wurden verschiedene Mittel angewandt, um separate räumliche Ebenen auszubilden bzw. anzudeuten. Die partielle Überlagerung von Säulchen der Blendarkatur als Folge der menschlichen Interaktion findet sich ensembleübergreifend (*Abb. 43*) wieder. Sie sorgte laut Klein neben anderen gestalterischen Maßnahmen speziell am linken Seitenportal in Piacenza für eine „[...] starke horizontale Verklammerung aller Szenen.“⁴³⁰ Die Überschneidung der Bogenprofile durch die Köpfe der Dargestellten⁴³¹ führt ebenfalls zu einer visuellen ‚Verschiebung‘ der jeweiligen Blendarkade in den Mittel- bzw. Hintergrund.

⁴²⁴ Vgl. Valenzano 1993, S. 146f. Abb. 116-117.

⁴²⁵ So füllen sowohl die Figuren der Architrave an den Kathedralportalen in Piacenza als auch Ferrara wie am äußeren Protiro an S. Zeno ihre Arkaden größtenteils aus.

⁴²⁶ Für eine vermutlich materialtechnisch nicht vermeidbare Schaffung einer Figur aus zwei Werkstücken sei Johannes d. T. des vierten linken Registers an S. Zeno angeführt.

⁴²⁷ Im Vergleich dazu füllen die Figuren des darüberliegenden Registers die durch das Ornamentband höhenmäßig begrenzte Fläche in Gänze aus; vgl. Poeschke 1998, T. 58 u. die Fotos im FAM zu obj20078890 fm1031 u. fm1035756.

⁴²⁸ Vgl. Verzár 1985, S. 363 Abb. 41 u. das Foto im FAM zu obj20088477 fm1457.

⁴²⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20794993 fm1474, Verzár 1985, S. 349 Abb. 4 u. S. 352 Abb. 11. So stellte Klein für den Sturz des linken Seitenportals der Kathedrale in Piacenza fest: „Die Einzelszenen gehen wie auf einem Fries in fließender Modulation ineinander über, eine strukturierende Arkade auf gedrehten Säulchen mit Abbrücheln von Bauwerken in den Zwickeln stört die Kontinuität nicht.“ (Klein 1995, S. 141). An anderer Stelle äußerte er, dass sich die Bildfelder „[...] horizontal in den nächsten Arkadenbogen hinein entwickeln [...]“ (ebd., S. 147).

⁴³⁰ Vgl. Klein 1995, S. 142.

⁴³¹ Vgl. zu Bsp. in Piacenza ebd., S. 141 u. Abb. 83.

Während alle Hauptfiguren am Architrav des Hauptportals der Ferrantiner Kathedrale einem Arkadenbereich fest zugeordnet wurden,⁴³² lassen sich an den szenischen Darstellungen der anderen erwähnten Ensembles der Nicholas-Werkstatt - mit Ausnahme der biblischen Szenen an San Zeno - auch Figuren beobachten, deren Wiedergabe sich hinter einem Säulchen fortsetzt und sozusagen die Arkade als ‚Rahmen‘ ihrer Darstellung disqualifiziert.⁴³³

Das in Bezug auf die Binnengliederung und den mehrszenigen Aufbau auffällig anders gestaltete zweite Register links des Portals von San Zeno ist im heutigen Zustand auch das einzige, welchem eine breitere horizontale Abgrenzung zum nächsten Reliefstreifen fehlt (*Abb. 43*). Stattdessen liegen die Werkstücke mit den szenischen Darstellungen des dritten Registers nur einer schmalen Leiste mit *Tituli* auf.⁴³⁴ Eine weitere Verbindung des zweiten und dritten Registers ergibt sich nicht nur durch deren Unterteilung mittels Säulchen und ihren szenischen Charakter,⁴³⁵ sondern auch durch die fast identische Höhe der vier reliefierten Monolithen.⁴³⁶ Obwohl ein einzelner plastischer Baldachin zwei der erwähnten Säulchen als Lager nutzt, liegt doch die Vermutung nahe, dass auch das dritte Register ursprünglich mit wiederum separat gearbeiteten Blendbogen abgeschlossen werden sollte.⁴³⁷ Die übereinstimmende Komposition der Szenen beider Register findet eine weitere Bestätigung in der ähnlichen Platzierung der Stützen in einer zweiten Raumebene hinter den figürlichen Darstellungen.⁴³⁸ Die Anordnung der einzelnen Figuren im

⁴³² Vgl. das Foto im FAM zu obj20088477 fm1457. Vgl. zu einer ähnlich dichten Heranführung die ‚Zwillingsblendbogen‘ am Portal von S. Silvestro in Nonantola. In Piacenza wurden eine einzelne Szene hingegen gleich auf zwei Arkaden verteilt; vgl. Klein 1995, Abb. 84 u. 86.

⁴³³ Vgl. zu Bsp. in Piacenza Klein 1995, S. 176 u. Abb. 142-143. Dieses Vorgehen ist auch am Engelsrelief des rechten Portalrisalits an S. Giovanni in *Venere* zu beobachten; vgl. Lehmann-Brockhaus 1983, S. 175f. u. Rossi 2017b, S. 60 Abb. 49 u. S. 68.

⁴³⁴ Einer vergleichbaren Anbringung einer Beischrift begegnet man am rechten Zyklusbereich oberhalb des zweiten Registers.

⁴³⁵ Woelks Feststellung, dass bei einem mehrszenigen Relief „[...] *neue Formen der Binnengliederung eingeführt* [...]“ (Woelk 1995, S. 43) worden seien, übergang die beiden Säulen der ‚Anbetung‘. Als szenische Trennung zw. der ‚Darbringung‘ u. der ‚Erscheinung des Engels vor Josef‘ hob der Autor den Baldachin oberhalb der Tempelszene hervor, ohne die dort ebenfalls eingestellte Säule zu berücksichtigen. Zudem zog er aus deren Existenz keine weiteren Schlüsse auf einen andersartigen oberen Abschluss; vgl. ebd.

⁴³⁶ Die Angaben zur Höhe der reliefierten Werkstücke des Zyklus bei Valenzano decken sich nicht mit dem Befund u. lassen die Verfasserin im Vgl. zum Werkstück des Verkündigungse Engels (71 cm) annehmen, dass im Fall des dritten Registers diese Angabe das Rankenband mit einschließt; vgl. Valenzano 1993, S. 146ff.

⁴³⁷ Während die Zahl der Säulen in Übereinstimmung mit der geringeren Szenenanzahl im portalzugewandten Bereich des dritten Registers auf eine reduziert wurde, behielt man im benachbarten Abschnitt die Dreizahl bei, obwohl dort nur eine einzelne Szene dargestellt wurde; vgl. Poeschke 1998, T. 58. In der ‚Anbetung‘ an der Fassade von S.-Trophime in Arles erhielt jeder König seine eigene Arkade. An S. Zeno hingegen stellen zwei dicht unter nur einer Arkade beieinanderstehende Könige den seitlichen Abschluss dieser Szene dar.

⁴³⁸ Diese Art der räumlichen Differenzierung stellte Missio für die erste Sequenz des Genesis-Zyklus in Modena (*Abb. 29*) fest; vgl. Missio 1984, S. 502. Im Unterschied zu Verona muss man dort aber die ‚Bodenhaftung‘ der Figuren besonders betonen.

Raum wird vor allem durch deren ‚Schweben‘ fast ohne eine Grundhaftung verstärkt - ein Merkmal, das fast allen Figuren dieser Veroneser Reliefs eigen ist.

Eine die Blendbogen betreffende Planänderung auf Höhe des dritten Registers erst *nach* der Fertigung der reliefierten Szenen könnte ihre Bestätigung auch in der Größe des seitlichen Verkündigungsendels finden (*Abb. 43*), dessen Haupt um einiges oberhalb der Oberkante des benachbarten Werksteins mit der zugehörigen Darstellung Mariens endet. Wenn man von einer ursprünglich geplanten Einfügung von Blendbogen im dritten Register ausginge, dann müsste man das breite horizontale Dekorband, dessen Ranke eine bemerkenswerte Verbindung zum Dekor des bündig versetzten Abschnittes des ganz linken Pilasters aufweist, als eine improvisierte architravartige Lösung bezeichnen.⁴³⁹

Die sich im Zusammenhang mit dem dritten Register ergebende Vermutung, dass die ausführende Werkstatt dazu neigte, Änderungen noch während des Fertigungsvorganges vorzunehmen, oder aus unbekanntem Grund sogar dazu gezwungen wurde,⁴⁴⁰ könnte auch durch die massive Erhöhung der beiden folgenden Darstellungen bestätigt werden (*Abb. 44*).⁴⁴¹ Diese geht mit der Konzentration auf nur zwei Einzelszenen in jedem Register einher. Dieses Merkmal findet sich ebenso am rechten Relief des folgenden fünften Registers wieder. Alle drei Darstellungen verzichteten mit Ausnahme der abbreviativen Wiedergabe eines Flusses auch auf eine

⁴³⁹ Auch wenn die einzelnen Abschnitte der beiden schmaleren Pilaster mit Ranken unterschiedlichen Charakters u. möglicherweise verschiedener Provenienz dekoriert wurden, so legten einzelne Werkleute offensichtlich eine Zeit lang großen Wert auf passende Verbindungen der Ranken an ihren Nahtstellen mit Hilfe von Ergänzungen. Eine vergleichbar strukturelle Koppelung von horizontalen mit vertikalen Elementen eines mit Ranken dekorierten Rahmenwerkes findet sich auch an der Holztür von S. Pietro in *Albe* (Mus. d'Arte Sacra della Marsica, Celano); vgl. das Foto (vor 1915) im FAM zu obj20842265 it00007b11, Gavini 1926-1928, Abb. 210 u. S. 175 Abb. 211, Delogu 1969, T. XLIV Abb. 77 u. T. XLV Abb. 78, Lehmann-Brockhaus 1983, S. 155 u. Curzi 2007b, S. 71 Abb. 14 u. zu dessen Dat. um 1150 ebd., S. 72. Am Rand des linken Pilasters wurde dessen flacher Randstreifen sogar für einen Verbindungstrieb der Ranke unterbrochen. Hingegen widerspricht die Anfügung des portalzugewandten breiteren Ornamentbandes vor allem durch seinen breiten Eierstab als Randstreifen diesem Dekorkonzept. Dieser wurde wie sein Pendant von Valenzano als „[...] *sensibilmente più tardo* [...]“ (Valenzano 1993, S. 124) als die ‚niccollesken‘ Werke bezeichnet u. von Woelk in Nachfolge Kains der Kampagne des Wiederversatzes zugeordnet; vgl. Kain 1981, S. 365 u. Woelk 1995, S. 42 Anm. 118.

⁴⁴⁰ Kain konnte hingegen nichts von einer mit roman. Bildhauern assoziierten Spontaneität in der Anlage des Portalbereichs von S. Zeno entdecken; vgl. Kain 1981, S. 372.

⁴⁴¹ Deren angestrebte Höhe machte anscheinend die senkrechte Fugung von zwei Werksteinen unterschiedlicher Breite erforderlich, die sich auch an beiden Reliefs des fünften Registers findet. Diese setzt sich von der horizontalen Schichtung in der Relief- u. Blendbogenzone des zweiten Registers wie der Referenzszenen im rechten Reliefbereich ab. Dabei zeigen die großflächigeren Darstellungen links des Portals oftmals eine Fugung, die man nicht immer als figurenabhängig bezeichnen kann - sogar mitten durch eine Figur. Ob man bzgl. der gesteigerten Höhenmaße zw. dem dritten u. vierten Register nur mit den vorhandenen schon behauenen Werkstücken argumentieren muss, ist zu bezweifeln. In diesem Zusammenhang ist es schon auffällig, dass die Breite eines der Werksteine der vier Reliefs der beiden oberen Register nahezu der Höhe der vier reliefierten Darstellungen der beiden darunterliegenden Register entspricht. Diese Beobachtung legt nahe, dass das verfügbare Material z. T. relativ einheitliche Maße aufwies, aber unterschiedlich ausgerichtet versetzt wurde.

Strukturierung ihres planen Hintergrundes. Dass die Gestaltung des linken Reliefs im fünften Register nur *sujetbedingt* auf Grund der höheren Personenanzahl wesentlich kompakter ausfiel, kann nur vermutet werden. Diese ging auf jeden Fall mit einem größeren Maß an Plastizität einher.

Die am oberen Abschluss des dritten Registers festgestellte improvisierende Verbindung des Rankendekors der horizontalen Bandabschnitte und der Pilaster wurde oberhalb des nächsten Reliefpaars bereits wieder aufgegeben. Stattdessen wurde den Pilastern nun ein Band mit einem einheitlichen Blattrapport unverbunden zwischengeschaltet, dessen Trägersteine wieder leicht zurückspringen.

Abschließend kann festgestellt werden, dass sich die Gliederung beider portalbegleitenden Ensembleteile an der Fassade von San Zeno im Sinn einer vertikal geprägten Abgrenzung der einzelnen Darstellungen konzeptionell entspricht. Eine symmetrische Anordnung der Reliefs ergab sich auf Grund der stark variierenden Höhenmaße ihrer Werkstücke aber nicht. Für eine Klärung dieser mangelnden Einheitlichkeit reicht der Hinweis auf die zwei inschriftlich bezeugten Bildhauer bzw. deren Werkstatt meines Erachtens nicht aus, da Unterschiede auch innerhalb der beiden Ensemblebereiche auftreten und vermutlich nicht nur durch die Verwendung von spolierten Werkstücken für die figürlichen Darstellungen verursacht wurden.⁴⁴² Auch wenn man mit Klaus Zimmermanns davon ausginge, dass die Wiederverwendung der Reliefs literarischen Inhaltes zur Reduzierung der Höhe der anderen Reliefs mit einer biblischen Thematik führte,⁴⁴³ so wäre damit immer noch nicht deren Uneinheitlichkeit an sich erklärt. Während die These der größenmäßigen Hervorhebung einzelner Darstellungen, denen auch eine Inschrift des Nicholaus räumlich zugeordnet wurde, im Fall des rechten Ensembleteiles noch akzeptabel erscheinen mag, so markiert der Wechsel der Werkstückhöhe am linken Teil geradezu einen Bruch mit den bisherigen dortigen Darstellungsmodi. In beiden Fällen machten die wechselnden Reliefmaße eine sukzessive Erstellung bzw. Anpassung der horizontalen Bandabschnitte erforderlich, die am rechten Teil weit homogener ausfiel als am linken.⁴⁴⁴ Keinerlei Einfluss auf die Grundgliederung hatte jedoch der programmatische Wechsel vom ersten zum zweiten Register. Auch wenn die Ursachenforschung für die thematische Neuausrichtung bislang nicht zu allgemein akzeptierten Ergebnissen führte, muss an dieser Stelle festgestellt werden, dass die heutige Verwendung der Reliefs mit profanen Motiven an sich keinen Anlass dazu gibt, ihre Fertigung von jener der übrigen Darstellungen zu trennen. Gleichzeitig ist aber auch zu betonen, dass sich die dekorative Gestaltung der gliedernd-rahmenden

⁴⁴² Vgl. zur generellen Spolienverwendung bzw. zu deren Spezifika am Veroneser Ensemble Larson Esch 1981, S. 34, Valenzano 1993, S. 134 u. 147, Poeschke 1998, S. 92 wie Küllerich 2005, S. 104-106.

⁴⁴³ Vgl. Zimmermanns 1990, S. 73.

⁴⁴⁴ Die sich links des Portals befindende Rahmung der einzelnen Reliefs durch flache, breitere Bänder mit Rankenbesatz hat m. E. strukturell auffallende Ähnlichkeit mit der Einbettung der kleinteiligen Elfenbeintafeln am Bischofsthron des Maximian von Ravenna (Mus. Arcivescovile, Ravenna). Die jetzige Anbringung der einzelnen Reliefs basiert auf einer Rekonstruktion von 1956; vgl. Volbach 1977, Abb. 49-50, ders./Lafontaine-Dosogne u. a. 1990, Abb. 87 u. S. 199, Zanini 1991, S. 799, zu deren Symbolik Gandolfo 1993, S. 498.

Bestandteile erst darüber - im zweiten bzw. dritten Register - vereinheitlichend entwickelte bzw. links des Portals noch weiteren Wechseln unterlag.

In Bezug auf die Abschlüsse des Ensembles zum Portal ist zumindest die größere Breite der dortigen Vorlagen als im ursprünglichen Konzept vorgesehene Lösung einzustufen, auch wenn die auf Grund des Dekors vermutete Neuanfertigung um 1200 das Gegenteil nahelegte. Hingegen sprechen die beiden unterschiedlichen Lösungen an den portaltzugewandten Ecken der obersten Reliefs eindeutig dafür, dass diese bereits *vor* einer Veränderung der portaltbegleitenden Vorlagen gearbeitet wurden und mit deren abweichendem oberen Abschluss rechneten.

Die Uneinheitlichkeit der beiden Ensembleteile, die trotz der Planung und Fertigung durch *eine* Werkstattgemeinschaft nicht vermieden wurde, lässt am Ende nur den Schluss zu, dass es an San Zeno nicht um eine symmetrische Regelmäßigkeit ging.⁴⁴⁵ Aus der Ferne betrachtet stehen die leicht ungeordnete, wuselige Kleinteiligkeit und der Dekorreichtum des Reliefensembles den regelmäßigen, wenig dekorierten architektonischen Strukturen der Fassade deutlich gegenüber. Für einen ‚dekorativen‘ Gesamteindruck verzichtete man auf die Herausstellung einzelner Szenen,⁴⁴⁶ die auf Nahsicht konzipiert wurden - dieser Verzicht ist ein Merkmal, das sich an den Ensembles in Lucca oder Modena meiner Ansicht nach so nicht findet.

Der hier vorgenommene Exkurs sollte die überaus große Bandbreite der Anordnung, Quantität, Reichweite und Begrenzung von portaltbegleitenden Reliefs mit erzählerischen Inhalten der Hoch- und Spätromanik in Süd- bzw. Südwesteuropa verdeutlichen. Am Ende steht die Erkenntnis, dass es sich bei den Ensembles eher um voneinander unabhängige Versuche der Ausbreitung von meist religiösen Darstellungen über ein Portal hinaus auf die angrenzende Fassadenfläche handelt. Abhängigkeitsverhältnisse auf Grund einer vergleichbaren Anordnung und Begrenzung einzelner Reliefzyklen an einem Fassadengeschoss sind ebenso nicht erkennbar wie ein Einfluß durch relative geografische Nähe der Ensembles zueinander.

Während der Zyklus an der Kathedrale von Modena (*Abb. 28*) chronologisch einen Anfangspunkt der Ausbreitung von architekturgebundenen Reliefs erzählenden Charakters am Untergeschoss einer romanischen Fassade in Italien darstellt,⁴⁴⁷ markiert das Ensemble an San Pietro *fuori le mura* in Spoleto (*Abb. 21*) einen der möglichen Endpunkte. Wie sich gezeigt hat, weisen gerade diese beiden Beispiele in Bezug auf die Art der Reliefbegrenzung gegenüber der Wandfläche im Vergleich zu den untersuchten anderen italienischen Fassaden ein gewisses Maß an Einheitlichkeit auf, auch wenn sie sich in der Verteilung der Reliefs auf bestimmte Bereiche des Untergeschosses auch ursprünglich, schon vor den Veränderungen in Modena, ebenso unterschieden wie in ihrer Reliefgestaltung.

⁴⁴⁵ Entspr. ihrer These einer Anpassung bei Zweitverwendung sah Kain eine „[...] *cramped impression that the reliefs convey* [...]“ (Kain 1981, S. 371).

⁴⁴⁶ Vgl. zur Gesamtwirkung auch kurz Poeschke 1998, S. 92.

⁴⁴⁷ In diesem Sinn vgl. auch Geese 1996, S. 300 u. Poeschke 1998, S. 38.

Die in Spoleto entwickelte Lösung der Relieffanordnung⁴⁴⁸ korrespondiert bedingt mit dem Veroneser Ensemble (*Abb. 42*), von dem sie sich aber in Bezug auf den Charakter der Relieffassung deutlich absetzt. Im Gegensatz zu der sich der architektonischen Fassadengliederung unterordnenden Strukturierung der Reliefzonen an San Zeno fungiert die räumlich begrenzte vertikale Binnengliederung an der Spoletiner Peterskirche nicht *nur* als Rahmen für die Reliefs: Trotz ihrer geringeren Breite erwecken die horizontalen Rahmenelemente in Pfostenhöhe auf Grund ihrer Plastizität und der sich optisch anschließenden Feldfreiflächen nicht den Eindruck einer eklatanten Unterordnung gegenüber ihren vertikalen Pendanten. In Bezug auf eine möglicherweise erst nach Baubeginn erfolgte Erweiterung der Funktion des Vorlagenapparates an der Fassade von San Pietro lassen sich an dieser Stelle folgende Beobachtungen anführen: die eingeschränkte horizontale Symmetrie der Feldeinteilung, die Zusammensetzung der figürlichen Reliefs aus zwei verschiedenen Zyklen mit materiellen und ornamentalen Besonderheiten, die uneinheitliche Einfügung der reliefierten Darstellungen in die einzelnen Felder und die Fugengestaltung des Drachen-Löwen-Reliefs. Im Gegensatz zu Ranke, der zwar auch Unregelmäßigkeiten beobachtete, diese aber nicht im Sinn späterer Arbeiten interpretierte,⁴⁴⁹ lässt die Fülle dieser Indizien wie vor allem die mit San Rufino verwandte Umsetzung der Flächenaufteilung die Verfasserin vermuten, dass es sich bei dem reliefbestückten Rahmenwerk an der Fassade von San Pietro um eine umgewidmete architektonische Binnengliederung handelt. Diese hat durch die vermutlich früh im Bauverlauf erfolgte Konzeptänderung ihre Funktion als kontinuierliche Rahmung einzelner figürlicher Darstellungen somit nicht von Anfang an innegehabt, auch wenn sich ihre Wahrnehmung später weitestgehend darauf beschränkte. Auch die Unterschiede zwischen dem Material, dem Motivrepertoire und der stilistischen Ausführung der unmittelbaren Portal- und der Feldzone können als Beleg dafür angeführt werden, dass bei Baubeginn der Fassade figuraler Dekor nur im unmittelbaren Portalbereich vorgesehen war. Dieser in Erwägung zu ziehende Status des Rahmenwerkes als Flächengliederung mit einer erst später hinzugekommenen Funktion gesteht dem Ensemble in Spoleto auf jeden Fall eine eigenständigere Position gegenüber dem früher datierten und oft zum Vergleich angeführten Beispiel an San Zeno in Verona (*Abb. 42*) zu. Gleichzeitig stellt die architektonische Gliederung des romanischen Fassadenuntergeschosses der Kathedrale San Rufino in Assisi kein Einzelphänomen in Mittelitalien mehr dar, auch wenn die vergleichbaren Ansätze in Assisi und Spoleto doch zu unterschiedlichen Resultaten führten.

5.2.2.4.2 Fassaden mit Rahmenwerk ohne Reliefs

Die Fassade von Santi Vincenzo ed Anastasio in Ascoli Piceno (Marken)

Neben der Gliederung am Portalgeschoss von San Pietro *fuori le mura* in Spoleto wurde im Zusammenhang mit dem Rahmenwerk an San Rufino immer wieder vor

⁴⁴⁸ Hierbei ist unerheblich, ob man den Petrus-Zyklus in die anfängliche Konzeption mit einbezieht o. nicht.

⁴⁴⁹ Vgl. Ranke 1968, S. 205.

allem jenes an Santi Vincenzo ed Anastasio in Ascoli Piceno angeführt (*Abb. 20*).⁴⁵⁰ Über die spätere Entstehung der unvollendeten und schon im Hochmittelalter veränderten Front in den Marken gegenüber jener in Umbrien herrscht zwar Einigkeit in der Forschung, doch deren Datierung wurde selten näher konkretisiert.⁴⁵¹

Der durch massive Ecklisenen abgeschlossene untere Fassadenbereich gliedert sich durch schmalere Mittellisenen, die im Gegensatz zu ihren Eckpendants im Fassadensockel vorbereitet wurden, gemäß der Dreischiffigkeit des Langhauses in drei etwa gleich breite Teile. Ganz offensichtlich ist aber der mittlere Frontbereich, den das einzige Portal nahezu ausfüllt, nicht genau deckungsgleich mit dem dahinterliegenden etwas breiteren Mittelschiff des Langhauses, da dessen Querschnitt etwas seitlich versetzt über den Horizontalabschluss der unvollendeten Front hinausragt. Die gesamte Fassadenwand ist durch ein zwischen die verschiedenen Lisenen gespanntes Rahmenwerk in 64 Felder unterteilt, die sich in sechs vollständigen und einem unvollendetem Register anordnen. Der Feldzuschnitt variiert von quadratisch bis leicht hochrechteckig. Abweichungen von der quadratischen Feldgröße ergeben sich vor allem in den Bereichen der Seitenteile, die sich den Mittellisenen direkt anschließen und in denen die Feldbreite jeweils deutlich reduziert ist. Eine Zunahme in ihrer Höhe weisen fassadenübergreifend die Felder des vierten und fünften Registers auf, die sich seitlich der Portalarchivolte befinden. Trotz dieser Unterschiede im Feldzuschnitt, die sich möglicherweise in Abstimmung mit den Portalmaßen ergaben, entsteht auf Grund der geringeren Feldgröße wie der eher ungewöhnlichen Aufteilung in drei etwa gleich breite Fassadenteile⁴⁵² der Eindruck einer sehr regelmäßigen, nahezu starren Gliederung der gesamten Wandfläche.

Das ursprüngliche Erscheinungsbild dieser Front samt ihrem profilierten Rahmenwerk, das heute ohne eine farbliche Differenzierung der architektonischen Bestandteile auskommt, dürfte allerdings maßgeblich davon abhängig gewesen sein, ob die noch im 19. Jahrhundert sichtbaren Freskenreste⁴⁵³ zu einer originalen, gegebenenfalls überarbeiteten Ausstattung gehörten oder nicht. Auch wenn durchaus romanische Fassadenteile angeführt werden können, wie etwas geschütztere

⁴⁵⁰ Vgl. Venturi 1904, Bd. 3, S. 808, Gnoli 1906b, S. 178 m. Anm. 1, Pacini 1965, S. 142, Brucher 1987, S. 238, Wiener 1991, S. 111 u. das Foto im FAM zu obj20244562 fmlac1002376.

⁴⁵¹ Vgl. Matthiae 1935, S. 11f., zur Dat. in das 14. Jh. Lehmann-Brockhaus 1983, S. 119 bzw. in das 12. Jh. Brucher 1987, S. 238, zur kurzen Zusammenfassung der Veränderungen vgl. Simi Varanelli 1991, S. 580. Worauf sich die von der Autorin erwähnte Rekonstruktion des 14. Jh. bezog u. ob sie Einfluss auf die Gestalt des Rahmenwerkes nahm, führte sie leider nicht weiter aus.

⁴⁵² Vertikal gegliederte Fassaden auch mit nur einem Zugang zeichnen sich, wenn sie einem dreischiffigen Langhaus vorstehen, gewöhnlicherweise durch einen breiteren Mittelteil aus. So verfügt z. B. jener der Front von S. Maria *della Piazza* in Ancona über fast die doppelte Breite der nochmals halbierten Seitenbereiche; vgl. zur Dat. der Marienkirche Barsanti 1991, S. 574 wie S. 572 Abb. s. n., Willemsen ²1992, S. 176, Simi Varanelli 1997, S. 184 u. Piva 2003, S. 250ff. Auch die Front der Spoletiner Peterskirche (*Abb. 21*) ist diesbzgl. anzuführen; vgl. Wagner-Rieger 1990, Abb. 230.

⁴⁵³ Vgl. Simi Varanelli 1991, S. 580, Willemsen ²1992, S. 314 u. Cervini 2013, S. 227. Angaben über die Verteilung der Freskenspuren konnten der Lit. nicht entnommen werden. Cervini sprach sich für eine urspr. Freskierung aus. Er argumentierte, dass alle bedeutenden Vorläufer dieser Fassadengliederung mit Bauskulptur ausgestattet seien. Eine Flächengliederung ohne Integration von Reliefs, wie an S. Rufino, schien er gar nicht zu erwägen.

Tympana oder Außenwandpartien, für die eine ursprüngliche Fassung nachgewiesen wurde,⁴⁵⁴ so bezweifelt die Verfasserin doch die originale Freskierung oder farbliche Oberflächenbearbeitung *aller* Felder dieser überdies noch unvollendeten Front. So lässt sich diesbezüglich auch argumentieren, dass eine relativ präzise, wenn auch nicht immer fortlaufende Fugung der Feldinnenflächen, wie sie hier zu finden ist, bei einer von Anfang an geplanten abdeckenden Weiterbearbeitung nicht unbedingt notwendig gewesen wäre.⁴⁵⁵

Auch die Datierung der Anbindung des rundbogigen Portals an das schachbrettartige Rahmenwerk ist meines Erachtens mit einem Fragezeichen zu versehen, da die abweichenden Ansetzungen des Portals nicht mit jener der Fassade bzw. deren Wiedererrichtung in Einklang zu bringen sind. Während Roger Willemsen den jetzigen Zugang undifferenziert an den Anfang des 14. Jahrhunderts datierte,⁴⁵⁶ bezog Emma Simi Varanelli eine - auf Grund ihrer epigrafischen Merkmale eindeutig nachromanische - Inschrift an der Archivolte, die das Jahr 1039 bzw. 1036 (!) nennen soll, auf die Datierung des jetzigen Portals bzw. einzelner Teile davon. Die Autorin erwähnte gleichzeitig aber auch eine Rekonstruktion der Fassade im 14. Jahrhundert, ohne aber Angaben zu deren Ausmaß zu machen.⁴⁵⁷ Die auf 1306 korrigierte Jahreszahl der Inschrift sah Fulvio Cervini demgegenüber als Beleg für den ‚traditionalistischen‘ Charakter des Zuganges an Santi Vincenzo ed Anastasio. Überlegungen zur Vereinbarkeit der verschiedenen Datierungen der Fassadenelemente unter dem Blickwinkel des Baubefundes stellte auch er nicht an.⁴⁵⁸

Die Authentizität der Feldeinteilung in Ascoli Piceno wurde noch nie in Frage gestellt. Eine Spätdatierung des heutigen Portals bedeutet hingegen, dass dieses entweder in einen bereits existierenden Verband integriert wurde oder die angeführte Fassadengliederung selbst entsprechend spät angesetzt werden müsste. Da bei einer nachträglichen Integration davon auszugehen ist, dass es Diskontinuitäten bzw. Unstimmigkeiten bei der Einbindung gab, soll dies nun kurz an der betreffenden Fassade überprüft werden.

Das Portal wurde mittig in ein hochrechteckiges Feld gesetzt, das sich aus der Begrenzung der Lisenen und des fünftuntersten Horizontalstabes ergab (*Abb. 20*). Sowohl dieser horizontale Stab als auch die vertikalen Vorlagen sind zum Portal hin

⁴⁵⁴ Zum problematischen Erhalt von Fassungen architektonischer Elemente vgl. Camus 1989, S. 141f.

⁴⁵⁵ Der Versatz der Werksteine u. deren Lagenzugehörigkeit, die in Einzelfällen auch zw. zwei Feldinnenflächen über das vertikale Rahmenwerk hinweg zu beobachten ist, bietet kein einheitliches Bild. Vor allem in den unteren Registern wurden immer erst die größten Quader für eine Feldfüllung versetzt, die man dann seitlich ggf. ergänzte u. bis zum horizontalen Abschluss auffüllte. Diesen Versatz größerer u. höherer Quader im unteren Wandbereich gibt es z. B. auch an der Apsis von S. Rufino (*Abb. 16*) u. an den in das 12. Jh. dat. Bauteilen von S. Giorgio in Soriano nel Cimino; vgl. Pastura 2016, S. 56. Im oberen Fassadenbereich in Ascoli Piceno zeigt sich die Lagenhöhe zwar vereinheitlicht, ist aber generell geringer.

⁴⁵⁶ Vgl. Willemsen 21992, S. 314.

⁴⁵⁷ Vgl. Simi Varanelli 1991, S. 580 u. dies. 1997, S. 187.

⁴⁵⁸ Vgl. Cervini 2013, S. 225 u. 227.

profiliert. Bis auf eine Ausnahme am Fuß der Portalarchivolte⁴⁵⁹ setzen sich die horizontalen Stäbe in diesem Portalfeld jeweils nicht fort. Allein schon durch die rundbogige Archivoltenform wie auch ihren Überstand gegenüber den Pfosten bleiben zum Teil unregelmäßige Restflächen dieses mittigen Feldes erhalten: So entstanden durch die Anfügung von Vertikalstäben an den Außenkanten des Portalgewändes zwei sehr schmale Felder, wiederum umlaufend profiliert.

Der Bereich oberhalb des Portals nimmt nicht nur wegen seiner unregelmäßigen Form und einiger Störungen der Lagenhöhen eine Sonderstellung im gesamten Rahmenwerk ein, sondern auch durch die fehlende Profilierung der äußeren Archivolte. Bis auf diese Beobachtung lässt sich aber nur noch ein kleiner Hinweis anführen, der einen späteren Portaleinbau in eine bereits vorhandene Struktur oder zumindest den Austausch bedeutender Bestandteile andeutet, der aber mit dem Rahmenwerk selbst in keiner direkten Verbindung steht: Das Portalgewände wird durch drei eingestellte schlanke Dienste strukturiert. Diese erheben sich über einem zweifachen, leicht zurückspringenden Sockel. Anstatt jeweils seitlich davon zu enden, läuft der Fassadensockel unter dem äußersten Dienst durch, um erst unterhalb des zweiten verkröpft zu enden.⁴⁶⁰ Diese Auffälligkeit ließe sich aber auch als eine frühzeitige Planänderung *vor* der Errichtung des Gewändes interpretieren.⁴⁶¹ Der genannten Beobachtung stehen aber material- wie gliederungstechnische Indizien gegenüber, die eher eine gleichzeitige Errichtung des Rahmenwerkes und zumindest der äußeren Portalteile nahelegen. So binden die Werkstücke der einzig auf Höhe des Archivoltenfußes durchlaufenden Horizontalstäbe weit in die Profilierung der Mittellisenen ein. Einzelne Werkstücke der gewändebegleitenden Vertikalstäbe schließen auch äußere Portalteile in direkter Nachbarschaft zum ersten Dienst des Gewändes mit ein. Weiterhin setzt der obere Abschluss des fünften Registers der architektonischen Gliederung nahezu passgenau auf dem Scheitel des Archivoltenbandes auf, worauf sich möglicherweise auch die Erhöhung der Felder des vierten und fünften Registers zurückführen lässt. Wenn man nun zu dem Schluss des gleichzeitigen Versatzes des Portals und des Rahmenwerkes kommt, so hat das zwangsläufig auch eine Spätdatierung des letzteren zur Folge. Wenn Cervini dem Portal einen „[...] *dignitoso tradizionalismo* [...]“⁴⁶² attestierte, so gibt es meines Erachtens auch Hinweise auf eine späte Entstehungszeit des Rahmenwerkes, die sich in einem direkten Vergleich mit der Feldeinteilung an San Rufino herausfiltern lassen: Als erstes ist die schon hervorgehobene sehr regelmäßige und wenig dynamische Anordnung des Rahmenwerkes zu nennen - von Brucher auch als „[...] *Raster*

⁴⁵⁹ Auf diese kurzen Stababschnitte wurde jeweils ein stehender Löwe in Seitenansicht platziert. Das war aber nur dadurch möglich, da dort die sonst am Rahmenwerk auch aufwärts zeigende Profilierung fehlt.

⁴⁶⁰ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto DSCN9872.

⁴⁶¹ Ein unvermitteltes Einsetzen der senkrechten Stäbe über dem Sockelprofil deutet darauf hin, dass bei der Sockelanlage möglicherweise eine Flächengliederung zw. den Lisenen so noch nicht geplant war. Hingegen sind letztere im Sockelprofil bereits angelegt.

⁴⁶² Cervini 2013, S. 227.

[...]“ bzw. „[...] *statisches Schachbrettmuster* [...]“⁴⁶³ bezeichnet. Ähnlich durchstrukturiert bzw. ‚ausgereift‘ stellt sich auch die Anfertigung der schmaleren senkrechten und waagerechten Stäbe wie deren Verbindung untereinander dar. Anstatt einen von beiden zu unterbrechen, wurde - wie an San Rufino auch - die technisch anspruchsvollere Lösung der gegenseitigen ‚Durchdringung‘ gewählt. Dabei setzte sich aber entsprechend der uneingeschränkt durchlaufenden zentralen Lisenenpartie immer der mittige Vertikalsteg der Stäbe fort. So wurde auch in Ascoli der Eindruck von aus optisch nahezu gleichberechtigten Stäben zusammengesetzten ‚Gittern‘ erreicht, die zwischen die Lisenen gespannt erscheinen. Als eindeutig von der Lösung an San Rufino abweichend, ist allerdings die Vermeidung der Kontaktpunkte zwischen dem Rahmenwerk und den Portalteilen durch die Anordnung des Zuganges in einem gesonderten Feld zu bezeichnen.

Zusammenfassend muss festgehalten werden, dass in Ascoli Piceno wie in Assisi zwar ähnlichen Prinzipien folgende Feldeinteilungen in der ganzen Fassadenbreite zur Anwendung kamen, doch sowohl deren praktische Umsetzung als auch die Einpassung der Portale in Assisi und Ascoli unterschiedlich gehandhabt wurden. Einzelne Beobachtungen lassen den Schluss zu, dass das Ensemble an Santi Vincenzo ed Anastasio wahrscheinlich erst an den Anfang des 14. Jahrhunderts datiert werden kann. Während die Lösung an San Rufino unabhängig von der Datierungsfrage als innovativ bezeichnet werden sollte, bediente sich jene in Ascoli bei entsprechender Spätdatierung einer zu dieser Zeit nicht mehr häufig verwendeten Form der Oberflächenparzellierung, die somit auch als traditionalistisch⁴⁶⁴ zu kennzeichnen ist. Für die Picener Feldeinteilung ist vor allem auf Grund ihrer strengen Regelmäßigkeit zudem eine dem Rahmenwerk an San Rufino fremde Erstarung festzustellen.

Die Fassade von Santa Giusta in Bazzano (Abruzzen)

Auch im Kontext mit der Gestaltung der unvollendeten Front von Santa Giusta in Bazzano⁴⁶⁵ (*Abb. 19*) wie der dort anzutreffenden Flächengliederung kam es immer wieder zu einem Vergleich mit der Feldeinteilung des Fassadenuntergeschosses von San Rufino.⁴⁶⁶

⁴⁶³ Brucher 1987, S. 238.

⁴⁶⁴ Entspr. der Definition zu Traditionalismus als „[...] *geistige Haltung, die bewusst an der Tradition festhält, sich ihr verbunden fühlt* [...]“ (<https://www.duden.de/rechtschreibung/Traditionalismus>).

⁴⁶⁵ Vgl. Lehmann-Brockhaus 1983, T. 48 u. Willemsen 1990, Farbabb. 14.

⁴⁶⁶ Vgl. Bertaux 1903, S. 540, Gnoli 1906b, S. 178, Matthiae 1935, S. 12, einschränkend Albertini 1976, S. 106, Lehmann-Brockhaus 1983, S. 118, Brucher 1987, S. 238, Gambi/Tenaglia 2011, S. 131f. u. Cervini 2013, S. 228. Zur These der schematischen u. vergrößernden Übernahme der Fassadengliederung von S. Giusta an SS. Vincenzo ed Anastasio in Ascoli Piceno vgl. Lehmann-Brockhaus 1983, S. 119.

In ihrer heutigen Form besteht die Front in Bazzano aus einem Untergeschoss mit einem mittig platzierten Rechteckportal,⁴⁶⁷ das begleitende Pilaster wie einen oberhalb der Kapitellzone aufsetzenden mehrteiligen wie runden Archivoltenbogen aufweist, und aus einem unvollendeten bzw. veränderten Obergeschoss.⁴⁶⁸ Das Portalgeschoss wird durch ein profiliertes Gesims, das sich auf Höhe der unteren Portalarchivolte an den breiten Ecklisenen noch fortsetzt, in zwei recht unterschiedlich hohe Register unterteilt und oberhalb von einem weiteren durchlaufenden Profilgesims abgeschlossen. Wie die Höhe variiert auch die Art der flächengliedernden Vorlagen jedes Registers, während sich die Abstände zwischen den eingefügten Vertikalgliedern hingegen nahezu entsprechen. Im unteren Geschossteil wurden alternierende Polygonalvorlagen mit mittig zwischengeschalteten Kopfkonsolen versetzt. Während diese vielkantigen Vorlagen bereits im Sockelgesims der Fassade angelegt sind, wirkt die Verbindung der weit vorstehenden Auflageflächen ihrer Kapitelle zur gekehlten Profilierung des aufliegenden unteren Gesimses eher inhomogen. Über den Polygonalvorlagen des ersten Registers erheben sich in dem wesentlich niedrigeren zweiten Register zierliche Rundstäbe mit eigenen Basen und Kapitellen.⁴⁶⁹ Auch zwischen diese, nur wenig unter dem aufliegenden Gesims vorkommenden Vorlagen wurden mittig Kopfkonsolen eingefügt. Am unvollendeten Obergeschoss wurde die Gliederung in einem weiteren, etwa gleich hohen Register unter Verwendung von Rundstäben fortgesetzt. Wahrscheinlich auf Grund der Verringerung der Geschossbreite erfolgte hier aber eine Verschiebung der Rundstäbe - nun in einer Flucht mit den Kopfkonsolen des Portalgeschosses. Zudem stimmen die Profilierung und die geringere Plastizität des hier versetzten Abschlussgesimses nicht mit den beiden unteren überein.

Aus der bisherigen Beschreibung ergeben sich bereits die deutlichen Unterschiede zwischen den Lösungen in Bazzano und Assisi: Auch wenn die Front von Santa Guista ebenfalls registerweise in hochrechteckige bzw. nahezu quadratische Flächen aufgeteilt wurde, erreichte man diese Gliederung doch durch den Einsatz anderer Mittel als in Assisi. Die Front in Bazzano spiegelt in ihrer heutigen Ausfüh-

⁴⁶⁷ Die Jahreszahl 1238 am Architrav korrespondiert mit der in der Lit. vorgenommenen Dat. der gesamten Fassade in das 13. Jh.; vgl. Bertaux 1903, S. 540, Gavini 1926-1928, S. 321 u. S. 322 Abb. 379, Ricci 1925, T. 175 m. Bildunterschrift u. Angelelli 2014, S. 155f., speziell zur stilistisch-zeitlichen Einordnung der Portalornamentik in ihr Umfeld Kühnel 1987, S. 111f.

⁴⁶⁸ Die Störung des Mauerverbandes u. des Gesimsverlaufes am mittigen Obergeschoss lässt vermuten, dass an dieser Stelle urspr. ein Rundfenster vorgesehen o. sogar - wie seine kleinen Pendants am Untergeschoss - schon angelegt war.

⁴⁶⁹ Die Hinzufügung des Rundbogens oberhalb des Portals machte eine leichte Verschiebung der beiden mittleren Rundstäbe erforderlich, so dass die Breite der Felder im Mittelteil des zweiten Registers nicht einheitlich ist.

rung, für deren Zuweisung in verschiedene Bauabschnitte zumindest der Mauerverband keine eindeutigen Hinweise gibt,⁴⁷⁰ ein von San Rufino abweichendes architektonisches Verständnis wider. Die Ausstattung der Vorlagen mit einem Sockel bzw. einer Basis wie einem Kapitell und die Überschneidung der Ecklisenen durch die Profilgesimse führten mittels geschichteter, eigenständiger Ordnungen mit aufliegenden Gesimsen zu einer Flächenaufteilung, deren klassisierende Akzentsetzung unverkennbar ist. Trotz des Höhenunterschiedes der beiden unteren Register wirkt diese architektonische Gliederung nicht dynamisch. Daran änderte auch die mittige Einfügung des Hauptportals und ehemals wahrscheinlich eines sich im dritten Register abzeichnenden Rundfensters nichts, deren Breiten dem Rhythmus der Vorlagen des unteren Registers angepasst wurden.⁴⁷¹

Eine vergleichbare architektonische Strukturierung der Vertikalglieder sucht man am Untergeschoss von San Rufino vergeblich. Da weder die Lisenen noch die Vertikalstäbe über eigene Sockel bzw. Kapitelle verfügen und die Lisenen zu einer ununterbrochenen Dreiteilung des Untergeschosses führen, ähnelt diese Lösung nicht der Abfolge verschiedener Ordnungen in Bazzano. Deren Gestaltung ist ihrerseits strukturell hingegen mit jener der Apsis von Santa Maria in *Valle Porclaneta* bei Rosciolo⁴⁷² in den Abruzzen vergleichbar.⁴⁷³

Eine sich aus der Chronologie ergebende Ableitung der Flächengliederung der Fassade von Santa Giusta von derjenigen des Portalgeschosses an San Rufino ist somit gänzlich abzulehnen. Trotzdem sind beide Fassaden durch die jeweils erfolgte Auseinandersetzung mit der Gliederung einer größeren in mehrere kleinere Rechteckflächen gestalterisch miteinander verbunden.

Die Fassade von San Pietro a Ponte Messa bei Pennabilli (Marken)

Die bisher wenig beachtete Front der Peterskirche in den Marken⁴⁷⁴ (Abb. 55) kann trotz ihrer begrenzten Größe und ihres rudimentären Erhaltungszustandes als Beleg dafür herangezogen werden, dass die Strukturierung von planen Wandpartien durch ein System aus Stäben bzw. Vorlagen im 12. bis 13. Jahrhundert nicht nur im heutigen Umbrien, sondern auch östlich davon in den Marken eine Rolle gespielt hat. Besondere Beachtung sollte an dieser Stelle der dortigen Hierarchisierung der flächenteilenden Elemente zuteil werden.

⁴⁷⁰ In den beiden unteren Lagen wurden vereinzelt größere Quader versetzt. Zur entspr. Auffüllung auf ein einheitliches Niveau wurden zwei bis drei kleinere Werkstücke ergänzt. Ab der dritten Lage sind die versetzten Quader felder- wie fassadenübergreifend etwa gleich hoch. Auch wenn die Lagen des Untergeschosses nicht immer dieselbe Höhe aufweisen, so macht dessen Mauerverband einen recht homogenen Eindruck.

⁴⁷¹ Nur der Portalrundbogen sorgte für eine Unterbrechung des horizontalen Verlaufes des ersten Profilgesimses. Durch eine entspr. Profilierung blieben die beiden seitlichen Gesimse miteinander verbunden.

⁴⁷² Vgl. Cafiero 1968, T. XII-XV, Moretti 1971, S. 89 Abb. u. S. 244 m. Abb. s. n. wie Albertini 1976, S. 106.

⁴⁷³ Vgl. Lehmann-Brockhaus 1983, S. 118 u. 145.

⁴⁷⁴ Zur Dat. in das 12. Jh. vgl. Piva 2003, S. 200 u. Cervini 2013, S. 228 m. Abb. 4.

Die aus Werkstücken unterschiedlicher Gesteinsarten und Größe nicht immer in durchgängigen Lagen errichtete Querschnittsfassade mit einem mittig angeordneten Zugang ist in Portalhöhe größtenteils so gut erhalten, dass man die ursprüngliche architektonische Gliederung noch nachvollziehen kann. Die zwei Eck- und Mittellisenen unterschiedlicher Breite bilden das dreischiffige, leicht unregelmäßige Kircheninnere außen an dessen Front symmetrisch ab. Zwischen die Lisenen wurde in etwa mittig zusätzlich ein dünner undekoriertes Halbrundstab platziert. Als dessen horizontale Entsprechung ist die Einfügung von zwei halbrunden Stäben im oberen Bereich der Portalpfosten bzw. des Portalbaldachins auf der gesamten Fassadenlänge anzuführen. Der heutige Zustand lässt zumindest noch erahnen, dass sich diese ehemals sowohl farblich als auch durch ihren stilisierten rankenartigen Dekor von den anderen Gliederungselementen deutlich absetzten. Ihre Verbindung zu den einzelnen Vertikalvorlagen wurde zwar unterschiedlich umgesetzt, aber in Bezug auf die gesamte Fassade symmetrisch angelegt. Den unteren Horizontalstab ließ man die seitlich der Portalöffnung platzierten Vertikalvorlagen wie auch die etwa gleich breiten Mittellisenen überkröpfen. Aus dieser Form der Verknüpfung wurde beim Kontakt mit den halbrunden Vertikalstäben eine Überkreuzung auf gleicher Ebene: Der Horizontalstab wurde zwar fortgeführt, aber dessen Rankendekor zugunsten eines blattwedelartigen Elementes unterbrochen. Entgegen der Lösung an den Mittellisenen enden beide Horizontalstäbe dann jeweils stumpf vor den Ecklisenen der Fassade.

Der heutige bauliche Bestand der Front in Pennabilli legt die Vermutung nahe, dass an den oberen seitlichen Fassadenbereichen kein weiterer Horizontalstab geplant war. Eine dementsprechende Aussage ist für den Mittelteil allerdings nicht mehr abzuschließen. Dieser weist zwar bis auf die Höhe der mittigen Bifora Partien vermutlich originalen Mauerwerkes auf, doch Anzeichen für einen oberhalb des Doppelfensters ansetzenden Stab, der zum Beispiel ein drittes Register oder ein Giebeldreieck abgrenzte, fehlen. Weiter ist es sehr wahrscheinlich, dass sich die dekorative Ausstattung der Fassade von San Pietro auf die Horizontalstäbe und die weit vorkragenden Auflager für den Portalbaldachin beschränkte. In Verbindung mit dem sich aus den verschiedenen Gesteinsarten ergebenden Farbwechsel trug dieser spärliche Dekor somit zur Gewichtung der horizontalen wie vertikalen Stäbe bzw. Vorlagen bei, die auf Grund der Wahl unterschiedlicher Methoden bei ihrer Verknüpfung aber nicht zu einem deutlichen horizontalen Akzent führte.

Trotz der offenen Fragen zum ursprünglichen Gesamtdesign der Fassade von San Pietro *a Ponte Messa* bleibt mit Blick auf die Fassade von San Rufino festzuhalten, dass auch an hochmittelalterlichen Fronten geringeren Ausmaßes eine Aufteilung planer Flächen in rechteckige Felder ohne hinzugefügte malerische oder figürliche Darstellungen mittels Vorlagen bzw. Profilstäben nachweisbar ist.

5.2.2.5 Die Flächengliederung: ein kurzer Ausblick

Die bis hierhin erfolgte Untersuchung zur Aufteilung einer größeren Frontfläche in rechteckige Felder an romanischen Sakralbauten Mittelitaliens konnte grob gesehen

zwei verschiedene Varianten herausfiltern: zum einen eine Flächengliederung mit Hilfe der Applikation eines Gerüsts relativ flacher Stäbe oder Vorlagen ohne deren strukturelle Differenzierung und zum anderen eine Flächenaufteilung als Folge der Schichtung von mehreren etwas raumgreifenderen Dienst- oder Pilasterordnungen mit aufliegenden Gesimsen. Die Fronten von San Rufino in Assisi bzw. in einem kleineren Maßstab San Pietro *a Ponte Messa* einerseits und Santa Giusta in Bazzano andererseits stehen jeweils für eine dieser Varianten.

Nur wenige Autorinnen und Autoren haben bisher versucht, sich der Außenwandgliederung an mittellitalienischen Kirchen des Mittelalters, speziell der Romanik, allgemeiner anzunehmen: So schrieb Krönig vor 80 Jahren in Bezug auf Fassaden, dass die „[...] *Betonung von Wand und Fläche und die organische Gliederung beider als eines der Hauptprinzipien architektonischer Gestaltung in der Architektur des Mittelalters in Mittelitalien herausgestellt* [...]“⁴⁷⁵ werden müsse. Benazzi wies 2002 hingegen auf die weite Verbreitung des „[...] *scalamento dei piani nello spessore murario* [...]“⁴⁷⁶ speziell an den romanischen Sakralbauten in Umbrien hin.

An dieser Stelle kann zwar keine umfassende Untersuchung der Flächengliederung in dem umrissenen Gebiet und Zeitraum erfolgen, doch soll über die bisher näher untersuchten Fassaden hinaus noch auf einen weiteren Bereich an Kirchengebäuden hingewiesen werden, der gelegentlich die hier genauer untersuchte Flächenaufteilung mittels vertikaler und horizontaler Elemente zeigt: halbrunde bzw. polygonale Apsiden. Abgesehen von den vorwiegend im westlichen Mittelitalien verorteten Beispielen mit einer Gliederung in Register bzw. Geschosse durch ein oder zwei Blendarkaden bzw. -galerien, die auch in Verbindung mit Zwerggalerien stehen können,⁴⁷⁷ lassen sich sehr viele Apsiden im östlichen Mittelitalien mit einer reinen Vertikalgliederung ohne horizontale Geschossmarkierung nachweisen - den Sockel ausgenommen. In den meisten Fällen wurde dort der Apsiszyylinder durch eine einheitliche Abfolge von Rundstäben bzw. Lisenen gegliedert, den Blendbogenabschnitte oben abschließen. Beispielhaft für die Verwendung von Rundstäben, die sich materialbedingt in ihrer Farbigkeit vom angrenzenden Mauerwerk unterscheiden, sind die Apsiden der Abteikirchen Sant'Urbano *all'Esinante* in Apiro wie Santa Maria Assunta in Rambona⁴⁷⁸ in den Marken, der ehemaligen Kathedrale Santi Pietro e Paolo in Sovana⁴⁷⁹ in der Toskana und von San Silvestro in Bevagna⁴⁸⁰ in Umbrien anzuführen. Über eine Apsis mit farblich nicht hervorgehobenen Rundstäben verfügen unter anderem Santa Maria Assunta in Bominaco⁴⁸¹

⁴⁷⁵ Krönig 1938, S. 7.

⁴⁷⁶ Benazzi 2002, S. 194.

⁴⁷⁷ Stellvertretend für die Apsiden in der Toskana mit einer derartigen z. T. recht raumgreifenden Gliederung sind hier S. Maria *della Pieve* in Arezzo, S. Pietro in Romena, die Pisaner Kathedrale u. S. Maria *forisportam* in Lucca anzuführen; vgl. zu Arezzo u. Pisa Salmi 1915, S. 143 m. Abb. s. n.

⁴⁷⁸ Vgl. das Foto im FAM zu obj08133465 bhfd470b7.

⁴⁷⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj07874132 fln0599469z_p.

⁴⁸⁰ Vgl. Gigliozzi 2000, S. 104 Abb. 85.

⁴⁸¹ Vgl. Willemsen 1990, Farbabb. 13.

in den Abruzzen, San Giorgio Martire in Petrella Tifernina⁴⁸² im Molise oder San Salvatore in Tarquinia⁴⁸³ in Latium. Gliedernde Lisenen mit bzw. ohne chromatische Hervorhebung weisen hingegen die Apsiden von Santa Maria Assunta in San Leo⁴⁸⁴ in den Marken bzw. der ehemaligen Abteikirche San Benedetto *in fundis* bei Stroncone wie von Sant'Eufemia in Spoleto⁴⁸⁵ in Umbrien auf. Die Einfügung einer horizontalen Unterteilung bei einer gleichbleibenden Vertikalgliederung des Apsisrundes ist an den größeren romanischen Kirchen San Rufino, Santa Maria Maggiore⁴⁸⁶ und San Pietro in Assisi (*Abb. 141-143*), an San Michele Arcangelo in Bevagna⁴⁸⁷ wie auch an der Todiner Kathedrale (*Abb. 159*) vorhanden.⁴⁸⁸

Wenn man die Gestaltung der romanischen Apsiden Mittelitaliens zu einer davon abweichenden Flächengliederung überprüft, so lassen sich mit der Apsis von San Giorgio in Soriano nel Cimino⁴⁸⁹ (*Abb. 56*) (Latium) bzw. jener von Santa Maria *in Valle Porclaneta* bei Rosciolo⁴⁹⁰ (*Abb. 57*) (Abruzzen) auch analoge Gliederungssysteme zu den oben untersuchten mittelitalienischen Fassaden benennen.

Die kleine und niedrige Apsis der einschiffigen Kirche San Giorgio in Soriano nel Cimino (*Abb. 56*) weist eine achsensymmetrische Gliederung durch flache Eckwie Mittellisenen und zwei Halbrundstäbe auf, denen paarweise gruppierte Blendbogen und ein abschließender Profilstab aufliegen. Die vertikalen sockel- bzw. basislosen Vorlagen mit verschiedenartigen Halbkapiteln setzen auf dem leicht vorstehenden unprofilten Basisring der Apsis auf. Sie bestehen weder aus einem anderem Material, noch sind sie dekoriert bzw. farbig hervorgehoben. Die nahezu vollständige Übereinstimmung der Horizontalfugen der Vertikalvorlagen mit jenen des angrenzenden Mauerverbandes ist ebenfalls bemerkenswert: Die Werksteine der Vorlagen setzen sich häufig weit in die beiden benachbarten Felder fort,⁴⁹¹ so

⁴⁸² Trotz der umfangreichen Ergänzungen ist das noch gut zu erkennen; vgl. Gianandrea 2012, S. 42 *Abb. 7* u. S. 46 *Abb. 13*.

⁴⁸³ Vgl. das Foto im FAM zu obj20900664 it00527d13.

⁴⁸⁴ Vgl. das Foto im FAM zu obj08134019 bhpd67167.

⁴⁸⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj20326838 fm1461419.

⁴⁸⁶ Vgl. Gigliozzi 2000, S. 114 *Abb. 103*.

⁴⁸⁷ Vgl. ebd., S. 104 *Abb. 86*.

⁴⁸⁸ Eine Übereinstimmung dieser Horizontalgesimse mit dem urspr. Übergang zw. den zwei Geschossen im östl. Kircheninneren liegt generell nahe, ist aber durch diverse spätere Veränderungen nicht in jedem Fall zweifelsfrei zu belegen.

⁴⁸⁹ „[...] *di gusto lombardo* [...]“ (D’Arcangeli 2016, S. 35); vgl. ebd., S. 127 *Abb. s. n. u.* Lehmann-Brockhaus 2017, S. 174. Auch an der Fassade dieser eher unscheinbaren kleinen Kirche wurden einige figürliche Darstellungen (u. a. ein segnender Christus, ein Engel, drei Evangelistensymbole u. gegenständliche Vögel neben einem Kelch) versetzt; vgl. ebd., S. 173f. u. D’Arcangeli 2016, *Abb. 2, 10, 17, 18 u. 25-29*. Für Pastura erfolgte deren Versatz „[...] *come volontà di monumentalizzazione dell’edificio*, [...]“ (Pastura 2016, S. 58).

⁴⁹⁰ Zur Dat. ab dem Ende 11. bis in das 13. Jh. vgl. Bertaux 1903, S. 540, Ricci 1925, T. 172 (Bildunterschrift), Willemsen 1990, S. 32 u. Andaloro/Righetti Tosti-Croce 1991, S. 63.

⁴⁹¹ An anderen roman. Apsiden, an denen ebenfalls keine materielle Scheidung zw. den Vorlagen u. dem Mauerverband vorgenommen wurde, treten solche sich fortsetzenden Steine gar nicht o. nur ab u. zu klammerartig auf. Für die letzte Variante ist die Apsis von S. Salvatore im nahen Tarquinia mit ihren „[...] *gürtelartige[n] Steine[n]* [...]“ (Thümmler 1938, S. 286) ein gutes Bsp.; vgl. ebd., S. 287 *Abb. 251*.

dass den oftmals längeren Quadern auch eine dem engen Apsisrund entsprechende Oberflächenkrümmung verliehen werden musste.

Die Anlage von San Giorgio wird an dieser Stelle jedoch vor allem auf Grund ihrer drei zusätzlich eingefügten Horizontalbänder erwähnt. Diese zeigen jeweils einen unterschiedlichen Dekor und begrenzen fast quadratische Felder.⁴⁹² Dass die drei horizontalen Streifen die sechs vertikalen Vorlagen, die Ecklisenen inbegriffen, jeweils beim Aufeinandertreffen sogar unterbrechen,⁴⁹³ ist eher ungewöhnlich und fällt durch die Fortführung ihrer vegetabilen bzw. ornamentalen Motivik um so mehr auf. Auch die dortige Begleitung des Bogens des einzigen mittig angeordneten Apsisfensters durch ein Ornamentband ist sonst an mittelitalienischen Apsiden meines Wissens so nicht nachzuweisen, was sich unter Umständen schon mit deren meistens nur vertikal ausgerichteten Gliederung begründen lässt.⁴⁹⁴

Die im Vergleich zu jener der Georgskirche nicht ganz so zierliche, polygonale Apsis der eher für ihre Innenausstattung bekannten Kirche Santa Maria in Valle Porclaneta⁴⁹⁵ (Abb. 57) zeigt eine Gliederung in drei Registern leicht abnehmender Höhe. Ähnlich wie an der Fassade von Santa Giusta ist ein Wechsel der Art der vertikalen Vorlagen zwischen dem unteren und mittleren Register zu beobachten - von zierlichen Pilastern zu schlanken Rundvorlagen. Auch hier wurden die unteren Vertikalglieder bereits im Sockelgesims angelegt. Ihre direkte Anordnung übereinander bleibt in allen drei Registern nahezu unverändert.⁴⁹⁶ Möglicherweise auch durch die Polygonalform der Apsis bedingt, folgen die horizontalen Profilstäbe oberhalb des unteren und mittleren Registers jeweils den Ausbuchtungen der Kapitellkelche der Vertikalstützen und erinnern so eher an aufliegende Kämpferplatten. Auf diesem so entstandenen ‚Vorsprung‘ befinden sich die Sockel der oberhalb folgenden Rundvorlagen bzw. die Grundplatten der vier im zweiten Register mittig

⁴⁹² Durch das plastische Flechtmotiv am unteren Horizontalband vermittelt dieses aus der Ferne den Anschein, als sei es der obere Abschluss eines Sockelgeschosses. Diesem Eindruck stehen allerdings die durchlaufenden Vertikalaufgaben entgegen. Anders als das Flechtband wurden die zwei- bzw. einsträngige Ranken der beiden oberen Horizontalstreifen hingegen ähnlich wie jene der Portalarchivolte als Flachrelief gearbeitet.

⁴⁹³ Ein übereinstimmendes Halbrundstabprofil begleitet in drei der vier Fälle die Rankenbänder.

⁴⁹⁴ Eine ähnliche Begleitung eines Rundbogens eines Fensters durch ein unverändert fortlaufendes Profilband ist an mehreren südwesteurop. Apsiden zu finden. Dabei handelt es sich allerdings vorwiegend um Öffnungen mit seitlich eingestellten Säulchen, deren Kapitellen ein horizontales Profilgesims zur Bogenbegleitung aufgelegt wurde. Oftmals besteht auch bei einer derartigen Fensteranlage ein Zusammenhang zw. der Anordnung dieses Gesimses u. der Unterbrechung bzw. Veränderung der gliedernden Vertikalvorlagen o. -stützen. Diesbzgl. exemplarisch sei hier die Apsis von S. Pedro in Cervatos genannt; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz. Die Anlage eines dekorierten Profilbands am gesamten Ostabschluss, inkl. der Fensterarchivolten, zeigen auch die bekannten roman. Choranlagen der Auvergne, wie u. a. Notre-Dame in Orcival. An den dortigen Kranzkapellen wurde das Profilband immer außen an den gliedernden Halbrund- bzw. Rechteckvorlagen entlang fortgeführt; vgl. das Foto im FAM zu obj20324396 fm174172.

⁴⁹⁵ Vgl. Lehmann-Brockhaus 1983, S. 155-157.

⁴⁹⁶ Die äußersten Säulchen des zweiten u. dritten Geschosses wurden gegenüber dem unteren Pilaster leicht seitlich in Eckstellung versetzt. Ein Anschluss einer vertikal gegliederten Apsis an die Ostwände einer roman. Kirche ohne die Einfügung einer Ecklisene ist eher ungewöhnlich.

angeordneten Trägertiere.⁴⁹⁷ Den oberen Abschluss der Apsis bilden Abschnitte von jeweils zwei Blendbögen, die alternierend entweder die Form eines Rundbogens oder eines spitzen Dreipasses aufweisen. Letzterer ist mit einer spätromanischen Datierung der unteren Apsis auf jeden Fall nicht vereinbar.⁴⁹⁸

Wie oben bereits angedeutet, handelt es sich bei den besprochenen Apsiden um eher kleinere Anlagen. Berücksichtigt man obendrein den Aufriss der beiden Kirchengebäude in Soriano und Rosciolo, so muss abschließend festgestellt werden, dass deren jeweilige horizontale Apsisgliederung nicht mit der vorhandenen bzw. rekonstruierbaren Geschosseinteilung im Inneren korrespondiert. Die Gliederung der zylindrischen bzw. polygonalen Oberfläche erfolgte dementsprechend aus einer davon losgelösten Motivation.

Am Ende bleibt festzuhalten, dass die schon an der Fassade von San Pietro *a Ponte Messa* vorhandene unterschiedliche Ausstattung der vertikalen wie horizontalen Gliederungselemente ähnlich auch an der Apsis von San Giorgio in Soriano nel Cimino nachweisbar ist, ohne dass bei letzterer die Markierung einer entsprechenden Geschosseinteilung am Außenbau beabsichtigt war. So könnte die Parallelität der differenzierenden Behandlung der Vorlagen ein Hinweis darauf sein, dass der dort anzutreffenden Flächenaufteilung weniger eine ordnend-strukturierende als vielmehr eine dekorative Konzeption zugrunde lag.

5.2.2.6 Resümee

Nach der im letzten Abschnitt vorgenommenen Auseinandersetzung mit vergleichbaren Arten von Flächenaufteilungen lassen sich abschließend folgende über die architektonische Gliederung des Portalgeschosses der Kathedrale San Rufino in Assisi hinausgehende Punkte festhalten: Das Vorkommen einer abgrenzenden bzw. leicht plastisch gerahmten Flächenaufteilung in nahezu gleich große Rechteckfelder, die in Registern angeordnet wurden, kann weder einer bestimmten Epoche noch explizit einer Kunstgattung bzw. Objektgruppe zugeordnet werden. Dass diese Aufteilung ein weitverbreitetes künstlerisches Mittel an Objekten auch kleineren Maßstabes im Hochmittelalter war, belegen einige toskanische Kanzeln (in Cagliari

⁴⁹⁷ Zur Erwähnung hingegen von sechs Trägerlöwen vgl. Bertaux 1903, S. 540.

⁴⁹⁸ Eine Ergänzung bzw. Erneuerung nur des Blendbogenfrieses ist anhand des heutigen Befundes anhand von Abb. aber auch nicht zweifelsfrei abzusichern.

bzw. in Pistoia)⁴⁹⁹ wie auf der italienischen Halbinsel vorkommende Bronzetüren (Verona, Pisa, Ravello, Benevent),⁵⁰⁰ Antependien (Ascoli Piceno, Città di Castello)⁵⁰¹ und noch kleinteiligere Ausstattungsobjekte aus Elfenbein (exemplarisch das Konvolut aus Salerno), die allesamt an eine längere Tradition anknüpfen. Eine Kombination dieser Feldeinteilung auch mit Flächen anderen Zuschnittes, wie einer Mandorla oder Kreuzform, ist zum Beispiel an romanischen Antependien nachzuweisen. Einer einheitlichen Feldgröße mit nur geringen Abweichungen entspricht zudem meistens auch ein gleichförmiges Rahmenwerk - zu einer „[...] *gleichmäßig dicht gefüllten Bilderwand*.“⁵⁰² vereint. Die Charakteristik der betreffenden Ausstattungsstücke ergibt sich vor allem durch die Verwendung von Tafeln bzw. Platten mit szenischen Reliefs eines meistens nahezu übereinstimmenden Zuschnittes. Dabei konditionierten die materialtechnischen Voraussetzungen bzw. Erfordernisse der Anfertigung derartiger Platten ihre Ausmaße wie ihre Rahmung und somit die Gesamtgliederung auch außerhalb ästhetischer Präferenzen.

Am Untergeschoss der Kathedrale in Assisi steht den Betrachtern die Aufteilung der gesamten Wandfläche mittels Lisenen und Profilstäben in einzelne an Höhe zunehmende Rechtecke in Registern ohne eingefügte Reliefs gegenüber. Weder am Kathedralgebäude selbst noch in dessen unmittelbarer Umgebung lässt sich eine vergleichbare Gliederung nachweisen. Trotzdem sollte aber nicht unerwähnt bleiben, dass bereits die früher zu datierende Apsis desselben Sakralbaus neben einer Vertikalgliederung mit ihrer horizontalen Geschossmarkierung eine materielle und zudem farbliche Differenzierung zwischen ihrem gliedernden Apparat und der benachbarten Wandfläche zeigt.

⁴⁹⁹ Je nach Umfang der ab dem 12. Jh. an Kanzelkästen aufkommenden christologischen Zyklen, die Melcher als „[...] *Versuch* [...], *das Nichtverständnis der lateinischen Lesung zu überbrücken*.“ (Melcher 2000, S. 234) ansah, war u. U. eine Anordnung der einzelnen Szenen in Registern erforderlich. Zur Gestaltung, Dat. 1159-1162, zum symbolträchtigen Transport der Pisaner Kanzel 1311-1312 nach Cagliari, den folgenden Veränderungen wie der Rekonstruktion vgl. Kingsley Porter 1923, Bd. 1, S. 293f., Zarnecki 1990, Sw.abb. 305 u. S. 242, Pani Ermini/Serra 1993, S. 45, Poeschke 1998, S. 141-143 u. T. 134-135, Milone 1999, S. 55-57, ders./Tigler 1999, S. 163f. Kat.nr. 15 u. Ducci 2019, S. 40-43 m. Abb. s. n.; zur Vorbildlichkeit für die 1239 dat., 1591 u. 1976 in S. Bartolomeo *in Pantano* in Pistoia neu zusammengesetzten Kanzelreliefs auch in Bezug auf ihre Zweiteilung u. ihre Inschriften an den Rahmenleisten vgl. Kopp 1981, S. 105 u. Abb. 194-195 u. 221 wie Melcher 2000, B 63, S. 333-338 u. Abb. 45-46. Auch die Kanzel in S. Giovanni *fuoricivitas* in Pistoia soll eine Ausstattung mit in zwei Registern angeordneten Reliefs gehabt haben; vgl. Glass 1998, S. 802. Zu den Fragmenten in S. Bartolomeo u. ihrer Verbindung zur Portalwerkstatt von S. Martino in Lucca unter der Leitung des von der Autorin sog. „Majestas-Meisters“ vgl. Kopp 1981, S. 104f., 128f. u. Abb. 208-211; vgl. allgemein Poeschke 1998, S. 155 Abb. 116-117, Milone 1999, S. 61-65, S. 63 Abb. 3 u. ders./Tigler 1999, S. 181-183 Kat.nr. 55.

⁵⁰⁰ Vgl. zu einzelnen Türen das Standardwerk von Mende 1983 u. zu den urspr. zwei Pisaner Exemplaren Redi/Ascani 1998, S. 427.

⁵⁰¹ Zur Annäherung des Bildprogrammes wie der Symbolik von Kirchentüren u. Altarvorsätzen vgl. Götz 1971, S. 376 u. 380f.

⁵⁰² Ebd., S. 375.

Die in der Literatur angeführten architektonischen Vorläufer, die zum Teil auch dort schon ohne einen Anspruch auf Vorbildlichkeit genannt wurden, bzw. die genannten Nachahmer des assisanischen Rahmenwerkes weisen entweder eine abweichende Gestaltung der Gliederungselemente auf (Narni, Bazzano) oder wurden auf verschiedene Art und Weise durch ihre Kombination mit szenischen Reliefs und gegebenenfalls zweitverwendetem Material in ihrer Feldgröße bzw. Rahmungsart beeinflusst (Verona, Lucca). Wenn man die möglicherweise als frühe Planänderung einzuschätzende Ausstattung mit Reliefs ausblendet, zeigt das Ensemble am mittleren Portalgeschoss von San Pietro *fuori le mura* in Spoleto neben der viel später zu datierenden Front von Santi Vincenzo ed Anastasio in Ascoli Piceno mit seinem relativ homogenen Rahmenwerk die größte Analogie zu der Anlage von San Rufino.

Viele der erhaltenen Fronten von romanischen Sakralbauten im heutigen Umbrien können sicher in den Zeitraum zwischen den 1130er Jahren und den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts datiert werden. So lassen sich der Baubeginn, die Errichtung bzw. Vollendung einiger Fassaden, wie jener der Kathedralen in Foligno (1130, 1201) und Spoleto (1207) wie von San Lorenzo in Spello (1120), San Gregorio in Castel Ritaldi (1141), San Pietro in Bovara (1158), Santa Maria Maggiore in Assisi (1163), San Nicolò in Stroncone (1171), San Silvestro in Bevagna (1195) und San Giovanni Battista in Sangemini (1199), schon anhand der dort angebrachten Inschriften mit entsprechenden Jahreszahlen zeitlich genauer eingrenzen.⁵⁰³

Wenn man sich einen Überblick speziell über die Gestaltung von Portalgeschossen dieser Sakralbauten verschafft, so muss man feststellen, dass das Untergeschoss von San Rufino und die späteren an San Pietro *fuori le mura* wie San Paolo *inter vineas* in Spoleto mit ihrer vertikalen Dreiteilung bzw. ihrer Feldeinteilung neben den Fassaden mit Vorhallen (an den Kathedralen in Spoleto (*Abb. 173*) und Terni, an Santa Maria *in pensole* in Narni und Santa Maria Assunta in Lugnano in Teverina und für San Domenico in Narni rekonstruiert)⁵⁰⁴ einer größeren Gruppe von Fronten gegenüberstehen, deren Untergeschosse nur durch die Einbettung von Portalen und gegebenenfalls Fenstern strukturiert wurden (an beiden Fassaden der Kathedrale in Foligno (*Abb. 23*), an beiden Kirchen in Bevagna (*Abb. 22*), Sant'Eufemia in Spoleto, an San Claudio in Spello⁵⁰⁵ und San Felice in Giano). Diese sich hier offenbarende große Wertigkeit der Wandfläche an sich, die über ein „[...] *partire in modo geometrico la superficie muraria* [...]“⁵⁰⁶ meines Erachtens hinausgeht, die fehlende plastische Durchbildung des Mauerverbandes auch im Bereich von Öffnungen und die Vorliebe für die Schichtung von architektonischen Einheiten sind als *die* Hauptcharakteristika der romanischen Architektur im heutigen Umbrien zu bezeichnen.

In Bezug auf das Fassadenuntergeschoss von San Rufino in Assisi ist festzuhalten, dass es durch seine kleinteilige architektonische Binnengliederung nicht als statisch und blockhaft, sondern als dynamisch und in seiner Oberfläche differenziert

⁵⁰³ Zu den einzelnen Inschriften vgl. Riccioni 2013, S. 63, 65, 67-71 u. 76.

⁵⁰⁴ Vgl. Gangemi 2010b, S. 210 u. S. 223 T. IV.

⁵⁰⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj20326921 fmlac1003153.

⁵⁰⁶ Coden 2011, S. 338.

wahrgenommen wird. Die Gestaltung des aufliegenden Obergeschosses nähert sich hingegen unter Beibehaltung der Dreiteilung bereits der vorherrschenden Flächen-gestaltung anderer Kirchen der Umgebung an. Ob diese veränderte Auffassung auch mit einer längeren Bauunterbrechung korrespondieren könnte, soll an anderer Stelle diskutiert werden.

Bei dem Rahmenwerk, welches das gesamte Portalgeschoss von San Rufino überspannt, handelt es sich sowohl um ein Pionierwerk als auch ein Unikat, für das mit der Kapellenfront in Narni eingeschränkt zwar ein kompositorischer Vorläufer benannt werden kann, das aber in der praktischen, einheitlichen und dynamischen Umsetzung keine lokalen bzw. mittelitalienischen Vorgänger aufweist. Die Frage nach der Herkunft dieser über die bloße Dreiteilung der Fassade weit hinausgehenden Konzeption ist meines Erachtens leider nicht zweifelsfrei zu klären.

Trotz einer räumlich begrenzten Gliederung in Felder existiert mit der Front von San Pietro *fuori le mura* in Spoleto eine prominente Nachfolgerin. Die funktionale Umwidmung ihrer architektonischen Binnengliederung durch die Einfügung von szenischen Reliefs, die möglicherweise erst im Zuge der Errichtung der unteren Geschossparie erfolgte, schränkt heute jedoch ihre direkte formale Ableitung von der Lösung an San Rufino ein. Während die einheitliche Rahmung von szenischen Reliefs auch weiterhin in Mittelitalien in unterschiedlichen Zusammenhängen nachzuweisen ist, fand die Begrenzung von rechteckigen Wandflächen mit einer dynamischen Größenveränderung ohne eine weitere Feldausstattung schon kurz nach ihrem ersten Auftreten im 12. Jahrhundert hingegen keine Nachfolge mehr.

5.2.3 Die drei Westportale

5.2.3.1 Einführung

„Già accostandosi alla chiesa il fedele deve cogliere immediatamente il salto fra il mondo e lo spazio sacro: non solo l'architettura, ma anche la decorazione scultorea della facciata, e specialmente della porta d'ingresso. [...] »Ego sum ostium. Per me si quis introierit salvabitur« (10.9); perciò la porta della Chiesa è in pari tempo porta coeli. L'architrave, il timpano, e talora un più complesso protiro sono spesso organizzati intorno a quest'idea-base; [...]»⁵⁰⁷

Bei der Auseinandersetzung mit den Westportalen der Kathedrale in Assisi erfolgte in der Forschung oft eine an die jeweilige Datierung gebundene Konzentration auf wenige Merkmale, Vergleiche oder Fragestellungen, wie die Diskussion um die Tympana deutlich zeigt. Die sich aus der Verzahnung zwischen den Portalen mit

⁵⁰⁷ Settis 2005, S. 22; zur christl. Symbolik der Kirchentür u. deren Bildprogramm, die auch auf verschiedene Portalteile übertragen wurde, vgl. Götz 1971, S. 28, 383-385, 389f. u. 392 wie mit dem Fokus auf Rom im 11.-12. Jh. Riccioni 2019c, S. 217f. Vgl. zur Unterscheidung zw. dem Aussagegehalt von Portalen, deren Schwellen u. der Fassade als „[...] *slegate ed indipendenti dall'aspetto liturgico* [...]“ bzw. „[...] *punto di incontro fra committenza laica ed ecclesiastica* [...]“ (Finco 2017, S. 81), zu deren Bedeutung Keil 2014, S. 133 bzw. zur Herleitung, Charakterisierung wie Kommunikations- wie Fondfunktion bei lokaler Rechtsprechung bzw. Aufführungen von liturgischen Theaterstücken Castiñeiras 2015, S. 1, 3f., 14, 20f. u. 25.

dem Rahmenwerk ergebenden Vermutungen zur Umsetzung des Fassadenentwurfes bzw. zum Bauverlauf blieben dabei weitestgehend unberücksichtigt. Eine vergleichende Analyse und mögliche Ableitung der Struktur des Hauptportals wie seiner seitlichen Pendants fehlt bisher. Neben der Diskussion zur Vorzeitigkeit der Tympana widmeten sich die Forschenden vor allem Überlegungen zur Antikennähe und der Identifizierung sogenannter ‚lombardischer‘ oder ‚cosmatesker‘ Elemente des vorhandenen recht unterschiedlichen Dekorrepertoires. Abhandlungen zur Ikonografie der figürlichen Bauskulptur wurden durch deren schlechten Erhaltungszustand erschwert. Bei einem Teil der damit näher befassten Autorinnen und Autoren, wie Elisei, Sanna, Prosperi und Papi, herrschten auf Grund sehr spezifischer Textbezüge einseitige Interpretationen der Darstellungen vor. Eine Absicherung auch durch motivische Vergleiche zu anderen Kunstwerken erfolgte dabei jeweils nicht. Dass diese selektive Vorgehensweise oft zu unzureichenden Ergebnissen führte, lässt sich meines Erachtens sowohl aus der Unterschiedlichkeit des motivischen Repertoires der Zugänge in Assisi als auch der Portalanlagen des Umfeldes erklären.

5.2.3.2 Beschreibung des Ensembles

Alle drei Westportale von San Rufino (*Abb. 14*) erscheinen auf Grund ihrer Zusammensetzung aus bandartigen Bestandteilen flach in die Mauerstruktur des Fassadenuntergeschosses eingebettet. Bei den Seitenportalen wird diese Wirkung durch ihre weniger differenzierte Gestaltung und durch die oben beschriebene materielle wie strukturelle Entsprechung ihrer äußeren Portalteile mit den profilierten Abschnitten des Rahmenwerkes noch gesteigert (*Abb. 15, 58*). Trotz dieser konzeptionellen Analogien grenzen sich die Portale durch die dort vorgenommene Konzentration von Bauskulptur aber von ihrer jeweiligen Umgebung deutlich ab.

Die drei Portalöffnungen werden jeweils von zwei Pfosten und einem Sturz gerahmt, dem ein Rundbogen direkt aufliegt. Diese Portalstruktur ließe sich meiner Meinung nach am ehesten als Kompositform aus einem Sturzpfeiler- und Bogenportal bezeichnen.⁵⁰⁸ Vergleichbare Lösungen sind auch an San Pietro in Bovara⁵⁰⁹ in Umbrien, Santa Maria *in Cellis* in Carsoli (*Abb. 67*) wie San Pelino in Corfinio⁵¹⁰ in den Abruzzen anzutreffen. Trotz der vergleichbaren Struktur der inneren Portalbereiche setzt sich das Hauptportal durch seine größere Breite, Höhe und mehrteiligere Zusammensetzung deutlich von den zwei Seitenportalen ab, die beide auf den ersten Blick einen relativ analogen Aufbau aufweisen. Doch im Gegensatz zu den Portalen mit ausgemauerten Bogenfeldern in Bovara oder in den Abruzzen umschließen die Archivolten der hier untersuchten Zugänge jeweils figürlich dekorierte

⁵⁰⁸ Eine Charakterisierung als ‚Bogenportal mit Sturz‘ trifft die Hauptelemente der an S. Rufino gewählten Lösung m. E. nicht richtig zu; zur knappen Definition des Sturzpfeiler- u. Bogenportals, auch mit Sturz, vgl. Binding 1995, Sp. 108f.

⁵⁰⁹ Vgl. Riccioni 2013, S. 71 Abb. 15.

⁵¹⁰ Vgl. zu Carsoli Gavini 1926-1928, S. 167 Abb. 200 u. Delogu 1969, T. XXII Abb. 29 wie zu Corfinio Gavini 1926-1928, Abb. 119 u. Gandolfo 2010, S. 81 Abb. 5.

und monolithische Tympana von leicht unterschiedlicher Form,⁵¹¹ deren Unterkanten nahezu dem Breitenmaß der jeweiligen Portalöffnung entsprechen. Die Wirkung der ungefassten Bogenfelder⁵¹² ist im jeweiligen Portalgefüge recht unterschiedlich: So hebt die Wahl von Travertin - in Entsprechung zur architektonischen Binnengliederung des Untergeschosses - als dem alleinigen Material der übrigen Teile der Seitenportale (*Abb. 65, 66*) beide Tympana farblich deutlich hervor. Der Einsatz von weiteren Gesteinsarten, wie Marmor und ‚Rosso Ammonitico‘,⁵¹³ am Hauptportal (*Abb. 62*) führt dort hingegen zu einer polychromen Vielfalt, die einer farblichen Akzentuierung des ungefassten Tympanons eher entgegensteht.

Die Pfosten und der Sturz wie die aufgesetzten Archivolten der beiden seitlichen Zugänge zeigen eine in etwa identische Breite bzw. Höhe wie auch ein übereinstimmendes Motivrepertoire, auf dessen Unregelmäßigkeiten noch einzugehen sein wird. Durch den Verzicht auf Halbkapitelle als Mittel einer differenzierenden Zuweisung der Portalelemente zu einer architektonischen Ordnung wie ihre relative Material- bzw. Motiveinheitlichkeit wurde bei beiden Seitenzugängen eine recht geschlossene Erscheinung erreicht. Trotzdem ist das linke Seitenportal fast einen halben Meter höher als das rechte,⁵¹⁴ obwohl das auf Grund der Hanglage gen Süden abfallende Terrain optisch eigentlich genau den umgekehrten Fall sinnvoller erscheinen lässt.

Ganz anders müssen die inneren Elemente des Mittelportals charakterisiert werden: Diese sind in Bezug auf ihre Motive wie Gesteinsarten - mit Travertin für den Architrav und ‚Rosso Ammonitico‘ für die Trägertiere, Pfosten und die Archivolte - und deren wechselnder Farbigkeit⁵¹⁵ als Variante des an den Seitenportalen

⁵¹¹ Nur wenige hundert Meter entfernt, aber wahrscheinlich einige Jahrzehnte später griff man diesen Aufbau samt dem Halbrundstab, aber ohne ein figurliches Tympanon am Mittelportal von S. Pietro in Assisi (*Abb. 63*) leicht verändert nochmals auf. Doch im Gegensatz zur Lösung an S. Rufino wurden die Rahmenelemente so in die Wand eingetieft, dass der angrenzende Halbrundstab im Verhältnis zum Niveau des Mauerverbandes nur leicht vorsteht.

⁵¹² Auch der neueren Lit. war zu den vorhandenen geringen rot-bräunlichen Partien am Gesicht, an den Händen u. am Gewand Christi (*Abb. 70*), bei denen es sich um Fassungsreste handeln könnte, leider nichts zu entnehmen.

⁵¹³ Während Fachechi allgemein durchaus von einem „[...] *l'annullamento della monocromia della superficie, in linea col principio basilare dell'estetica medievale per cui varietas delectat, a volte spinto verso la spettacolarità e l'aulicità.*“ (Fachechi 2014, S. 97) ausging, sah sie hingegen die Auswahl bestimmter Materialien *a priori* mit dem Ziel einer symbolischen Botschaft nicht durch ausreichende Befunde gesichert; vgl. ebd., S. 97f. An dieser Stelle vgl. Codens Einschätzung zur wichtigen Rolle dieses Gesteines als „[...] *uno dei più o meno consapevoli tramiti di certi paradigmi estetici.*“ (Codens 2014, S. 120) in der Werkstatt des Nicholaus.

⁵¹⁴ Die Breitenmaße der Öffnungen betragen ca. 2,54 m am Hauptportal u. ca. 1,55-1,60 m an den Seitenzugängen; vgl. zum Mittelportal Brizi 1881, S. 8 u. zu den Maßen der Unterkante der seitlichen Lünetten Cardelli 1929, S. 20.

⁵¹⁵ Zum ‚allgemeinen Phänomen‘ der Farbigkeit mittelalterlicher Bauten der ital. Halbinsel bzw. in Europa vgl. Autenrieth 1984, S. 243 u. Fachechi 2014, S. 90f. u. 111. Zur Funktion der vorhandenen Polychromie wie den Unterschieden in der Oberflächenbehandlung merkte letztere an: „*La finalità di questo uso era armonizzare gli elementi architettonici evidenziandone alcuni dettagli oppure semplicemente decorare la superficie. [...] al di là della scontata varietas di materiali, combinazioni, soluzioni, effetti, si può tentare una prima suddivisione tra superfici intonacate, [...], e superfici con materiali a facciavista.*“ (ebd., S. 91).

entwickelten einheitlichen Grundmodells zu bezeichnen. Zudem zeigen auch die äußeren Teile des Hauptportals keine Analogien zu den seitlichen Zugängen. Die bei dieser Portalerweiterung verwendeten heterogenen Materialien und Dekortypen lassen die Unterschiede zwischen den Zugängen meiner Auffassung nach sogar noch deutlicher hervortreten. So wurde der helle Marmor am gesamten Untergeschoss nur zur Herstellung von variierend dekorierten Ringeinfügungen des Halbrundstabes und einem umlaufenden Rankenband des äußeren Mittelportals verwendet.⁵¹⁶ Auch die dort eingesetzte Rankenornamentik kehrt am Portalgeschoss bzw. an der gesamten Fassade sonst nicht wieder. Eine dem Marmor und ‚Rosso Ammonitico‘ nahezu vergleichbar limitierte Verwendung weist auch die ‚Scaglia Rossa‘ auf: Wie schon Di Costanzo 1797 bemerkte, wurde diese kompakte Gesteinsart aus dem lokalen Umfeld am Untergeschoss von San Rufino ausschließlich für die Herstellung aller drei Westtympana eingesetzt.⁵¹⁷

Die Sonderstellung der Bogenfelder von San Rufino in Mittelitalien kann auf Grund ihrer Anfertigung als Ensemble dreier Monolithen und ihrer Ausstattung mit großfigurlichen Reliefs (*Abb. 68-70*) gar nicht hoch genug bewertet werden.⁵¹⁸ Als mittelitalienische Beispiele für Bogenfelder mit figurlichen Reliefs aus nur einem Werkstein lassen sich jene an Santa Maria *della Pieve* in Arezzo (*Abb. 121*) (Toskana), San Moderanno in Berceto, des linken Westportals der Kathedrale San Donnino in Fidenza⁵¹⁹ und des Querhausportals von Santa Maria Assunta e Santa Giustina in Piacenza⁵²⁰ in der Emilia benennen. Zudem zeigen die Darstellungen der Tympana in Assisi auf den ersten Blick kein geschlossenes Programm, welches zum Beispiel dem Kirchenpatron Rufinus ganz oder teilweise gewidmet sein könnte.⁵²¹ Andere auf einen Lokalheiligen bezogene Patrozinien von italienischen Sakralbauten führten im Portalzusammenhang hingegen oftmals zur Darstellung von deren Vita, meistens samt dem Martyrium.⁵²² Beispielhaft sind hierfür die Portalarchitrave der ober- und mittelitalienischen Kathedralen Santa Maria e San Geminiano in Modena,⁵²³ San Donnino in Fidenza (*Abb. 40*) (Emilia) und San Cerbone in Massa

⁵¹⁶ Auch am Hauptzugang von S. Pietro in Assisi wurden Werkstücke aus Marmor nur zur Herstellung des Rankendekors an den inneren Portalelementen eingesetzt. Am aufliegenden Bogen kam - vielleicht wegen Materialknappheit - dort jedoch ein farblich stärker abweichendes Gestein zum Einsatz.

⁵¹⁷ Vgl. Di Costanzo 1797, S. 177. Daran knüpft sich zugleich die Frage an, ob die Wahl dieses Gesteines vielleicht auch deshalb erfolgte, da sich seine kompakte Oberfläche besonders gut als Träger einer Fassung eignete.

⁵¹⁸ Vgl. Cristoferi 1999, S. 96. Ein weiteres monolithes, aber undekoriertes Tympanon befindet sich vor Ort am Hauptportal von S. Maria Maggiore.

⁵¹⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20865059_fm1399.

⁵²⁰ Vgl. das Foto im FAM zu obj20794995_fm1471.

⁵²¹ Auf die Identifizierung der Dargestellten wird später noch eingegangen.

⁵²² Vgl. allgemein zur Anbringung hagiografischer Zyklen Christe 1998, S. 683, zur erwogenen Ergänzung der Luccheser Reliefsequenz durch eine extern angebrachte Figurengruppe mit der Darstellung des Patrons vgl. Kopp 1981, S. 19, 35f. u. 49. Zur Genese des Patronatsgedanken vgl. Angeendt 1993, Sp. 1808.

⁵²³ Vgl. zur ‚Porta dei Principi‘ Späth 2011, S. 138 Abb. 7.

Marittima⁵²⁴ (Toskana) anzuführen.⁵²⁵ Zur dementsprechenden Eignung von Portalsturzen stellte Späth fest: „*Der Architrav bot aufgrund seiner architektonischen Disposition ein stark querrrechteckiges Bildfeld, das ihn in der Tradition des antiken Frieses für narrative Stoffe prädestinierte.*“⁵²⁶

Wie auch an den Seitenportalen in anderen Bereichen zu beobachten ist, ergeben sich auch für die reliefierten Darstellungen ihrer Tympana in Bezug auf deren Herstellung, szenische Gestaltung und mögliche Vorlagen engste typologische Zusammenhänge. Eine motivische Verbindung beider mit dem Relief des mittleren Tympanons mit dessen Zusammenstellung figürlicher Einzeldarstellungen ist hingegen nicht herzustellen. Trotzdem muss meines Erachtens nicht gleich eine Zuordnung der mittleren Darstellungen in einen grundsätzlich anderen künstlerischen Zusammenhang vorgenommen werden. Die Ursache für die typologische Verschiedenartigkeit der drei Darstellungen könnte sowohl inhaltlicher wie dekorativer als auch funktionaler Natur sein.

Zu den drei Westportalen an San Rufino, für die strukturelle Gemeinsamkeiten, aber auch bedeutende Unterschiede festgestellt werden müssen, gehören auch beidseitig Pfostenträger.⁵²⁷ Diese wurden jeweils aus Monolithen gefertigt, zu denen auch die mit einer umlaufenden Kehle versehenen Grundplatten gehören.⁵²⁸ In Abhängigkeit von der jeweiligen Körpergröße und -haltung der Dargestellten ragen diese Platten verschieden weit auf den an der unteren Fassade vorkommenden Werksteinverband vor bzw. gehen am Mittelportal sogar um einiges darüber hinaus (*Abb. 59, 62, 72*).⁵²⁹ Die Pfostenträger wurden hauptsächlich nur auf den zu den

⁵²⁴ Vgl. das Foto im FAM zu obj07960218 fln0573975z.

⁵²⁵ Als weitere oberital. Bsp. können S. Celso in Mailand u. S. Zeno in Verona fungieren. Auch eine kirchliche Widmung an bekanntere, nicht lokale Heilige konnte die Anbringung eines derartigen Reliefzyklus bzw. die Auswahl einer spezifischen Szene am Hauptportal bewirken, wie die Fassaden der Kathedralen in Lucca u. in Genua, S. Giorgio in Argenta u. die Vorhalle von SS. Pietro e Paolo in Sessa Aurunca beweisen; vgl. zu SS. Pietro e Paolo mit der Dat. um 1200 Poeschke 1998, S. 189f. u. T. 246 wie zu S. Giorgio Coden 2000, S. 83.

⁵²⁶ Späth 2011, S. 139.

⁵²⁷ Zu deren Ableitung, Vorkommen, Arten u. Deutung der Beute vgl. Klingender 1971, S. 293 u. Slomann 1967, S. 126f.; vgl. zu deren Symbolik als Wächter Schmidt 1981, S. 82 wie zur mehrschichtigen Beziehung von Trägerlöwen an Kirchenportalen zu Wächterlöwen an antiken Grabstätten Trivellone 2008, S. 218. Zur Übertragung dieser wachenden Funktion auch in Mosaikdarstellungen an markanten Stellen im Kirchenraum vgl. Barral I Altet 2010, S. 112f. Zu dem erwogenen Zusammenhang der Platzierung von Löwen mit der vor vielen Kirchenportalen ausgeübten Gerichtsbarkeit, u. a. am Bsp. der Ensembles in Ferrara, Sessa Aurunca u. Santiago, vgl. Castiñeiras 2015, S. 19.

⁵²⁸ Die beiden von außen an die Pfosten der Hauptportalöffnung angefügten Elemente, ein Halbrundstab u. ein Rankendekorband, wurden auf einen verkröpften, mehrteiligen Profilstab aufgesetzt (*Abb. 72*), der trotz unmittelbarer Nähe keine Verbindung zur Grundplatte der Trägerlöwen aufweist.

⁵²⁹ Im heutigen Zustand endet die Grundplatte des rechten Löwen etwa deckungsgleich mit der Vorderkante des gemauerten Verbandes. Da aber der Vorderkörper des Beutetieres ungefähr 20 cm über diese vordere Kante übersteht u. auch - durch die Armierungen offensichtlich - dieses Träger-tier größere Schäden erlitten hat, ist davon auszugehen, dass dessen Grundplatte urspr. weiter überstand.

Portalöffnungen zeigenden Seiten differenziert ausgearbeitet⁵³⁰ und mit ihren hinteren Extremitäten weit unter die Portalpfosten geschoben (*Abb. 72, 75, 76*). Eine Darstellung eines hinteren Tierkörpers unterhalb eines auf diese Weise gestützten Portalpfostens konnte von der Verfasserin auf der italienischen Halbinsel nur noch am Hauptportal von San Nicola Pellegrino in Trani⁵³¹ in Apulien nachgewiesen werden. Auch wenn die dortigen Pfosten an ihren Ecken weiter nach unten fortgeführt wurden, so dass die hinteren Körperteile der Trägerlöwen von kleinen ‚Baldachinen‘ samt Ecksäulchen überfangen werden, ist die dortige Lösung trotzdem noch am ehesten mit jener an San Rufino in Assisi vergleichbar.

Die Trägertiere bzw. -wesen an San Rufino entsprechen in ihrem Material jeweils den ihnen aufliegenden Pfostenelementen aus Travertin bzw. ‚Rosso Ammonitico‘, weisen aber alle eine geringere Breite als diese auf.⁵³² Nur für das rechte Seitenportal (*Abb. 61*) ist von einer ursprünglich in etwa übereinstimmenden Werkstückgröße auszugehen. Diese Sorgfalt in Bezug auf die Maße des verwendeten Materials ist auch andernorts an diesem Portal zu beobachten, so dass die Intention einer achsensymmetrischen Anordnung von dessen gesamtem Dekor im Vergleich zum linken Portal deutlicher hervortritt. Trotz der Schäden ist zudem zu vermuten, dass es sich an diesem Zugang um gegengleich gearbeitete tragende Wesen handelte. Bei dem rechten ist als einziges aller vier tragenden Wesen der Seitenportale sowohl der Kopf als auch das Beutetier ansatzweise erhalten - wenn auch mit einer fortgeschrittenen sogenannten ‚Schwefelsäureverwitterung‘ und erheblichem mechanischen Abrieb (*Abb. 67*).

Der Monolith des linken Trägerwesens am linken Seitenzugang weicht - wie auch am Mittelportal - in seiner Höhe hingegen deutlich von seinem Gegenstück ab.⁵³³ Trotz der Maßunterschiede wurde der Übergang zu den unteren Pfostenelementen an diesem Seitenzugang höhenmäßig leicht vermittelnd gestaltet, indem bereits der obere Bereich des Monolithen des tragenden Wesens dem Pfostenzuschnitt entsprechend gearbeitet wurde (*Abb. 60*). Am Mittelportal ist indes jeweils ein abweichendes Vorgehen bei der Überleitung von den beiden Trägerlöwen zu den unteren Pfostenbereichen zu beobachten: Während das Pfostenwerkstück unvermittelt, seitlich überstehend auf den Rücken des rechten Tieres aufsetzt, schließt

⁵³⁰ Vgl. das Foto im AA (RMFA) zu FVD-F-012850-0000.

⁵³¹ Vgl. das Foto im AA zu ACA-F-035361-0000 u. Poeschke 1998, T. 204 bzw. zur Dat. des Portals in die 1180er J. Belli D’Elia 1989, S. 293. Für eine vergleichbare Position nur des Hinterteiles eines tragenden Tieres unter einer Säule sind die Bsp. an S. Leopardo in Osimo wie S. Lorenzo in Aversa anzuführen; vgl. zu Osimo das Foto im FAM zu obj08062049 bhfd535-028 u. zu Aversa das in den Abb.verw. ang. Foto.

⁵³² Für die voluminösen Löwen des Hauptportals könnte dieser Umstand allein schon an der Größe der zur Verfügung stehenden Monolithen gelegen haben; auf ihrer Außenseite bedurfte es jeweils eines breiten Ausgleichsstückes gleicher Höhe. Eine solche Diskrepanz zw. den Breitenmaßen der Trägertiere u. Pfosten ist weder vor Ort an S. Pietro noch an den wenigen vergleichbaren Portalen Mittelitaliens festzustellen.

⁵³³ Die Höhe der Werksteine beträgt am linken Seitenportal 72 bzw. 66,5 cm; letztere passt zu den Maßen der Pendants des rechten Seitenzuges (66 cm u. 65 cm). Der links am Hauptportal verwendete Monolith ist 24 cm höher als sein Gegenstück.

der Monolith des linken Löwen bereits ein Übergangsstück mit ein, das - ähnlich wie an den Seitenportalen - schon den Zuschnitt des Pfostens aufweist (*Abb. 73*).⁵³⁴

An den Übergängen zwischen den Trägerwesen bzw. -tieren und den ihnen aufliegenden Pfosten ergeben sich an allen drei Zugängen, wie schon bei den Anschlüssen des Sockels an die Flanken der Pfostenträger bzw. an deren Werksteine, weitere Unterschiede, die möglicherweise auch Hinweise für die Abfolge der frühen Fassadenarbeiten darstellen: So blieben die Verbindungsstücke oberhalb des rechten Wesens am linken Seitenportal (*Abb. 58*) wie auch des linken Exemplares am mittleren Portal undekoriert. Mit Ausnahme des rechten Trägartieres am Hauptportal, wo es keine vermittelnde Zone zum aufliegenden Pfosten gibt, zeigen die verbleibenden drei Verbindungsstücke hingegen die jeweiligen Anfänge des Pfostendekors.⁵³⁵ Diese drei tragenden Wesen waren somit schon von vornherein für diesen Kontext vorgesehen oder wurden diesem sehr frühzeitig angepasst. Für die Trägerlöwen des Hauptportals ergibt sich neben deren mangelnder Breite und dem weitem Überstand über den vorkommenden Quaderverband des untersten Fassadenbereichs so ein weiteres Indiz dafür, dass sie ursprünglich nicht für den jetzigen baulichen Zusammenhang gefertigt worden sein könnten.⁵³⁶ Demgegenüber ist allerdings auch auf die stilistischen Ähnlichkeiten zu der Löwendarstellung am Tympanon des linken Seitenportals hinzuweisen, auf die unten noch eingegangen wird.

Den Zugängen der Kathedrale in Assisi wurden unterschiedliche Spezies als Pfostenträger zugeordnet. Die weitreichende Übereinstimmung der Gestaltung der beiden Seitenportale und wie auch das alleinige Vorkommen von Löwen als Trägartiere an den Kirchen der Umgebung ließ diese Vielfalt nicht unbedingt erwarten. Die Löwen am Hauptportal und die Fabelwesen an den Seitenportalen wurden jeweils durch eine detaillierte Wiedergabe von Merkmalen, wie die stilisierten Mähnen, Federn oder Schuppen, deutlich voneinander unterschieden, was sie mit den Fabelwesen des Halbrundstabes des Mittelportals durchaus verbindet. Allerdings sind die Verluste und Schäden an den Kopf- bzw. Rumpfpartien der Pfostenträger des linken Seitenportals so gravierend, dass eine Bestimmung ihrer Gattung nicht mehr exakt möglich ist. Dadurch dass beide - im Gegensatz zu den Greifen am rechten Seitenportal - über recht lange, dicke und gestreckte Vorderbeine, spitz zulaufende, den Rumpf begleitende Flügel wie einen ganz mit Schuppen bedeckten Rumpf und einen Schwanzansatz verfügen (*Abb. 75*), ist jedoch unstrittig, dass an beiden Seitenportalen jeweils verschiedene Spezies dargestellt wurden.⁵³⁷ Ob es sich dabei um Drachen oder vielleicht doch um Basilisken handelte, lässt sich nicht mehr

⁵³⁴ Diese unterschiedliche Art der Anschlüsse führte zur höhenversetzten Anbringung des vergleichbar beginnenden Dekorrapportes beider Pfostenvorderseiten. Eine Verschiebung der Dekorordnung wegen der nicht übereinstimmenden Werksteinhöhe der tragenden Wesen lässt sich ansatzweise auch am linken Seitenportal beobachten.

⁵³⁵ Eine analoge Vorgehensweise ist auch am Übergang vom Sturz zur Archivolte des rechten Seitenportals zu beobachten (*Abb. 66*).

⁵³⁶ Es wäre hier ggf. auch zu diskutieren, warum leicht durchführbare Anpassungsmaßnahmen, die eine Symmetrie der Dekoration begünstigt hätten, mittels einer Werksteineinfügung o. Dekorfortführung im unteren Bereich des Mittelportals unterblieben.

⁵³⁷ Zur falschen Identifizierung als Löwen vgl. Gnoli 1906b, S. 179.

genau klären, da eines der Wesen über gar keine und das andere nur noch über stark verwitterte Vorderbeine verfügt, vermutlich aber ohne Vogelkrallen. An dieser Stelle ist aber festzuhalten, dass meines Wissens weder Darstellungen von Basilisken noch von Drachen⁵³⁸ als Pfosten- bzw. Säulenträger in Mittelitalien nachweisbar sind. Beide Spezies wurden aber, wie andere Fabelwesen auch, am unteren Konsolgesims der Fassade von San Rufino dargestellt.

Trotz der tiefgreifenden Schäden ist eine intendierte gegengleiche Darstellung bei den Exemplaren der Seitenportale noch zu erkennen. Während die sich nicht entsprechenden Löwen des Mittelportals jeweils ihre unterschiedliche Beute (Mensch und Widder)⁵³⁹ mit ihren gewaltigen Pranken festhalten (*Abb. 72*), könnte es sich bei beiden Beutetieren der Greifen des rechten Seitenportals um kleine Vierbeiner gehandelt haben, die quer unter deren (ehemals) massiven Krallen eingeklemmt sind (*Abb. 76*).⁵⁴⁰ Angaben zu der Beute am linken Seitenportal lassen sich wegen der jeweils abgebrochenen Vorderkanten der Trägerplatten nur für das linke Fabelwesen insoweit machen, als dessen Beute auf keinen Fall unter seinen vorderen Extremitäten bzw. direkt vor ihm gelegen haben kann.

Die sich mehrfach manifestierenden Unterschiede zwischen dem mittleren Portal einerseits und den seitlichen Zugängen andererseits sind neben der schon beschriebenen Integration in den Sockelbereich und in das Rahmenwerk bzw. der jeweiligen Materialzusammensetzung ebenso für die Ausstattung und das dekorative Repertoire festzustellen: Die in geometrischen Mustern vorbereiteten Steineinlegearbeiten wie die Darstellung von Rankenornamentik und menschlichen Figuren beschränken sich - mit Ausnahme des Matthäus-Engels am Architrav des rechten Seitenzuganges - nur auf das Hauptportal. Demgegenüber sind die Reihung von Rundschilden mit vegetabilen oder figürlichen Auflagen und spangenanartig zwischengeschalteten, gespiegelten ‚Dreiblättern‘ wie auch die Verwendung von einfachen bzw. doppelten Blütentellerrosetten wiederum nur an den beiden Seitenportalen zu finden.

5.2.3.3 Portalanlagen in Umbrien wie Mittelitalien

Die an San Rufino anzutreffende Übereinstimmung der Anzahl der Schiffe und der Portale wie auch deren korrespondierende axiale Anordnung ist an romanischen Fassaden im unmittelbaren wie mittelitalienischen Umfeld von Assisi⁵⁴¹ nicht als

⁵³⁸ Vgl. allgemein zu deren Vorkommen als komposite Fabelwesen wie auch als Begleitung spezifischer biblischer Personen bzw. zu ihrer negativen Deutung in der roman. Bauskulptur Stauch 1955, s. p., Schmidt 1981, S. 43f., Engemann/Binding 1986, Sp. 339f. u. 444f., Manacorda 1994, S. 724-729 u. Metternich 2008, S. 84f.

⁵³⁹ Hingegen zur falschen Angabe der menschlichen Beute beider Löwen vgl. Brooke 2006, S. 4.

⁵⁴⁰ An Tarchis Reproduktionen kann man die in den letzten 80 J. speziell im Bereich der Oberflächendifferenzierung (u. a. am Federkleid wie den Krallen der Trägertiere) erlittenen Substanzverluste klar erkennen; vgl. Tarchi 1937, T. II.

⁵⁴¹ Entspr. der topografischen Gegebenheiten durch die Lage der Diözese Assisi im nordöstl. ‚Valle Umbra‘ sind die heute noch existierenden Bistümer im mittleren u. südl. Talbereich (Foligno u. Spoleto) vorrangig als deren Bezugspunkte im Mittelalter anzusehen.

selbstverständlich vorauszusetzen.⁵⁴² Für eine entsprechende Platzierung aller drei Zugänge in abgegrenzten, unterschiedlich breiten Fassadenkompartimenten sind im ‚Valle Umbra‘ bzw. den daran angrenzenden Gebieten exemplarisch San Pietro *fuori le mura* in Spoleto bzw. Santa Maria *in Castello* in Tarquinia⁵⁴³ in Latium anzuführen. Hingegen verfügen romanische Sakralbauten verschiedener Größe und Bedeutung in Mittelitalien, wie San Felice in Giano, San Pietro in Bovara,⁵⁴⁴ San Silvestro in Bevagna, Sant’Eufemia, San Ponziano und San Paolo *inter vineas* in Spoleto⁵⁴⁵ in Umbrien wie Santa Maria *della Piazza* in Ancona⁵⁴⁶ in den Marken oder die Kathedralen San Cerbone in Massa Marittima wie Sant’Andrea in Carrara⁵⁴⁷ in der Toskana, trotz ihrer Dreischiffigkeit hingegen nur über einen mittig platzierten Fassadenzugang - überdies unabhängig davon, ob eine architektonische Binnengliederung des Portalgeschosses vorliegt oder nicht. In Assisi selbst weist zwar auch die Fassade von San Pietro (*Abb. 24*) drei Zugänge auf, doch die schmalen Seitenportale wurden nicht mittig in den äußeren Fassadenteilen angeordnet, sondern in Richtung Hauptzugang verschoben. Auch die Fronten der Kathedrale San Feliciano in Foligno⁵⁴⁸ und von San Michele Arcangelo in Bevagna (*Abb. 22*) sind entsprechend der Schiffsanzahl mit drei Portalen ausgestattet. Da bei beiden die visuelle Orientierung durch das Fehlen einer Gliederung des Untergeschosses jedoch erschwert wird, ist nur zu vermuten, dass sich die Zugänge ungefähr mittig in die Schiffe öffnen. Noch weniger lässt sich - trotz der übereinstimmenden Anzahl an Zugängen - die Gestaltung romanischer Portalanlagen Mittelitaliens mit einer Vorhalle oder einem ähnlichen Vorbau mit dem Untergeschoss der Kathedrale in Assisi vergleichen. In diesen Fällen fehlt oft eine weitere Aufteilung der überdachten Fassadenwand, deren obere Bereiche auch als Auflager des zumeist vorhandenen Vorhallengewölbes dienen können. So verfügt aus der Gruppe der Kathedralen Santa Maria Assunta in Spoleto, San Martino in Lucca und San Zenone in Pistoia (die letzteren beiden in der Toskana) bzw. der Abteien San Clemente *a Casauria* bei Castiglione (Abruzzen) und Santa Maria *in pensole* in Narni (Umbrien) nur die Luccheser Front neben der durchlaufenden Vorhalle noch über eine von der Vorhallenbedachung unabhängige Gliederung der Portalzone (*Abb. 35*),⁵⁴⁹ auf die oben bereits eingegangen wurde. Mit ihrer prägnanten Flächengliederung durch eine ungerade Anzahl

⁵⁴² Da es in diesem Abschnitt allgemein um gestalterische u. strukturelle Merkmale geht, wird an dieser Stelle auf eine genaue zeitliche Differenzierung der zum Vgl. herangezogenen ital. Sakralbauten verzichtet.

⁵⁴³ Vgl. Creti 2019, S. 45 Abb. 1, zur Rekonstruktion der Fassade wie vor allem zur innovativen Inkrustation eines Portals ebd., S. 47 u. 51f.

⁵⁴⁴ Zur Peterskirche vgl. Lametti 1990, S. 107 Abb. 6.

⁵⁴⁵ Zu S. Silvestro bzw. S. Ponziano vgl. Gigliozzi 2000, S. 106 Abb. 89 bzw. S. 102 Abb. 82.

⁵⁴⁶ Vgl. Willemsen 21992, Sw.abb. 30.

⁵⁴⁷ Vgl. zu Massa Marittima bzw. Carrara die Fotos im FAM zu obj07960218 fln0573937z_p bzw. obj07812600 fle0004882x_p.

⁵⁴⁸ Zur Anf. 20. Jh. restaurierten Fassade vgl. das Foto im FAM zu obj08061858 bhcx-si-2018-41-225.

⁵⁴⁹ Im Rahmen der Überlegung, ob die Vorhalle in Lucca vielleicht zweigeschossig gewesen sein könnte, deutete Kopp an, dass die Tonnenwölbung nicht unbedingt urspr. gewesen sein muss; vgl. Kopp 1981, S. 17.

rundbogiger Arkaden fügt sich die Fassade von San Martino in eine größere Gruppe von toskanischen Frontuntergeschossen ohne Vorbauten ein. Exemplarisch sind in diesem Kontext die unteren Blendarkaden von Santa Maria *della Pieve* in Arezzo, von San Miniato *al Monte* in Florenz bzw. Santi Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo⁵⁵⁰ zu nennen. An den drei zuletzt Genannten wurden die Seitenportale jeweils den äußeren der vorhandenen fünf etwa gleich breiten Arkaden zugeordnet. Abweichend davon besetzen die seitlichen Zugänge der siebenfach unterteilten Fassadenuntergeschosse der Kathedralen Santa Maria Assunta in Pisa und San Martino in Lucca hingegen jeweils die mittlere der drei Arkaden seitlich des Hauptportals.⁵⁵¹

Für die Beurteilung der an San Rufino vorgenommenen Kombination eines rechteckigen Rahmenwerkes zur Flächengliederung und eines rundbogigen Portaltypus, die keine gestalterische Vermittlung vorsah, sind möglicherweise die an der bereits vorgestellten Gruppe romanischer Fassadenuntergeschosse in der Toskana gefundenen Lösungen aufschlussreich. So wurde dort der formale Kontrast zwischen der Bogenform der Arkade und der rechteckigen Öffnung des darin integrierten flachen Portals nicht unvermittelt so belassen. Es können diesbezüglich gleich mehrere Varianten angeführt werden: So wurde an Santa Maria *della Pieve* in Arezzo ein Zugang mit einem horizontalen architravartigen Rahmenelement und einem figürlichen Bogenfeld in die mittlere rundbogige Arkade eingetieft. An der Kathedrale San Martino in Lucca wurde ein gestufter Zugang mit einem Architrav, einer Kapitellzone wie auch einem figürlichen Tympanon direkt in die zentrale Blendarkade einpasst.⁵⁵² Andernorts fügte man alternativ aber oftmals auch einen Bogen oberhalb des dekorierten Architravs des flach gehaltenen Portals in die vorgeblendete Bogenstellung ein.⁵⁵³ Als Lager dieser meistens gestelzten oder leicht hufeisenförmigen Bogen wurden oft sockelartige Gesimsabschnitte benutzt. Deren Aufsetzen auf Trägertieren in strenger Seitenansicht scheint hingegen nur auf die

⁵⁵⁰ Vgl. zur Dat. der unteren Blendgalerie von S. Maria Fatucchi/Paolini 1991, S. 427, zu S. Miniato Brucher 1987, S. 166 Abb. 93, zu SS. Ippolito e Casciano ebd., S. 145 Abb. 80.

⁵⁵¹ Auch in Lucca entspricht die Anordnung der Seitenportale axial der Gliederung des Langhauses. Da aber die Anordnung der Blendarkaden durch die Existenz des südl. Turmes konditioniert wurde, zeigen sich die Seitenportale nicht genau mittig in die beiden äußeren Arkaden der Vorhalle positioniert; vgl. Kopp 1981, S. 18f. u. Poeschke 1998, T. 151.

⁵⁵² Vgl. Kopp 1981, Abb. 164. „[...] *der nahtlose Verbund von Portalen, Wandverkleidung und Relieffyklus* [...]“ (ebd., S. 46) stellte für die Autorin den Beweis für die Einheitlichkeit des Entwurfes der Portalzone an S. Martino dar.

⁵⁵³ Über den Status eines Bogens als ‚Archivolte‘ o. ‚Ergänzungsbogen‘ entscheidet m. E. sein direkter Anschluss an die Pfostenoberkante u. die Existenz eines mit Bauskulptur, Fresko o. Mosaik dekorierten Bogenfeldes. Dabei können die interpretatorischen Grenzen schon fließend sein.

Pistoieser Kirchen Sant'Andrea, San Bartolomeo *in Pantano* und San Giovanni *fuorcivitas* begrenzt gewesen zu sein.⁵⁵⁴ Der aufgesetzte Bogen konnte dabei dekorlos bleiben, von einem schmalen Profil begleitet oder auch in Gänze der oft zweifarbigen Ausstattung der Blendarkaden angepasst sein. Als Beispiel für einen undekorierten ergänzten Bogen auf sockelartigen Lagern mit einem plastischen Begrenzungsprofil sei auf das Hauptportal von San Paolo *a ripa d'Arno* in Pisa verwiesen.⁵⁵⁵ Bogen mit dem sich wiederholenden bichromen Dekor der angrenzenden Blendarkatur finden sich zum Beispiel an den Portalzonen von San Bartolomeo *in Pantano* wie Sant'Andrea in Pistoia.⁵⁵⁶ Aber auch außerhalb der angeführten geschossgliedernden Blendarkaden ist die Bogenerweiterung eines flach in die romanische Fassadenwand eingebetteten Rechteckportals in Mittelitalien weit verbreitet. Diese hinzugefügten Bogen sind größtenteils halbrund oder auch hufeisenförmig. Ihr Anschluss an die horizontale Portaleinfassung erfolgte bündig oder auch leicht eingezogen. Sie erscheinen durch den mehrheitlich fehlenden Flächendekor trotz ihrer meist direkten Verbindung nur bedingt zum jeweiligen Rechteckportal zugehörig. Die Lagerung auf sockelartigen Einschüben oder seltener auch auf Tierprotomen⁵⁵⁷ findet sich hier ebenso wieder wie die Ausstattung mit einem äußeren Begrenzungsprofil bzw. einem innenliegenden, planen Bogenfeld,⁵⁵⁸ das heute meistens verputzt, aber unfreskiert ist. Beispielhaft für derartig aufliegende Bogen ohne flächigen Reliefdekor sind das Hauptportal von San Pelino in Corfinio und Santa Maria *delle Grazie* in Rosciolo⁵⁵⁹ in den Abruzzen anzuführen.⁵⁶⁰ Vor allem im Hinblick auf die Seitenzugänge von San Rufino sind aber die Portale des ‚flachen‘ Typus

⁵⁵⁴ Diesbzgl. vgl. Brucher 1987, S. 156 Abb. 86 u. S. 157 Abb. 87. Tragende Tiere in seitlicher Ansicht im unteren Bereich eines Portals o. der angrenzenden Fassade kommen vereinzelt in Süd- u. Südwesteuropa vor, ohne dass eine räumliche Konzentration festzustellen ist. Derartige Trägereiere sind am Protiro der Collegiata von San Quirico d'Orcia, seitlich des Portals an S. Siro in Cemmo (Capodiponte), unter dem Halbrundstab des ehem. Portals von S. Margherita in Como (Mus. Civici), unterhalb des Pfostenbereichs des Hauptportals der Kathedrale in Salerno wie S. Nicolao in Giornico nachweisbar; zum Portal in Capodiponte Cassanelli/Piva 2011, S. 236, zu Como Zastrow 1981, S. 40f. Nur noch auf Hochreliefs reduzierte Raubkatzen in Seitenansicht finden sich am unteren Portalbereich von S. Giorgio in Soriano nel Cimino; vgl. Pandimiglio 2016, S. 80 Abb. 12.

⁵⁵⁵ Zu S. Paolo vgl. Brucher 1987, S. 143 Abb. 78.

⁵⁵⁶ Vgl. zu S. Bartolomeo ebd., S. 156 Abb. 86.

⁵⁵⁷ Die Hinzufügung von Tierprotomen seitlich unterhalb des Bogenfußes ist u. a. an den Portalen der Marienkirche in Rosciolo, S. Giusta in Bazzano, S. Giovanni in Campiglia Marittima, S. Andrea in Carrara wie SS. Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo u. außerhalb Mittelitaliens an der Kathedrale in Casertavecchia zu beobachten; vgl. zu Rosciolo Fiocca 1908, S. 47 Abb. 3 u. Gavini 1926-1928, Abb. 429, zu Bazzano ebd., Abb. 381 u. Willemsen 1990, Farbabb. 14, zu Carrara Usai 2019, S. 25 Abb. 7, zu Settimo Brucher 1987, S. 145 Abb. 80 u. zu Casertavecchia das Foto im FAM zu obj20089014 it00082c05.

⁵⁵⁸ Vgl. zur im Umfeld selteneren Variante eines geöffneten Bogenfeldes das weniger beachtete Südportal an S. Giovenale in Narni; vgl. das Foto im FAM zu obj20245297 fmlac1003053.

⁵⁵⁹ Vgl. zu Corfinio Fucinese 1969, S. 81 Abb. 32, Moretti 1971, S. 68 Abb. u. Gandolfo 2010, S. 81 Abb. 5, zu Rosciolo Gavini 1926-1928, Abb. 429.

⁵⁶⁰ Der um einen äußeren Bogen erweiterte Grundtypus kommt auch in Süditalien am Seitenportal der Kathedrale in Bitonto vor; vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto 7286.

besonders interessant, die über eine Archivolte verfügen, welche sich durch ihre Dekoration mit den Pfosten der Portalöffnung direkt zusammenschließt.⁵⁶¹ Ursprünglich entsprach auch der innere Bereich des Hauptportals von San Pietro in Assisi (*Abb. 63*) diesem Typus, auch wenn dieser durch die Anfügung eines Halbrundstabes - in Nachfolge des Mittelportals von San Rufino - und die Ergänzung eines den Portalbogen begleitenden Profils auf Tierkopfkonsolen leicht verändert wurde.⁵⁶² Trotz des nicht ganz einheitlichen Dekors und vermutlich eines partiellen Zweitversatzes lassen sich der Zugang von San Pietro *in Albe* (Alba Fucens)⁵⁶³ und bedingt jener von Santa Maria *in Cellis* in Carsoli (*Abb. 67*)⁵⁶⁴ in den Abruzzen in diesem Kontext ebenfalls vergleichend anführen. Rundbogige Zugänge samt Architrav mit einem in die Tiefe gestaffelten Gewände bzw. einem vorgeschalteten

⁵⁶¹ An den drei Westportalen der Kathedrale in Casertavecchia befindet sich eine - das Bogenabschlussprofil mit Blattaufgabe ausgenommen - gänzlich undekorierte Variante dieses flachen Portaltypus. Dort tritt der Pfosten- mit dem Archivoltenbereich durch eine übereinstimmende, sich aber vom angrenzenden Mauerverband unterscheidende Materialauswahl zusammen; vgl. D'Onofrio/Pace 1981, Sw.abb. 84 u. Angelelli 2010, S. 363 wie zu weiteren Bsp. an den Kathedralen in Venafrò u. Sessa Aurunca ebd., S. 363, S. 364 Abb. 2 u. 4, S. 365 Abb. 7. Zu den Portalen in Venafrò stellte Angelelli fest: „[...] *indicazione chiara* [...] *della predilezione e dell'uso dei materiali, ma il cui tono antico appare affievolirsi e spegnersi rapidamente quando si passa a un'analisi tematica e formale delle sculture.*“ (ebd., S. 365). An den zwei Zugängen dieses Typus an S. Domenico in Isola Liri ist der Versatz von antiken Werkstücken hingegen deutlicher; vgl. Gandolfo 2010, S. 87 Abb. 11-12.

⁵⁶² Vgl. das Foto im FAM zu obj20181598 fm777277.

⁵⁶³ Die Übergänge zw. den Pfosten bzw. dem Bogen u. Architrav stimmen nicht genau überein. Das ist vermutlich als Folge des schweren Erdbebens von 1915 u. des Wiederaufbaus zu betrachten. Nicht nur die relative dekorative Einheitlichkeit, sondern auch ein Foto vor 1915 spricht für die Ursprünglichkeit dieses Portalverbandes; vgl. das Foto im FAM zu obj20842264 it00007b09. Claussen sah auf Grund der erhaltenen Skulpturenreste bis zur Bestellung einer neuen Innenausstattung in Rom aus den Abruzzen bzw. Umbrien stammende Bildhauer am Werk; vgl. Claussen 1987, S. 156.

⁵⁶⁴ In Carsoli unterbrechen demgegenüber undekorierte Einfügungen unterhalb des Architravs die Fortführung der einsträngigen Ranke der Portalpfosten. Der Dekor des dortigen Bogens ist zwar ebenfalls kleinteilig-vegetabil, weicht aber von jenem der Pfosten ab; vgl. Gavini 1926-1928, S. 165f. u. zur These der typologischen Ableitung bzgl. des Dekors von dem ehem. Hauptportal der Abteikirche in Montecassino Lehmann-Brockhaus 1983, S. 136. Dass die Portalensemble in Alba Fucens u. Carsoli wahrscheinlich in einem engeren Zusammenhang stehen, lassen neben der Ähnlichkeit der Portalstruktur noch weitere Beobachtungen erahnen: Bei beiden Portalranken umschlingen die Seitentriebe, die in einem großen Blatt o. einer Blüte im Rankenrund enden, schlaufenartig den Haupttrieb; vgl. das Foto nach 1915 im FAM zu obj20842266 it00007b12. Zudem waren beide Zugänge früher mit aufwendig dekorierten Holzturen in Rahmenbauweise ausgestattet, die sich im Mus. d'Arte Sacra in Celano befinden; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus., Lehmann-Brockhaus 1983, S. 154f. u. Arbace 2018, S. 44-47 m. Abb. s. n., zur Tür aus Carsoli Gavini 1926-1928, Abb. 204, Bossaglia o. J. (1973), S. 12 u. Scerrato 1985, Abb. 375, zur Tür aus Alba Fucens Gavini 1926-1928, Abb. 210 u. Curzi 2012a, s. p. Abb. 5 wie zur Interpretation bzw. zur Dat. um 1150 beider Exponate Andaloro/Righetti Tosti-Croce 1991, S. 64 bzw. Curzi 2007b, S. 72; die Verbindung zur Abtei Montecassino betonend vgl. ders. 2007a, S. 11, 15ff.; neben der Beschreibung der Holzturen vgl. zum Verweis auf eine in etwa gleichzeitige, gestalterisch wie ikonografisch interessante Türengruppe in der Auvergne Iacobini 1998, S. 660.

Protiro, wie die ‚Porta dei Principi‘ der Kathedrale in Modena,⁵⁶⁵ lassen meiner Meinung nach hingegen keinen bzw. nur bedingt einen Vergleich mit den Seitenportalen von San Rufino zu.

Die größenmäßige Hervorhebung des Mittelportals von San Rufino in Assisi wie auch von San Pietro *fuori le mura* in Spoleto oder in kleinerem Maßstab von Santa Maria *in pensole* in Narni entspricht den Gestaltungsprinzipien der meisten romanischen Kirchenfronten in Mittelitalien. An einigen Fassaden in der assisanischen Umgebung kam es jedoch zu einer so weitgehenden Reduzierung der Größe, Ausstattung und Materialvielfalt der Seitenportale, dass deren Struktur wie Ausstattung nichts mehr mit jener des benachbarten Hauptzuganges verbindet.⁵⁶⁶ Exemplarisch ist hier auf die seitlichen Portale von San Pietro in Assisi (*Abb. 24*), San Feliciano in Foligno (*Abb. 23*) und San Michele Arcangelo in Bevagna (*Abb. 22*) hinzuweisen, deren einziger Schmuck in ihren exakt gefügten und zum Teil farblich abgesetzten Bogensteinen besteht. Als Randnotiz sei in diesem Kontext angefügt, dass sich genau diese Art der schlichten, manchmal auch getreppten, aber immer auf technische Präzision und unter Umständen auf chromatische Akzentuierung hinzielenden Gestaltung an den Einzelportalen anderer Kirchen der Umgebung wiederfindet: neben San Claudio bei Spello,⁵⁶⁷ San Felice in Giano, Sant’Eufemia in Spoleto⁵⁶⁸ und Sant’Illuminata bei Massa Martana auch an Santa Maria *in Ponte* in Borgo di Cerreto wie San Felice in Sant’Anatolia di Narco.⁵⁶⁹ Die beiden letztgenannten Fronten sind auf Grund ihrer zusätzlichen Ausstattung mit zum Teil qualitativvoller Bauskulptur im oberen Fassadenbereich (*Abb. 178, 181*) aber auch Belege dafür, dass beide dekorativen Konzepte auch vereint auftreten konnten.

Wie die Ausführungen zum Größenverhältnis schon indirekt andeuteten, ist die fehlende Übereinstimmung im Aufbau aller drei Portale an einer mittelitalienischen Fassade aus romanischer Zeit durchaus möglich. So sind zum Beispiel die Archivoltent der aufwendiger strukturierten Hauptportale von San Michele Arcangelo in Bevagna bzw. des südlichen Cathedralquerhauses von San Feliciano in Foligno außen jeweils noch um flache, mit ‚Guilloche‘-Inkrustationen dekorierte Bänder ergänzt,⁵⁷⁰ während die zugeordneten Seitenzugänge neben ihren präzise gefügten Bogen keine weitere Differenzierung aufweisen.⁵⁷¹ Eine derartige Einfachheit wie

⁵⁶⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj20343054 fmlac1003036.

⁵⁶⁶ An der Fassade der Kathedrale in Spoleto sind die seitlichen Rechteckzugänge nur schmucklos in die Wand eingeschnitten.

⁵⁶⁷ Vgl. das Foto im FAM zu obj20326921 fmlac1003153.

⁵⁶⁸ Vgl. das Foto im FAM zu obj20326838 fmlac1003162.

⁵⁶⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj08008384 bhim00017755.

⁵⁷⁰ Severino konnte sich für das Portal in Bevagna sogar eine diesbzgl. Überarbeitung vorstellen: „[...] *riportati alla ‚cosmatesca‘ tramite la semplice sovrapposizione di elementi decorativi quasi sempre in opus sectile di tessere lapidee policrome, [...].*“ (Severino 2015a, S. 193). Außerdem erwog er für beide Zugänge eine ungesicherte Zuschreibung dieser Inkrustationen direkt an die Cosmaten, die möglicherweise aber nicht vor Ort daran gearbeitet hätten; vgl. ebd., S. 193 u. 195.

⁵⁷¹ Als absolute Ausnahme für die roman. Zeit müssen die in Größe u. Gestaltung identischen Rechteckportale mit flacher Rahmenprofilierung an der Fassade von S. Miniato *al Monte* in Florenz gelten, die sich harmonisch in die einheitliche Gesamtgliederung des Untergeschosses einfügen.

Schmucklosigkeit bei guter bis sehr guter technischer Ausführung ist auch an den Zugängen an der Nord- wie Südflanke der Kathedrale in Assisi noch zu erahnen.

Eine typologische Übereinstimmung aller Zugänge einer Front ist im sonstigen Mittelitalien mit Ausnahme der Toskana nur gelegentlich anzutreffen - so an den Sturzpfeilerportalen an Santa Maria *in pensile* in Narni (Umbrien) und an den um Rundbogen erweiterten Portalen von San Liberatore *a Maiella* in Serramonacesca⁵⁷² (Abruzzen). Eine Ausstattung aller drei Zugänge jeweils mit geschlossenen Bogenfeldern lässt sich bei der schon geringen Anzahl von Anlagen mit drei rundbogigen Portalen in der Umgebung von Assisi, denen Ensembles mit Rechteckzugängen in Spoleto und Narni gegenüberstehen, nur an San Pietro vor Ort nachweisen. Dort ist das mittlere Bogenfeld ausgemauert und die seitlichen Pendanten sind durch eine eingeschobene halbrunde Steinplatte geschlossen. Ähnlich wie den undekorierten Portalen von San Claudio in Spello, San Felice in Sant'Anatolia di Narco und San Paolo *inter vineas* in Spoleto fehlt den seitlichen Zugängen an San Pietro (Abb. 24) ein Architrav als unterer Abschluss des Bogenfeldes. Diese reduzierte Portalvariante zeigen auch die Seitenzugänge an der Front von San Michele Arcangelo in Bevagna (Abb. 22), an welcher das Mittelportal, wie beide Hauptzugänge an San Feliciano in Foligno (Abb. 23), zudem nicht über ein geschlossenes Bogenfeld verfügt. An San Pietro *fuori le mura* in Spoleto (Abb. 21) wurden zwar die halbrunden Felder oberhalb der seitlichen Rechteckportale ausgemauert, doch der Bezeichnung der hufeisenförmigen Struktur oberhalb des Mittelportals als dessen Tympanon kann die Verfasserin auf Grund der fehlenden strukturellen Verbindung nicht beipflichten.⁵⁷³

Im südlichen Ober- wie in Mittelitalien sind Ensembles mit drei steinernen Tympana oberhalb von Architraven an den Kathedralen San Giorgio in Ferrara wie Santa Maria e Santa Giustina in Piacenza⁵⁷⁴ in der Emilia, an einigen romanischen Fronten in der Toskana, an den beiden romanischen Kirchen in Tuscania⁵⁷⁵ wie Santa Maria *in Castello* in Tarquinia⁵⁷⁶ in Latium und an San Tommaso di Verano in Caramanico Terme⁵⁷⁷ wie San Clemente *a Casauria* bei Castiglione⁵⁷⁸ in den Abruzzen erhalten. Doch nur wenige der aufgezählten Bogenfelder sind, wie jene an San Rufino und Santa Maria *della Pieve* in Arezzo in der Toskana, monolith und zugleich

⁵⁷² Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto DSCN4833.

⁵⁷³ Hingegen zu einer solchen Kennzeichnung vgl. Savi 1999, S. 812.

⁵⁷⁴ Zur fehlenden Ausstattung der Tympana bedeutender Sakralbauten in der Poebene mit zeitlich vor jenen in Ferrara u. Verona anzusetzenden Reliefs vgl. Coden 2000, S. 108f.

⁵⁷⁵ Vgl. die Fotos im FAM zu obj20089318 fmlac48358 u. obj08133294 bhim00014654&part=1.

⁵⁷⁶ Vgl. Creti 2019, S. 45 Abb. 1.

⁵⁷⁷ Vgl. Gavini 1926-1928, Abb. 340-341 u. Rossi 2019, S. 191 m. Abb. 1 u. S. 192 Abb. 2.

⁵⁷⁸ Vgl. das Foto im FAM zu obj08064511 bhfd538-016&part=2 wie zur Seltenheit von Abb. der menschlichen Figur an entspr. Sakralbauten in den Abruzzen Lehmann-Brockhaus 1983, S. 157.

umfänglich mit figürlichen Reliefs ausgestattet.⁵⁷⁹ An einem Großteil der aufgezählten Zugänge wurde figürliche Bauskulptur hingegen nur an deren Architraven angebracht,⁵⁸⁰ die an Sturzpfeilerportalen strukturell vorgegeben waren und auf die seltener an größeren rundbogigen Zugängen verzichtet wurde.⁵⁸¹ Alle drei monolithen Tympana an der Fassade der arretinischen Marienkirche wurden hingegen vollständig mit Darstellungen ausgefüllt, die in ihrer thematischen Heterogenität dem Charakter des sonstigen Repertoires der an diesem Sakralbau vorhandenen Bauskulptur entsprechen. Selbst die zwei Bogenfelder mit rein figürlichen Reliefs (*Abb. 121*) des Mittel- wie rechten Seitenportals haben in ihrer Gestaltung wenig gemeinsam.⁵⁸² Des Weiteren ist in Bezug auf die Ausstattung von Tympana mit Reliefs auf die Fassade der Luccheser Kathedrale zu verweisen, auch wenn diese keine ganz einheitliche und mehrheitlich eine weit spätere Datierung als jene von San Rufino bzw. auch von Santa Maria *della Pieve* aufweisen.⁵⁸³ Darüber hinaus wurden die drei nicht monolithen Bogenfelder von San Clemente *a Casauria* bei Castiglione in den Abruzzen mit unterschiedlichen Reliefs versehen.⁵⁸⁴ Während im mittleren Tympanon⁵⁸⁵ die detaillierten figürlichen Darstellungen seitlich noch durch

⁵⁷⁹ Dem stehen einige aus mehreren Werkstücken zusammengesetzte Bogenfelder mit figürlichen Reliefs an ober- wie mittelital. Kirchen entgegen, so u. a. an den Hauptportalen der Kathedralen in Ferrara wie in Lucca u. den Zugängen von S. Maria in Castell'Arquato wie S. Clemente *a Casauria*. Das Tympanon von S. Silvestro in Nonantola stellt in diesem Kontext auf Grund seiner unregelmäßigen Zusammensetzung aus einigen größeren in Verbindung mit vielen kleineren Werksteinen jedoch eher eine Ausnahme dar. Dementspr. entwickelte Quintavalle die These einer späteren Komposition aus zweitverwendeten Ausstattungsstücken des Kircheninneren in Nonantola; vgl. Quintavalle 1984, S. 733 u. Zanichelli 1997, S. 719.

⁵⁸⁰ Wenn reliefierter, meist geometrisch-vegetabiler Dekor nicht umlaufend für eine Portalöffnung geplant war, so nutzte man oft die queroblonge Fläche eines Architravs zur Darstellung von Heiligenzyklen, Evangelistensymbolen, dem Apostelkollegium o. ä. Bei den Seitenportalen an S. Rufino (*Abb. 68, 69*) handelt es sich um Darstellungen u. a. der Evangelistensymbole, wie sie auch an dem Portalsturz von S. Maria *in Cellis* in Carsoli (*Abb. 67*) vorkommen. Eine vergleichbare Darstellung an einem Architrav seitlich des Lammes findet sich auch außerhalb Italiens in Sigolsheim u. Saint-Julien-sur-Veyre. Für die Emilia, Toskana u. Abruzzen lassen sich einige Portalbsp. mit unterschiedlichen figürlichen Reliefs benennen: an den Kathedralen in Massa Marittima u. in Fidenza (*Abb. 40*), die ‚Porta dei Principi‘ u. ‚Porta della Pescheria‘ der Modeneser Kathedrale, an SS. Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo u. S. Tommaso di Verano in Caramancio Terme, S. Giovanni u. S. Pietro Somaldi in Lucca; vgl. zu S. Tommaso Rossi 2019, S. 192 Abb. 2, zu SS. Ippolito e Cassiano Ducci 2019, S. 47 Abb. s. n. u. zu Lucca Kopp 1981, S. 133.

⁵⁸¹ Neben dem Portal von S. Maria *della Piazza* in Ancona verfügt auch der Zugang von S. Silvestro in Bevagna über keinen Architrav; vgl. Coden 2011, T. I Abb. 1 u. Lunghi 1993, S. 70 Abb. 56.

⁵⁸² Zur geschlungenen Weinranke des linken Seitenportals als Christussymbol im Sinn einer ikonografischen Ergänzung zur Taufe Christi am rechten Pendant vgl. Feldbusch 1954b, Sp. 730.

⁵⁸³ Zur inschriftlichen Dat. 1216 u. 1221 des Haupt- wie Seitenportals der Marienkirche vgl. Gabbriellini 1990, S. 87 wie Poeschke 1998, T. 172; zur zeitlichen Ansetzung der Tympanonreliefs an S. Martino nach 1233 bis 1258 vgl. ebd., S. 154. An S. Martino handelt es sich bei den ähnlich dat. Tympana des Mittel- bzw. südl. Seitenportals allerdings um ein zusammengesetztes bzw. monolithes Bogenfeld; vgl. Kopp 1981, Abb. 166 u. 181.

⁵⁸⁴ Zur außergewöhnlichen Stellung der „[...] *bauplastische[n] Bildlichkeit* [...]“ (Späth 2011, S. 130) der Fassade von S. Clemente *a Casauria* in ihrem Umfeld in den Abruzzen, die als „[...] *Bild/Schrift-Erinnerungsspeicher* [...]“ (ebd., S. 131) errichtet worden sei, vgl. ebd.

⁵⁸⁵ Vgl. Lehmann-Brockhaus 1983, S. 175 u. T. 128.

pflanzliche Versatzstücke ergänzt wurden,⁵⁸⁶ zeigen die ansonsten undekorierten Bogenfelder der dortigen Seitenportale hingegen nur mittig versetzte, nicht allzu große figürliche Reliefs.⁵⁸⁷

Diese knappe Auflistung der wenigen Beispiele verdeutlicht die herausgehobene Stellung des Ensembles der drei Tympana der assisanischen Kathedrale in Mittelitalien.⁵⁸⁸ Darüber hinaus ist auf die an San Rufino ergänzend angebrachten Darstellungen der Architrave der Seitenportale hinzuweisen, die zwar dem Dekor der Pfosten und Archivolte gestalterisch angepasst wurden, dabei aber ihre inhaltliche Sonderfunktion durch kleinere diesbezügliche Abweichungen doch andeuten.

Größere Unterschiede an den Portalen von San Rufino und in dessen Umfeld ergeben sich ebenso für die Anbringung wie die Spezies der Trägartiere. Obwohl die Zugänge von Kirchenfassaden in Umbrien anders als die zahlreichen Portale der bedeutendsten romanischen Sakralbauten der Emilia (Kathedralen in Ferrara, Fidenza, Modena, Parma und Piacenza) wie der Marken (Ancona) und Venetiens (Verona)⁵⁸⁹ nicht um einen Protiro samt vollplastischer Säulenträger⁵⁹⁰ erweitert wurden, weisen einige von ihnen Trägartiere auf. Das ist selbst an Ensembles mit einer Vorhalle zu beobachten, wie an Santa Maria *in pensole* in Narni.⁵⁹¹ Im Gegensatz zu San Rufino wie auch San Pietro *fuori le mura* in Spoleto finden sich tragende Tiere an den anderen dreiportaligen Anlagen der Umgebung, wie San Pietro in

⁵⁸⁶ Eine vergleichbare Hinzufügung von Rosetten im Sinn einer dekorativen Beigabe ist auch an einem am Campanile von SS. Rufino e Cesidio in Trasacco vermauerten Relief eines Löwen mit tierischer Beute wie an einer in die Jz. um 1200 dat. Reliefplatte eines Löwen mit menschlicher Beute (vermutlich von der Schrankenanlage aus S. Pietro *in Albe*, Mus. d'Arte Sacra della Marsica, Celano) erfolgt; vgl. Madonna 2015, S. 83 Abb. 19 u. S. 84 Abb. 20.

⁵⁸⁷ Vgl. die Fotos im FAM obj20884043 it00475e09 u. obj20884053 it00476b02. Die dem Bogenverlauf angepasste Oberkante der beiden Werkstücke u. die stilistischen Entsprechungen zur weiteren figürlichen Bauskulptur lassen eine Zweitverwendung dieser Reliefs nicht von vornherein als gesichert erscheinen. Eine derartig solitäre Anordnung von einzelnen Figuren (wie des Erzengels Michael) in einem größeren, undekorierten Tympanon findet sich auch am rechten Seitenportal von S. Donnino in Fidenza u. mehrfach an S. Michele in Pavia.

⁵⁸⁸ Vgl. Cristoferi 1999, S. 96. Auf die Ableitung u. Stellung der einzelnen Darstellungen im mittelital. Umfeld soll im Rahmen der Einzelbesprechung der Portale eingegangen werden.

⁵⁸⁹ Protiroi befinden sich jeweils am Haupt-, Nord- u. Südportal der Kathedrale in Modena (*Abb. 28*), am Mittel- wie ehem. am Südportal von S. Giorgio in Ferrara u. am Hauptportal der Kathedrale in Parma, an Mittel- wie Seitenportalen von S. Donnino in Fidenza (*Abb. 37, 40*) u. SS. Maria e Giustina in Piacenza, am Zugang von S. Silvestro in Nonantola wie an den Portalen von S. Maria Matricolare u. S. Zeno in Verona (*Abb. 42*). Einige dieser Vorbauten wurden aber erst von den ‚Campionesi‘ im 1. Dr. 13. Jh. in ihrer heutigen Form errichtet bzw. ergänzt; vgl. zu den aus Campione stammenden Werkleuten Rossi 1993, S. 111-117, zu Modena dies. 1997, S. 499, zu Ferrara Coden 2014, S. 116 u. S. 118 Abb. 4 wie zu Nonantola Diel 1998, S. 197.

⁵⁹⁰ Auf Grund der Tiefe dieser Vorbauten konnten die tragenden Tiere in Gänze samt Hinterpartie ausgearbeitet werden. Zu den freistehenden Trägartieren in der Lombardei u. Apulien als Ausgangspunkte der Tierskulptur auf der ital. Halbinsel vgl. Klingender 1971, S. 294; zur These der Rolle des Protiro als Skulpturenträger bei der Entwicklung von freiplastischer Skulptur im Hochmittelalter in Form von Trägartieren bzw. Telamonen vgl. Klein 1995, S. 156f. Zum Hinweis auf Belege für von Löwen getragene Stützen unter hölzernen Kanzelkästen schon vor dem 12. Jh., die zu einem ‚[...] Kanon [gehören], dem über eineinhalb Jahrhunderte gefolgt wurde.‘ (Melcher 2000, S. 240).

⁵⁹¹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20245754 fmlac1003049.

Assisi (*Abb. 24*), der Kathedrale San Feliciano in Foligno (*Abb. 23*) und San Giovenale wie Santa Maria *in pensole* in Narni,⁵⁹² aber immer nur an deren Hauptzugängen. An Einzelportalen, wie jenen von San Ponziano in Spoleto bzw. San Nicolò in Sangemini⁵⁹³ und dem Südportal von San Giovenale in Narni,⁵⁹⁴ ist die Hinzufügung von tragenden Tieren demgegenüber wohl eher als eine Ausnahme zu betrachten.

Im Gegensatz zu der Lösung an den drei Portalen von San Rufino (*Abb. 72, 75, 76*) enden die Körper der Trägertiere an den Zugängen romanischer Kirchen der Umgebung protomenartig in der Verlängerung der Pfostenvorderkante, wie an San Pietro in Assisi, San Giovenale wie Santa Maria *in pensole* in Narni, San Ponziano wie dreimal an San Pietro *fuori le mura*⁵⁹⁵ (*Abb. 77*) und wahrscheinlich ehemals die erratischen Exemplare im Museo Nazionale del Ducato in Spoleto.⁵⁹⁶ Am südlichen Querhaus der Kathedrale San Feliciano in Foligno⁵⁹⁷ wurden die Trägerlöwen hingegen mit ihrem Rumpf unter die Halbrundvorlage zwischen die Portalelemente geschoben. In all diesen Fällen wurde das Tier durch die fehlende Fortsetzung seines Körpers eher zu einem Versatzstück bzw. Platzhalter, ohne die ihm zugeordnete stützende Funktion wenigstens andeutungsweise tektonisch auszufüllen.⁵⁹⁸

Zum Vergleich der dargestellten Arten von tragenden Tieren bzw. Fabelwesen an allen drei Zugängen von San Rufino steht nur ein einziges Ensemble in einer der Nachbardiözesen zur Verfügung. Auch wenn die Kopfparten der Trägertiere an San Pietro *fuori le mura* in Spoleto⁵⁹⁹ (*Abb. 77*) zu großen Teilen zerstört sind, können für das Mittelportal auf Grund der Ausformung der Mähne in eindrehenden Lockenbüscheln, die charakteristischerweise immer auf einer Linie ansetzen, auch anderswo relativ oft vorkommende Löwen identifiziert werden. So sind in der Umgebung Trägerlöwen neben jenen von San Rufino auch an Portalen von San Pietro in Assisi (*Abb. 63*), den Kathedralen San Feliciano in Foligno (Querhaus)⁶⁰⁰ und San

⁵⁹² Vgl. die Fotos im AA zu ACA-F-004911-0000, im FAM zu obj20245296 1003049 u. Tarchi 1937, T. CXXXI.

⁵⁹³ Das Originalportal (Acc.nr. 47.100.45a–e, MMA, New York) wurde durch eine Replik in Sangemini ersetzt. Die auf einem älteren undat. Foto erkennbare Anordnung der Löwenprotomen u. die Schäden am linken Exemplar vor der Überführung in die USA lassen auf deren Zweitverwendung schließen; vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto, Grassini 1957, T. II u. Kelleher 1987, S. 71 Abb. 61; zur Feststellung, dass die Uneinheitlichkeit der einzelnen dortigen Portalteile mit der skulpturalen Ausstattung der Portale des 12. Jh. der Umgebung im Kontrast stehe, vgl. Castelnovo-Tedesco 1985, S. 63.

⁵⁹⁴ Vgl. Bigotti u. a. 1973, S. 203f. u. das Foto im FAM zu obj20245297 fmlac1003053.

⁵⁹⁵ Vgl. das Foto im AA zu OBN-F-000713-0000. Ein vergleichbares Vorgehen ist auch am Hauptportal der Kathedrale in Civita Castellana feststellbar.

⁵⁹⁶ Keine Inv. Nr. (Deposito Com.), Kartei Nat. Nr. 62324 u. 62325, Mus. Naz. del Ducato, Spoleto; vgl. Salmi 1951, T. XLV Abb. a.

⁵⁹⁷ Vgl. Benazzi 1993, S. 55 Abb. 42 u. das Foto im FAM zu obj08179679 bhex-si-2018-41-222.

⁵⁹⁸ Laut Bigotti u. a. zeigen die Trägerlöwen an S. Maria *in pensole* in Narni dadurch, „[...] *di non essere stati concepiti come stilofori. Si tratta, dunque, di pura scultura, non più che decorativa, [...]*.“ (Bigotti u. a. 1973, S. 211).

⁵⁹⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj07651069 fln0451280z_p.

⁶⁰⁰ Vgl. Benazzi 1993, S. 55 Abb. 42.

Giovenale (Südportal)⁶⁰¹ wie auch an Santa Maria *in pensole* in Narni⁶⁰² noch *in situ*.⁶⁰³ Von den beiden Beutetieren am Mittelportal der Spoletiner Peterskirche ist jedoch nur noch das linke, ein kauender Widder, erhalten, auf dessen Rücken die Löwenpranke abgelegt erscheint.⁶⁰⁴

Anders als an San Rufino ist für San Pietro *fuori le mura* trotz der Schäden davon auszugehen, dass sich die Spezies der Trägertiere beider Seitenzugänge entsprach. Die weit eindrehenden Hörner und das in regelmäßigen Haarbüscheln geordnete Fell (*Abb. 77*) lassen deren Bestimmung als Widder zu. Der heutige Befund an deren Vorderläufen lässt die Annahme aufkommen, dass kein weiteres (Beute)Tier zusammen mit diesen dargestellt wurde. Zu der in Spoleto vorgefundenen Kombination von Widdern mit Löwen lassen sich vergleichend nur die vollplastischen tragenden Tiere der Portalvorbauten an der Fassade der Kathedrale San Donnino in Fidenza (Emilia) anführen. Dort treten als drittes jedoch noch kniende Atlanten als Stützen des Protiro am linken Seitenportal hinzu.⁶⁰⁵

Für die gemeinsame Darstellung von Löwen mit Fabelwesen als tragende Tiere im Portalkontext lässt sich neben San Rufino meines Wissens kein weiteres mittelitalienisches Beispiel benennen. Greife sind als wachende Trägerwesen am Portal der Kathedrale Santa Maria Matricolare in Verona in Venetien noch *in situ* wie für das sogenannte ‚Portale dello Scalone dei Morti‘ der Abtei San Michele in Chiusa di San Michele⁶⁰⁶ in Piemont, die ‚Porta dei Pellegrini‘ an San Giorgio in Ferrara⁶⁰⁷ in

⁶⁰¹ Vgl. Erolì 1898, S. 17 Abb. s. n.

⁶⁰² Vgl. ebd., S. 208 wie Bigotti u. a. 1973, S. 211 u. Abb. 82. Erolì konnte seinerzeit noch ‚Tiere‘ als Beute beider Löwen erkennen.

⁶⁰³ Neben weiteren Bsp. in Ober- wie Unteritalien (vorwiegend in der Lombardei u. in Apulien) weisen auch die Portale einiger Kathedralen der Emilia (Modena, Fidenza, Ferrara, Piacenza u. Parma) u. der Marken (Ancona) im heutigen Zustand diese Tierart in stützender Funktion auf. Vgl. zum weit gefächerten Vorkommen des Löwen in der roman. Bauskulptur bzw. als Trägertier mit ambivalenter Bedeutung Sauer 21964, S. 348, Slomann 1967, S. 181f., Schmidt 1981, S. 84f., Chiappori 1996, S. 634-638, Trivellone 2008, S. 216-218, Metternich 2008, S. 74, Settis 2005, S. 27f., Gandolfo 2006b, S. 62, Barral I Altet 2010, S. 111, Pomarici 2015, S. 293, Riccioni 2019b, S. 199.

⁶⁰⁴ Das Beutetier des rechten Löwen dürfte auf Grund der geringeren Neigung von dessen Vorderbeinen entweder nicht so hoch wie der Widder gewesen o. anders vor jenem gelagert worden sein.

⁶⁰⁵ Letztere finden sich auch - gleich in vierfacher Ausfertigung - als sitzende Stütze der seitlichen Protiroi an der Fassade der Kathedrale von Piacenza; vgl. das Foto im FAM zu obj20794990 fm794696 u. ausführlichst zu den Piacentiner Exemplaren auch bzgl. deren Vollplastizität Klein 1995, S. 151-156. Die in Parma erhaltenen erratischen Atlanten legen auch für die dortige Kathedrale die urspr. Verwendung dieser Art von sitzenden Trägerfiguren nahe; vgl. Cochetti Pratesi 1979, S. 102 Abb. 52. Ergänzend sei auch auf die vertikale Kombination eines Atlanten mit einem Trägertier hingewiesen, wie am Hauptportal der Kathedrale in Ruvo; vgl. das Foto im FAM zu obj20326855 it00471d03.

⁶⁰⁶ Vgl. Verzár 1985, S. 356 Abb. 22-23 u. zur Dat. des Portals von S. Michele um 1130 Jászai 2015, s. p.

⁶⁰⁷ Vgl. Gandolfo 1985, S. 556 Abb. 21-22, Verzár 1988, S. 113 Abb. 152b u. S. 119 Abb. 164, Valenzano 1993, S. 135 u. Verzár 1997, S. 700.

der Emilia und für das ehemalige Mittelportal von Santa Giustina in Padua⁶⁰⁸ in Venetien rekonstruierbar.⁶⁰⁹ Die Wahl dieser Spezies in Verona, Ferrara und Chiusa di San Michele legt eine dementsprechende Affinität der Nicholas-Werkstatt bzw. die Rezeption von deren Werken wahrscheinlich noch zu Beginn des 13. Jahrhunderts in Padua nahe.⁶¹⁰

Abweichend zu San Rufino ist es an den romanischen Portalen der Umgebung meistens auch zu keiner materiellen und somit farblichen Entsprechung zwischen den mehrheitlich aus Travertin gearbeiteten Tierprotomen und den aufliegenden Portalteilen gekommen. Eine Ausnahme bildet da nur das Portalensemble des südlichen Querhauses der Kathedrale in Foligno, an dem die Vorderkörper der Löwenprotomen meines Wissens ebenfalls wie die aufliegenden Halbrundvorlagen aus ‚Rosso Ammonitico‘ gearbeitet wurden.

Abschließend ist zu betonen, dass die erhaltenen romanischen Portalensembles im Einzugsgebiet des ‚Valle Umbra‘ für sich selbst und in Gänze ein eher heterogenes Gefüge darstellen - nicht nur in Bezug auf den Portaltypus oder die Verwendung von verschiedenen Gesteinsarten, sondern auch hinsichtlich des dekorativen Repertoires. Ein Zusammenschluss zu Gruppen, der in der Forschung durchaus versucht wurde und der sich für andere Territorien, wie die Toskana, sicher anbietet, kann hier zwar für singuläre Merkmale einzelner Portale vorgenommen werden, doch selten für alle (drei) Zugänge desselben Untergeschosses. Anschaulich lässt sich diese Vielschichtigkeit für die gleich mit mehreren hoch- bis spätromanischen Fassaden reich ausgestattete Umgebung Spoletos nachweisen, inklusive des Ensem-

⁶⁰⁸ Vgl. Verzár 1988, S. 119 Abb. 165a-b u. zur Dat. des Portals von Padua um 1140-1145 Jászai 2015, s. p. In Apulien erheben sich an den Cathedralportalen in Bitonto, Bisceglie u. Ruvo die Archivoltentbogen jeweils von den Rücken von Greifen; vgl. zu Bitonto Späth 2011, S. 136 Abb. 6 u. zu Ruvo das Foto im FAM zu obj08133376 bhim00015486. Allgemein zum Vorkommen dieser Fabeltiere, auch als Trägertiere an den um die Mitte des 12. Jh. dat. Portalen in Ober- bzw. Mittelitalien - aber ohne eine Erwähnung jener an S. Rufino - u. ihrer möglicherweise unterschiedlichen Bedeutung vgl. Di Fronzo 1996, S. 92 u. Jászai 2015, s. p. Vgl. auch zu den sich oberhalb der Portalzone befindenden Greifendarstellungen in Seitenansicht an den roman. Fassaden in Tuscania bzw. Cavagnolo Noehles 1961, S. 27 Abb. 16, Toesca 1965, S. 670 Abb. 418, Staccini ²1988, S. 36 Abb. s. n., Jászai 2015, s. p. u. das in den Abb.verw. ang. Foto; vgl. zu den frontal als Protomen an der Front des Cathedralquerhauses in Foligno bzw. von S. Giovanni in Zoccoli in Viterbo, S. Maria Ass. in Lugnano in Teverina u. S. Pietro *fuori le mura* in Spoleto wie an der Vorhalle von S. Maria Maggiore in Civita Castellana angebrachten Exemplaren Lametti 1990, S. 102 bzw. Severino 2015a, S. 70 Abb. s. n., S. 135 Abb. 47, S. 212 Abb. 136, Lehmann-Brockhaus 2017, S. 186 u. 247 u. das in den Abb.verw. ang. Foto 13. Für die Spoletiner Kathedraalfassade wurde ihre urspr. Existenz auch in Erwägung gezogen; vgl. Ranke 1968, S. 194. Am Gesims der Oberkirchenfassade von S. Francesco in Assisi (Abb. 190) befindet sich ein mittels seiner spitzen Ohren sicher bestimmbarer Greifprotom nahezu in Ecklage; hingegen zu seiner Identifizierung als Adler Kleinschmidt 1915, S. 78 Abb. 59.

⁶⁰⁹ Ein erratisches Exemplar noch in den 1970er J. im Langhaus von Notre-Dame in Embrun lässt auch dort die Existenz von nahezu vollplastischen Trägertieren dieser Spezies vermuten; vgl. das Foto im FAM zu obj20323847 fmb2232_01.

⁶¹⁰ Vgl. Verzár 1988, S. 107 u. S. 120 Anm. 75.

bles von San Pietro *fuori le mura* (Abb. 21). Dessen mittlerer Zugang bildet den gestalterischen Typus des Hauptportals der Kathedrale Santa Maria Assunta inklusive dessen vegetabilem Dekor, wiederum im Rückgriff auf San Salvatore in Spoleto, vereinheitlichend ab. Doch die je um einen aufliegenden Rundbogen samt Bogenfeld ergänzten Seitenportale weichen wiederum vom einheitlichen Portalzuschnitt der Spoletiner Kathedraalfassade ab. Die an der Peterskirche umgesetzte Lösung ist aber strukturell grundsätzlich mit jener des Zuganges von San Ponziano vergleichbar, wobei eine begleitende Dekorierung durch Blattstäbe statt durch Steineinlagenarbeiten erfolgte. Hingegen muss die gestufte, rundbogige Portalanlage an der ebenso schlichten Front von Sant'Eufemia auf den ersten Blick antithetisch zu den berühmteren Spoletiner Varianten mit Architraven inklusive ihrer antikisierenden Rankenornamentik erscheinen. Dass sich diese eher gen Oberitalien weisende Portalstruktur auch an Fassaden mit antikisierender Bauskulptur wiederfindet, belegen vor Ort wiederum das um ein Pseudobogenfeld erweiterte Beispiel an San Paolo *inter vineas* bzw. San Felice in Sant'Anatolia di Narco im Spoletiner Umland.⁶¹¹

Im direkten räumlichen Einzugsgebiet von Assisi ist aus verschiedenen, auch (kirchen)historischen und möglicherweise finanziellen Gründen nicht wie in der Umgebung der schon vorher bedeutenden Stadt Spoleto mit einer Fülle von romanischen Fassaden größeren Ausmaßes und reichhaltiger Ausstattung zu rechnen. In der kleinen assisanischen Diözese und dem mittleren ‚Valle Umbra‘ scheint der Fokus der kirchlichen Gestaltung in hochromanischer Zeit zudem eher im Bereich der Kryptenausstattung gelegen zu haben, wie unter anderem die Anlagen von San Benedetto *al Subasio* (Abb. 78) und San Masseo *de Plathea* bei Assisi⁶¹² verdeutlichen. Auch auf Grund der Üppigkeit und Heterogenität der Ausstattung der drei Westportale der Kathedrale San Rufino war diesbezüglich kaum mit einer Nachfolge vor Ort zu rechnen, wie sie für Spoleto belegt ist. Eine partielle wie vereinfachende Nachahmung der Portalstruktur bzw. -ornamentik ist nur für das Hauptportal der lokalen Peterskirche (Abb. 63) nachweisbar.

5.2.3.4 Die Seitenportale

Einführung

Die seitlichen Zugänge an der Westfassade der Kathedrale in Assisi (Abb. 65, 66) weisen eine umfangreiche strukturelle wie dekorative Ausstattung auf, welche die Seitenportale im direkten mittelitalienischen Umfeld selten zeigen. An oberitalienischen Fassaden in der Emilia oder Lombardei, wie der Kathedrale in Fidenza (Abb. 37) oder Piacenza bzw. von San Michele in Pavia (Abb. 30), sind hingegen diesbezügliche Unterschiede zwischen einem Mittel- und den Seitenportalen weniger deutlich ausgeprägt.

⁶¹¹ Vgl. zu S. Paolo Coden 2011, T. X Abb. 19, zu S. Felice Neri Lusanna 2013, S. 99 Abb. 32.

⁶¹² Vgl. zur Dat. von S. Benedetto Zocca 1936, S. 318, zu beiden Krypten Gigliozzi 1995, S. 128 u. zu S. Masseo das in den Abb.verw. ang. Foto.

Die Seitenzugänge an San Rufino sind jeweils ungefähr mittig und recht flach in ihre durch Lisenen begrenzten Kompartimente des Untergeschosses eingebettet. Durch ihre ebenfalls zentrierte Anordnung lassen sich sowohl die Biforen als auch die seitlichen ‚Rosenfenster‘ des Obergeschosses axial eindeutig auf diese Portalöffnungen beziehen.

Die Portalteile

Die aus zwei Pfosten mit Trägerwesen, einem Architrav und einer Archivolte mit einem Tympanon bestehenden Portale wurden etwa in der Ebene des aufgehenden Mauerwerkes der gerahmten Felder versetzt (*Abb. 58*). Die Breite der Pfosten und Archivolte entspricht der Höhe des Architravs relativ genau. Die Vorderseiten der Portalteile zeigen durchgängig eine beidseitige Begrenzung durch glatten Stäbe. Die Fertigung der oberen Portalbereiche erfolgte eindeutig in Abstimmung mit den leicht voneinander abweichenden Formen der zugehörigen Tympana. In den oberen Portalzonen ist jeweils eine Abnahme der Werkstückgröße zu beobachten (*Abb. 82*), die sicherlich unter anderem auch durch die additive Fertigung des Archivoltenbogens bedingt war.

Die Verbindung zum Rahmenwerk

Die einzelnen Elemente der Seitenportale (*Abb. 13, 65, 66*) sind, wie auch die Stäbe der Flächengliederung des Untergeschosses, aus unterschiedlich hohen Werkstücken aus Travertin zusammengesetzt und größtenteils von planen Einzelverbänden aus einem kompakteren lokalen Kalkstein umgeben. Diese materielle Entsprechung zwischen den Portalteilen und den gliedernden Stäben führte dazu, dass ein leicht vorkommendes, umlaufendes Profil- und Würfelband, das strukturell zu den Werkstücken des gliedernden Rahmenwerkes gehört, oberhalb der Ebene der Trägerwesen gleichzeitig den äußeren Abschluss der seitlichen Zugänge bilden konnte. Der nicht immer geradlinige Verlauf dieses Würfel- und Profilbandes resultierte an beiden Zugängen aus der äußeren Kontur der miteinander verbundenen Portalteile, die sich zum Teil aus derjenigen des jeweiligen Tympanons ergeben hatte. So führte die singuläre Hufeisenform des Bogenfeldes am rechten Zugang in Archivoltenhöhe zu einer auffälligen Verringerung des vorderen Abschlussstabes des dortigen Rahmenwerkes. Diese angeführte materielle Übereinstimmung wie strukturelle Verbindung von Elementen des Rahmenwerkes und der beiden Seitenportale lässt deren aufeinander abgestimmte Fertigung wie Versatz vermuten. Diese Vermutung korrespondiert aber nur teilweise mit einem sich über einzelne Fassadenteile fortsetzenden Fugenverlauf: So ist eine Entsprechung der Stoßfugen der aufrechten Portalelemente und des Rahmenwerkes beim rechten Zugang nur direkt oberhalb des untersten Horizontalstabes der Flächengliederung wie kurz unterhalb des Architravs gegeben. Beim linken Zugang (*Abb. 58*) befinden sich ungefähr auf dieser Höhe Stoßfugen am Rahmenwerk, doch diese korrespondieren nicht mit jenen der dortigen Pfostenwerksteine. Eine Übereinstimmung der betreffenden Fugen ist wiederum bei beiden Zugängen erst an den Oberkanten der Architrave feststellbar.

Mit Ausnahme des Rahmenwerkes, das sich an der linken Seite der Archivolte des linken Seitenportals anschließt, ergeben sich jeweils für die drei anderen portalbegleitenden Vertikalstäbe horizontale Stoßfugen direkt unterhalb des zweiten waagerechten Profilstabes des ‚Gitters‘. Diese markieren den Ausgangspunkt der nun folgenden Abtrennung des Außenprofils des Archivoltenbogens von den vertikalen Rahmenwerkabschnitten. Die dortige Fuge setzt sich jeweils in den vorderen Archivolten in einem schrägen Verlauf fort, ohne dabei jedoch auf die Einheiten des dortigen Dekorrapportes Rücksicht zu nehmen. Im oberen Bereich beider Archivoltenbogen (*Abb. 82*) entsprechen sich die Maße der Werkstücke des Außenprofils und der dekorierten Stirnseiten der Archivolten dann nur noch selten.

Die Trägerwesen

Trotz der bereits festgestellten Unterschiede bei der Heranführung des Sockelprofils an die vier tragenden Fabelwesen ergibt sich deren identische Positionierung im Portalkontext (*Abb. 75, 76*) wie deren nicht übereinstimmende Breite mit den aufliegenden Pfostenelementen (*Abb. 60, 61*), die auf jeden Fall nicht immer werksteinbedingt war. Mit einer Ausnahme am linken Seitenportal (*Abb. 58*) zeigen sich bei den anderen drei Pfostenträgern klare technische bzw. gestalterische Anhaltspunkte, die eine Fertigung speziell für diesen Portalzusammenhang nahelegen und auf die später noch einmal eingegangen wird. Weiterhin verband die Trägerwesen jeweils eines Zuganges sowohl ihre gesicherte bzw. mutmaßliche Zugehörigkeit zur gleichen Spezies, ihre wahrscheinlich sehr ähnliche bzw. symmetrische Gestaltung als auch die detaillierte Ausarbeitung spezifischer Merkmale (*Abb. 75, 76*).

Die Dekoration der Portalteile

Als dekoratives Grundmotiv der Pfosten und der Archivolten, die jeweils durch einen glatten Stab beidseitig begrenzt sind, fungiert eine Aneinanderreihung von gleich großen, leicht konkaven Rundschilden mit zwischengeschalteten ‚Dreiblättern‘ (*Abb. 65, 66, 76*). Letztere sind jeweils an einem spangenartigen Element gespiegelt, das aus einem schmalen, durch zwei Einkerbungen unterteilten Band besteht und hinter die Ränder der Schilde zurücktritt.⁶¹³ Auch wenn die detaillierte Ausarbeitung der Rundschilde mit ihren entsprechenden Auflagen erst oberhalb der Werkstücke der Pfostenträger einsetzte, so ist die Anlage der Schildkonturen an den oberen Werksteinbereichen von drei der vier tragenden Fabelwesen bereits vorhanden (*Abb. 60, 61, 75, 76*). Sie fehlt nur an dem Werkstück unterhalb des rechten Pfostens des linken Seitenzuganges (*Abb. 58*), welches überdies auch um einige Zentimeter niedriger als sein Pendant ist.

⁶¹³ Auch der Fries an der Apsis von S. María la Mayor in Almenara de Tormes zeigt z. T. gesträhte Spangen, die nicht auf die Ränder der Rundschilde mit pflanzlichen Auflagen übergreifen, wie das z. B. an der Portalarchivolte in Avallon zu beobachten ist; vgl. Kingsley Porter 1923, Bd. 2, Abb. 138.

Die leichte Innenwölbung der Rundschilde an den Pfosten⁶¹⁴ wurde entweder in Gänze durch einfache bzw. doppelte Blütenteller ausgefüllt⁶¹⁵ oder mittig durch figurale Darstellungen in Seitenansicht besetzt (*Abb. 58, 65, 66, 76*). Die unteren drei bzw. vier Rundschilde lassen eine ursprünglich intendierte alternierende Anordnung von floralen und tierischen Motiven an allen vier Pfosten vermuten, die jeweils mit einer Auflage in Form von einfachen Blütentellern mit zwölf schmalen Blütenblättern beginnt.

Im unteren Pfostenbereich scheint die variierende Werkstückgröße einer gleichförmigen Ausarbeitung des Dekors an beiden Portalen erst einmal nicht im Weg gestanden zu haben.⁶¹⁶ Zu einer ersten, wenn auch kleinen Abweichung von diesem Konzept kam es allerdings schon bei der zweituntersten Darstellung am rechten Pfosten des linken Seitenportals (*Abb. 58*), der schon bezüglich der fehlenden Dekoration am Übergang zu seinem Pfostenträger Erwähnung fand. Auch wenn die dargestellte Tierart, ein Hirsch, wie auch dessen Seitenansicht beibehalten wurde, so wurde dieser nicht wie die anderen drei mit einer streng rückwärtigen Blickrichtung im Sinn eines gejagten Tieres dargestellt. Eine weitergehende Interpretation dieser motivischen Veränderung zusammen mit dem Befund, dass der betreffende Werkstein direkt oberhalb endet, bietet sich meines Erachtens aber an dieser Stelle trotzdem nicht zwingend an, da das nächste Dekormotiv, ein doppelter Blütenteller wiederum mit zwölf Blütenblättern, in seiner Größe und Fertigung seinem gegenüberliegenden Pendant und den beiden Exemplaren am rechten Seitenportal genau entspricht. Die den doppelten Blütentellern direkt folgenden Rundschilde zeigen dann aber die unterschiedliche Darstellung eines Vogels wie eines ‚Doppeldrachen‘, von denen keine mit den auf gleicher Höhe dargestellten Mischwesen des linken Zuganges korrespondiert. Mit dem Wegfall der motivischen Entsprechung an allen

⁶¹⁴ Vgl. Cristoferi 1999, S. 99 Abb. 9.

⁶¹⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj20382619 it 00026g04; zu gereihten einfachen Blütentellern auf Rundschilden im Wechsel mit Rauten an der Mittelzone eines aus S.-Arnoul in Metz stammenden ‚Olifant‘ (Inv. Cl. 13065, Mus. de Cluny, Paris, 2. H. 11. Jh.) vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus., Kühnel 1959, S. 50 Abb. 21, Ebitz 1986, S. 33 Abb. 4, S. 34 Abb. 6 wie Shalem ²1998, S. 132, S. 248f. Kat.nr. 118, S. 394 Abb. 31. Zur Spätdat. der Schnitzereien in dieser Mittelzone vgl. Fillitz 1967, S. 24 u. 26. Ebitz schloss das oben erwähnte Band ausdrücklich mit ein u. kam zu einer von Kühnel abweichenden Dat. bzw. Zuordnung dieses Horns wie zu einer Dat. der Schnitzereien der Hornmittelzone in das 12. Jh.; vgl. Ebitz 1985, S. 31 u. 33f.; zu vorroman. Bsp. von Rundschilden mit aufliegenden doppelten Blütentellern an Plattenfragmenten aus S. Maria Ass. in Otricoli (Terni) vgl. Bertelli 1985, Abb. 132a u. 136a wie Vaccarini 1992, s. p. Abb. s. n. bzw. zu einem roman. Bsp. an einem Fenster der Fassade von S.-Marie in Arles-sur-Tech vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz wie Viellard-Troiekourovoff 1967-1968, S. 266 Abb. 3. Auch bei den um 1200 dat. einsträngigen Spoletiner Ranken gehören Blütenteller zum Repertoire; vgl. z. B. zu dem Giebel von S. Pietro in Bovara bzw. einer erratischen Lünette (keine Inv. Nr. (Deposito Com.), Mus. Naz. del Ducato, Spoleto) Gangemi 2010a, S. 141 Abb. 4 bzw. S. 143 Abb. 8.

⁶¹⁶ So umfassen die untersten Pfostenblöcke am linken Zugang auf Grund ihrer unterschiedlichen Höhe drei bzw. sogar nur zwei, aber an deren einheitlich hohen südl. Pendants jeweils vier Rundschilde.

vier Pfosten unterblieb nun auch der bisherige Wechsel von pflanzlichem mit figurlichem Dekor der Rundschilde.

Wie von dieser anfänglich motivischen Übereinstimmung ist auch von einer geplanten Anordnung der sich entsprechenden dekorativen Pfostenelemente auf nahezu gleicher Höhe auszugehen. Diese synchrone Verteilung des Dekors musste durch die vermutlich geplante fortlaufende Dekorierung der aufliegenden Architrave überdies geboten erscheinen. So wich die Platzierung der Rundschilde an den Pfosten des linken Seitenzuges wahrscheinlich nur auf Grund der unterschiedlichen Maße der Werkstücke der Trägerwesen um einige Zentimeter in der Höhe voneinander ab.

Die erforderliche Korrektur des dekorativen Rapportes in Anpassung an den Übergang zu den aufliegenden Sturzenden ist im oberen Bereich aller vier Pfosten an der variierenden Höhe der oberen Schilde deutlich ablesbar (*Abb. 65, 66*). Die anfangs der Vereinheitlichung dienenden Prinzipien des Pfostendekors beider Seitenportale wurden ab dem vierten Rundschild in Bezug auf deren Größe und Motivik und ab dem fünften auch die Form betreffend aufgegeben. Der linke Seitenzugang zeigt in diesem Zusammenhang immerhin noch eine sich an beiden Pfosten entsprechende Motivik eines geflügelten Mischwesens im vierten, eines Fisches im fünften und eines weiteren Fabelwesens im sechsten Rundschild. Am rechten Seitenportal wurde hingegen ein rabenartiger Vogel einem ‚Doppeldrachen‘ bzw. ein Fisch einem drachenartigen Hybridwesen gegenübergestellt. Eine Erklärung für diese Abkehr von einer motivischen Symmetrie ab dem vierten Rundschild kann hier nicht gegeben werden - auch eine Bauunterbrechung hätte nicht zwangsläufig zu einem Motivwechsel führen müssen.

Im Hinblick auf die Errichtung der seitlichen Portale sind mehrere Beobachtungen zu deren Dekoration von Interesse: Am linken wurde im Vergleich zum rechten Zugang dem fünften Rundschild zusätzlich je ein weiteres ebenfalls ellipsenförmiges Element aufgesetzt. Analoge Motive sind zwar im Repertoire der oberen Pfostenbereiche beider Portale generell nachweisbar, diese weichen aber in der Höhe ihrer Anbringung voneinander ab.⁶¹⁷ Die jeweils obersten Schilde mit den Drachenmischwesen bzw. den Fischen verlassen deutlich die einheitlich runde Form der unteren hin zu unterschiedlich hohen Ellipsen (*Abb. 58, 66*). Wie auch die schon leicht stehend-ovale Grundform des vierten Schildes mit einem ‚Doppeldrachen‘ und einem Vogel des rechten Seitenportals zeugt auch diese abweichende Form von Anpassungsmaßnahmen, auf deren Ursache bzw. Reihenfolge noch zurückzukommen ist. Die Verwendung von *zwei* ellipsenförmigen statt nur *eines* runden Schildes im oberen Bereich des linken Seitenzuges, für dessen Anbringung folgerichtig genug Platz vorhanden gewesen wäre, die motivischen Entsprechungen

⁶¹⁷ So liegen einzelne einander ähnelnde Fische jeweils dem fünften Rundschild an beiden Pfosten des linken Zuganges wie am rechten Pfosten des rechten Portals auf. Einander entspr. Drachen, die klar von den Exemplaren des vierten Rundschildes des linken Portals abzugrenzen sind, besetzen die beiden obersten (sechsten) Schilde desselben Zuganges u. den verbleibenden fünften Schild des linken Pfostens des rechten Portals (*Abb. 65, 66*).

in unterschiedlicher Höhe wie auch der kleinteilige Zuschnitt der oberen Portalwerksteine belegen meiner Meinung nach eindeutig eine leichte Störung bei der Errichtung der beiden Seitenportale oberhalb des untersten Horizontalstabes des Rahmenwerkes am Untergeschoss.⁶¹⁸

Die den Pfosten aufliegenden Architrave beider Seitenzugänge von San Rufino sind gleichen Materials und wiederum beidseitig mit einem glatten Stab als äußerer Begrenzung versehen. Bei dem Werkstein des Sturzes des rechten Portals handelt es sich vermutlich um einen Monolithen ausreichender Länge, der aber in seiner rechten Hälfte einen schräg verlaufenden durchgehenden Riss aufweist. Die nach außen abdriftende seitliche Kontur am rechten Sturze wie dessen abweichende Farbigkeit und Breite deutet darauf hin, dass es sich bei dem glatten Randstab wie schon am direkt darunterliegenden Pfostenbereich um ein sehr schmales Flickensteinstück handelt, das die bis dahin sehr geradlinige Portalaußenkante etwas nach außen verschiebt. Der Architrav des linken Zuganges (*Abb. 58*) setzt sich hingegen von vornherein aus einem breiten Mittelstück mit beidseitig angefügten Werkstückstreifen gleicher Höhe zusammen, deren seitliche Abschlüsse sich vertikal passgenau in Fortsetzung der Pfostenaußenkanten befinden.

Beide Portalstürze ähneln in ihrer dekorativen Ausstattung zwar grundsätzlich jener der vier Pfosten, weisen aber auch einige Unterschiede zu diesen wie auch untereinander auf (*Abb. 65, 66, 68, 69*). Statt der leicht konkaven Rundschilder mit einem sehr schmalen Rand der Pfosten sind hier unterschiedlich konkave Clipei aneinandergereiht, die am Architrav des rechten Zuganges jeweils einen rückwärtig nahezu halbkugeligen Raum ausbilden. Alle Clipei verfügen bei etwa gleichem Durchmesser über einen glatten und recht breiten Rand. Die innenliegenden figürlichen wie floralen Darstellungen mussten so gegenüber jenen der Pfosten leicht verkleinert werden, um auch nicht wie ihre Pendants an den Pfosten auf die Ränder hinauszuragen. Den fünf Clipei an jedem Portalsturz wurden wiederum die bereits an den Pfosten verwendeten gespiegelten ‚Dreiblätter‘ mit mittigen und gesträhten Spangen zwischengeschaltet. Den seitlichen Abschluss bildet jeweils eine Hälfte eines solchen gespiegelten ‚Dreiblatt‘-Motivs. Auf Grund dieser abschließenden Pflanzenelemente und des breiten Randes ergibt sich für die äußeren Clipei an beiden Stürzen eine gegenüber den Rundschildern der Pfosten leicht nach innen verschobene Position.

Am Architrav des rechten Seitenzuganges (*Abb. 69*) wurde in etwa der gleiche Abstand zwischen den Clipei wie zwischen den Rundschildern der Pfosten gewählt. Die Clipei am Portalsturz des linken Seitenportals (*Abb. 68*) mussten auf Grund der dort um wenige Zentimeter breiteren Öffnung, bei gleichbleibender Pfostenbreite und ihres in etwa übereinstimmenden Durchmessers jedoch ein wenig auseinandergeschiebt werden. Diese eher geringe Abweichung fällt aber erst im Zusammenhang mit der leicht geringeren Randbreite der Clipei am rechten Zugang deutlicher auf.

⁶¹⁸ Am Hauptportal wurden die Pfosten (erst) auf Höhe des zweituntersten Horizontalstabes jeweils um niedrige Werksteine ergänzt. Da sich die Werkstücke anderer Portalteile auf dieser Höhe allerdings fortsetzen, könnte sich diese Pfostenzusammensetzung auch als Folge der vorherigen Verwendung von hohen Monolithen ergeben haben.

Diese Verringerung setzte das durchdachte Gestaltungsprinzip eines nahtlosen Überganges der breiten Ränder der drei mittleren Clipei in die beiden durchlaufenden Randstäbe des Architravs⁶¹⁹ am rechten Seitenportal außer Kraft. Die Kontur der dortigen Clipei konnte die untere bzw. obere Sturzkante so nicht mehr erreichen. An der Verbindungsstelle zu den Pfostenoberkanten wurde so auch die Einfügung eines ganzen ‚Dreiblatt‘-Motivs nötig, während am linken Zugang andert-halb Blattspitzen ausreichten, um den betreffenden Zwischenraum zu füllen. Des Weiteren konnte die Einordnung des konkaven Inneren der drei zentralen Clipei im mittleren Bereich zwischen den horizontalen Randstäben am Sturz des rechten Seitenzuganges nicht mehr so konsequent wie am Architrav des linken Seitenportals umgesetzt werden. Das tritt besonders am oberen Teil des Lamm-Clipeus hervor (Abb. 69), der in den Randstab des dortigen Portalsturzes übergreift.

Auffälliger als die bisher genannten gestalterischen Unterschiede sind die motivischen Abweichungen der beiden Architrave im Vergleich zueinander bzw. zum Repertoire der Pfosten: Mit der Reihung von fünf Clipei an jedem Portalsturz ergab sich die Möglichkeit der symmetrischen Anordnung einzelner Motive seitlich des jeweils mittigen Lammes Christi mit einem Stabkreuz.⁶²⁰ Eine derartige Symmetrie hätte so wiederum dem Prinzip einer dekorativen Vereinheitlichung folgen können. Dementsprechend finden sich am Architrav des linken Seitenportals beidseitig des Lammes ein Adler⁶²¹ und eine Tellerrosette. Auch wenn diese im Vergleich zu jenen der Pfosten etwas kleiner sind, stellen sie einen deutlichen motivischen wie auch bedingt räumlichen Bezug zu den Schildauflagen der anderen Portalteile her. Während also an den vier unteren Portalpfosten der beiden Seitenportale offensichtlich noch eine motivische Übereinstimmung angestrebt wurde, zog man an deren Stürzen nun einen motivischen Wechsel vor: Am Architrav des rechten Seitenzuganges begleiten die vier Evangelistensymbole das mittige Lamm Christi. Diese als ‚Maestas Agni‘ bezeichnete Anordnung ist in Mittelitalien - wie auch andernorts in West- und Südeuropa⁶²² - an den Portalarchitraven von Santa Maria *in Cellis* (Abb. 67) bzw.

⁶¹⁹ Zur gestalterisch weniger homogenen Vorgehensweise bei den Clipei am Architrav von S. Pudenziana in Rom vgl. Riccioni 2019c, S. 224 Abb. 5-7.

⁶²⁰ Dieser Typus ist auch in einem Clipeus an einem Exponat (Mus. Arcivescovile, Ravenna) nachweisbar; vgl. Nikolasch 1991, Abb. 222; zu Bsp. an Tympana außerhalb Italiens vgl. Pani 1991, S. 226. Vgl. allgemein zu dieser Bildformel Nilgen 1973, Sp. 535 u. Skubiszewski 1994, S. 501. Laut Nilgen war in frühchristl. Zeit der Typus einer horizontalen Reihung der halbfigurigen Symbole westl. Ursprungs; vgl. Nilgen 1973, Sp. 535.

⁶²¹ Vgl. zur vielschichtigen christl. Symbolik des Adlers u. deren literarischen Quellen Wittkower 1939, S. 313f. u. Riccioni 2019b, S. 186f., zur apotropäischen Funktion der Adlerdarstellung an Kirchenportalen Lucchesi-Palli 1991, S. 194.

⁶²² Außerhalb Italiens ist die Begleitung der Evangelistensymbole durch dieses christologische Symbol auch an den Portalstürzen von S.-Julien in Saint-Julien-sur-Veyre wie von S.-Pierre-et-Paul in Sigolsheim in Clipei anzutreffen; vgl. zu S.-Julien Oursel 1990, Sw.abb. 135 u. zu Sigolsheim das Foto im FAM zu obj20441111 fr00707b13.

Santa Vittoria in Carsoli⁶²³ (Abruzzen) wie ehemals von San Cosimato in Vicovaro⁶²⁴ (Latium) nachweisbar.

Trotz der unterschiedlichen Art der Symbole wurden im Sinn einer eingeschränkten Symmetrie am rechten Sturz in Assisi beide Vierbeiner (Löwe und Stier) jeweils ganz außen angeordnet. Wie auch die Fabelwesen, Fische und Adler an den Pfosten wurden beide Symbole zur Sturzmitte ausgerichtet dargestellt. Bei den mittleren Lämmern wurde hingegen auf eine portalübergreifende Achsensymmetrie verzichtet: Beide wurden streng rückwärts gewandt nach links bzw. auf das ihnen beigeordnete Stabkreuz blickend (*Abb. 68, 69*) wiedergegeben.⁶²⁵

Die Archivoltenbogen der beiden Seitenportale von San Rufino (*Abb. 65, 66*) setzen in den äußeren Bereichen der beiden Architrave auf. Der Trennung der unteren von den oberen Portalelementen, welche die Einfügung des Sturzes samt seinen Randstäben jeweils verursachte, wurde durch eine analoge Breite und dekorative Gestaltung der Stirnseiten der Archivolten und der Pfosten entgegengewirkt. Für den vermutlich anfänglich beabsichtigten Eindruck eines Ineinanderübergehens aller vertikalen Portalteile lässt sich vor allem die Fortführung der leicht konkaven Rundschilder etwa gleicher Größe mit den radial zwischengesetzten ‚Dreiblatt-Spangen‘ anführen - neben der Wiederaufnahme des einfachen Blütentellers am Sturz wie im Scheitel der Archivolte des linken Zuganges bzw. im unteren Bereich der Archivolte des rechten Portals (*Abb. 82*). Die den insgesamt neun Schalen aufgelegten Einzelmotive wurden an den Stirnseiten beider Archivolten jeweils achsensymmetrisch angeordnet. Auch wenn das motivische Repertoire beider Bogen untereinander nahezu identisch ist bzw. jeweils auch neue florale Formationen im Vergleich zu den Rosetten der Pfosten und dem sonstigen vegetabilen Repertoire des Untergeschosses aufweist, so stimmt deren Platzierung doch nur in den mittleren beiden Schalen an beiden Archivolten motivisch überein. Im Gegensatz zu den universell einsetzbaren Blütentellern zeichnen sich die beiden neu hinzugefügten gespiegelten Blütenkelche durch ihren richtungsgebundenen Aufbau aus. Ihre Anordnung erfolgte an den Archivoltenbogen im Gegensatz zu den radial positionierten Fabelwesen des rechten Portals jeweils tangential (*Abb. 65, 82*).⁶²⁶

⁶²³ Zu dieser wenig beachteten Portalanlage, die ehem. mit 1132 dat. hölzernen Türflügeln versehen war, vgl. Gavini 1926-1928, S. 165f.; zur Häufigkeit dieses Sturzdekors vgl. Götz 1971, S. 385. Zum Hinweis auf zwei sehr ähnlich ausgestattete Portale jeweils mit einer um tanzende Dämonen erweiterten ‚Lamm-Majestas‘ am Sturz, die auch S. Maria *in Cellis* zugeschrieben u. an S. Vittoria in Carsoli später versetzt wurden, vgl. Gavini 1926-1928, S. 166, S. 167 Abb. 201 u. S. 168 Abb. 202.

⁶²⁴ Zur erratischen Verwendung am dortigen Altarretabel vgl. Claussen 1987, T. 31 Abb. 59. An einem Portalsturz von S. Maria Ass. in Troia kamen die vier in Clipei eingebetteten Evangelistensymbole hingegen neben dem thronenden Christus im Kreis von Heiligen vor; vgl. das Foto im AA zu ACA-F-035374-0000.

⁶²⁵ Vgl. zu deren allgemeiner Symbolik Nikolasch 1991, S. 220-225 u. Metternich 2008, S. 76; vgl. diesbzgl. zu S. Maria *in pensole* in Narni das Foto im FAM zu obj20245754 fmlac1003051 u. zu S. Ponziano in Spoleto Severino 2015a, S. 203 Abb. 124.

⁶²⁶ Eine derartige Ausrichtung lässt sich auch bei den Figuren des Halbrundstabes des Mittelportals feststellen.

Auch ergeben sich bei beiden Archivolten - neben den motivischen - leichte Unterschiede in der Dekorgestaltung und -ausarbeitung, die am rechten Seitenzugang durch den größeren Radius wie die Hufeisenform des Tympanons (*Abb. 82*) verursacht wurden. Als entsprechende Anpassungsmaßnahmen sind so die Hinzufügung zweier unterschiedlich hoher, undekorierte Kreissegmente am Archivoltenfuß, die deutliche Randverbreiterung wie Vergrößerung des Rundschildes mit dem Kreuz im Archivolten Scheitel anzusprechen. Die verbliebene Kontur einer etwas kleineren konkaven Schale, die sich links an den mittigen Kreuz-Schild anfügt,⁶²⁷ belegt meines Erachtens eine Dekoranpassung während der Schließung des von beiden Seiten hochgeführten Bogens. Der Fugenverlauf im oberen Bogensegment bzw. die Aufnahme des nichtpflanzlichen Motivs des ‚Doppeldrachen‘ wie auch dessen radiale Anordnung könnten zudem eine geringe zeitliche Unterbrechung in der Vollendung des Bogens andeuten.

Es bleibt dementsprechend festzuhalten, dass man bereits bei Beginn der Ausarbeitung des Archivoltendekors am rechten Seitenportal, die abweichende Form des Tympanons berücksichtigend, den sich vom Pendant am linken Seitenzugang unterscheidenden Bogenverlauf vorbereitete. Die Maße der unteren Rundschilde und deren Abstände untereinander wurden aber dennoch im Sinn der portalübergreifenden Symmetrie nicht verändert. Stattdessen ließ man das unterste Kreiselement erst etwas weiter oberhalb beginnen und vergrößerte dann, das aber wohl eher improvisierend, den Schild im Scheitel, ohne dabei aber die Grundstruktur des gereihten Rapportes aufzugeben.

Die dekorative Ausstattung beider Seitenportale der Kathedrale von Assisi bietet gleich mehrere Ansatzpunkte für mögliche Vergleiche: So ist generell die Reihung von einzelnen leicht konkaven Rundschilden bzw. Clipei mit zwischengeschalteten vegetabilen Elementen als durchlaufender Dekor eines Portals bzw. Portalteiles ebenso zu hinterfragen wie die ursprünglich motivisch alternierende Anordnung von figürlichen mit floralen Reliefs auf den besagten Schilden, welche auf die Darstellung menschlicher Figuren mit Ausnahme des Matthäus-Engels allerdings verzichtete. Weiterhin sollte auch das motivische Vorkommen der einfachen und doppelten Blütentellerrosette in der romanischen Bauskulptur Italiens eingeordnet werden. Zudem ist auch gesondert auf die Motivik der Architrave einzugehen.

Die Reihung von Rundschilden bzw. Clipei

Die Beschreibung der Dekoration der Seitenportale von San Rufino hat ergeben, dass die durchgängige Gestaltung durch eine Abfolge von leicht konkaven Rundschilden an den Stirnseiten der Pforten und Archivolten nur durch kleine, eher improvisiert wirkende Anpassungsmaßnahmen unterbrochen und im Bereich der Architrave durch eine Verbreiterung der Außenränder von konkaven Clipei nur leicht modifiziert wurde. Umso erstaunlicher muss es da sein, dass dieses recht einheitliche Gestaltungsprinzip beider Seitenzugänge am benachbarten Hauptportal

⁶²⁷ Vgl. das in den *Abb.verw.* ang. Foto 174.

gar nicht zur Anwendung kam. Stattdessen wurde dessen Innenbereich für geometrische Steineinlagearbeiten vorbereitet, auf deren Vollendung aber nichts hindeutet. Auch im direkten Umfeld Assisis, in dem einstrangige Ranken als Dekoration von Portalen vorherrschen, fehlt eine vergleichbare Abfolge von Rundschilden als Gestaltungselement in der romanischen Bauskulptur gänzlich.

Die in Mittelitalien an romanischen Zugängen verbreiteten Einstrangranken bilden zum Teil durch ihre weit eindrehenden Triebe eine fast vergleichbare runde Form aus, in die oftmals auch eine Blüte, eine figurale Darstellung oder ein Blatt mittig platziert sein konnte. Trotzdem waren diese Rankenrundungen auf planem Grund nicht nur das Ergebnis einer abweichenden gestalterischen Idee, sondern höchstwahrscheinlich auch durch andere Vorlagen inspiriert. Varianten dieser Art vegetabilen Dekors sind in Umbrien beispielhaft an den Ranken der Laibung der Pfosten wie am äußeren Bereich des Hauptportals vor Ort (*Abb. 73, 105*), am Mittelportal von San Pietro *fuori le mura* in Spoleto (*Abb. 21*) oder am rechten Pfosten des Zuganges von San Costanzo in Perugia⁶²⁸ anzutreffen.

Auch bei zweistrangigen Ranken, die durch ihre bogige Anordnung wie Überkreuzungen regelmäßige Kreiselemente erzeugen konnten⁶²⁹ und für die Gandolfo im Zusammenhang mit den Stirnseiten der Fensterbogen am Ostabschluss von Sant'Abbondio in Como⁶³⁰ (Lombardien) die Bezeichnung „[...] *banda continua* [...]“⁶³¹ wählte, konnte sich eine gewisse Ähnlichkeit zu einer engen Abfolge von Rundschilden ergeben. Eine systematische Abgrenzung beider hat meiner Meinung nach aber auf jeden Fall solange Bestand, wie die Ranke einem ebenen Fond nur aufgelegt wurde. Entsprechende romanische Beispiele lassen sich zwar im östlichen Mittelitalien an einigen sonst eher schlichten Sakralbauten nachweisen, an mit San Rufino etwa zeitgleichen Kirchen in Umbrien allerdings nicht. So gehören diesem flacheren Typus der Zweistrangranke an mittelitalienischen Sakralbauten zum Beispiel die Ranke an einem der mittleren Apsisfenster von Santa Maria Assunta in Bominaco,⁶³² am Portal von Santa Maria *del Lago* in Moscufo⁶³³ in den Abruzzen

⁶²⁸ Vgl. das Foto in AA (RMFA) zu FVD-F-012805-0000, Ricci 1925, T. 112 u. Tarchi 1937, T. CXXXIII.

⁶²⁹ Zur zeitlich u. räumlich weiten Streuung dieser Flächenaufteilung vgl. das Bodenmosaik im sog. ‚Martyrium‘ in Philippopolis (Thrakien); vgl. Topalilov 2020, S. 266 Abb. 13, S. 267 Abb. 14.

⁶³⁰ Vgl. Zastrow 1981, S. 65 Abb. 66.

⁶³¹ Gandolfo 1996, S. 780.

⁶³² Vgl. Gavini 1926-1928, S. 81 Abb. 91.

⁶³³ Vgl. Rossi 2017a, S. 207 Abb. 3 u. die in den Abb.verw. ang. Datensätze zu Inv. 1903 u. 1905.

und an der Portalarchivolte von San Giorgio in Petrella Tiferina⁶³⁴ im Molise an.⁶³⁵ An den prominenteren Zugängen der Kathedralen in Assisi, Spoleto und an San Costanzo in Perugia⁶³⁶ bildeten die zweifachen Rankenstränge hingegen markante Herzformen aus (Abb. 92, 93, 96).

Zu einer weiteren optischen Annäherung zwischen einem regelmäßigen, bogigen Rankenverlauf und einer Reihung einzelner Clipei mit breiteren Außenrändern, wie sie an den Architraven von San Rufino zu finden sind, kam es jedoch, sobald das Innere der Kreiselemente leicht konkav geformt wurde. Trotz der zwischengeschalteten kleineren Kreiselemente ließe sich meiner Meinung nach am ehesten die Rahmung der linken Bifora am Mittelgeschoss der Fassade von San Pietro in Tuscania⁶³⁷ (Latium) als eine mittelitalienische Variante dieses ‚Themas‘ anführen. Neben ihrem Vorkommen als flache Reliefs, wie an der Laibung des Portals von Santa María in Ripoll⁶³⁸ (Gerona), sind vergleichbare Folgen von Rundformen auch in der hochmittelalterlichen Malerei, wie an einem Unterzug der Krypta von San Isidoro in León⁶³⁹ und der Apsis von Santa Maria *della Libera* in Foro Claudio in Kampanien,⁶⁴⁰ bzw. an Mosaiken italienischer Sakralbauten, wie an der Fassade von

⁶³⁴ Vgl. das Foto im FAM zu obj08026736 bhpd16581 u. zur erwogenen Dat. des heutigen Sakralbaus zw. die 2. H. 12. Jh. bis Anfang 13. Jh. Gianandrea 2012, S. 55.

⁶³⁵ Bekanntere Exemplare der Zweistrangranke befinden sich in Nord- u. Süditalien an den Gewänden der Portale S. Giovanni bzw. S. Gottardo der Kathedrale in Genua, am Südportal von S. Maria e S. Sigismondo in Rivolta d'Adda, der Rahmung der Fenster des Ostabschlusses an S. Abbondio in Como wie auch der äußeren Archivolte des Hauptportals der Kathedrale in Ruvo; vgl. zu Genua Di Fabio 1981, S. 108 Abb. 32, ders./Dagnino 1987, S. 90 Abb. 68 u. Usai 2019, S. 14f. u. S. 17 Anm. 23, zu Ruvo das Foto im FAM zu obj08133376 bhim00015487. Als prägnantes außerital. Bsp. dieses dekorativen ‚Allgemeingutes‘ lässt sich die Ranke der äußeren Archivolte des Westportals u. der unterste Bereich des Risalites der Fassade von S. Maria in Ripoll anführen; vgl. Geese 1996, S. 295 Abb. s. n.; zur Portalat. zw. 1140 bis ca. 1170 Castiñeiras 1999a, S. 28 bzw. 1134-1151 ders. 2013, S. 122. Hingegen ergibt sich aus der Plastizität u. Hinterarbeitung der Figuren in den Rankenrundformen am Pfosten des ‚Portale dello Scalone dei Morti‘ der Abtei S. Michele der Eindruck einer räumlichen Erweiterung ihres Grundes. Die Rahmung jeder einzelnen Rankenrundung u. die daraus resultierende fortwährende Unterbrechung beider Rankenstränge auf Höhe ihrer Kreuzungspunkte führten am Protirobogen des rechten Seitenportals von S. Donnino in Fidenza zu einer abweichenden Variante; vgl. Poeschke 1998, S. 120 Abb. 73.

⁶³⁶ Vgl. Tarchi 1937, T. CXXXIII.

⁶³⁷ Vgl. Noehles 1961, S. 40 Abb. 35, S. 44 Abb. 39 wie Staccini 1988, S. 30f. Abb. s. n. Zu einer Spätat. des Fensterbereichs sogar in die 2. H. 13. Jh., zur Feststellung von vagen etruskischen Reminiszenzen für Tuscania u. Assisi vgl. Lavagnino 1921, S. 221, zur Ableitung der gereihten Clipei vgl. Noehles 1961, S. 40f.

⁶³⁸ Vgl. das Foto im FAM zu obj20810439 fm55077.

⁶³⁹ Vgl. zur Dat. der Krypta in das 3. Dr. 11. Jh. Klein 1996, S. 194f. m. Abb. s. n.

⁶⁴⁰ Vgl. zu Foro Claudio D'Onofrio/Pace 1981, Sw.abb. 50 wie explizit mit der Ableitung von textiler Motivik Barral I Altet 2010, S. 117 u. Abb. 365, zur abweichenden Dat. nach 1200 vgl. Demus u. a. 1992, S. 118 u. Sw.abb. 35. Zweistrangige Bänder mit eingefügten kleineren ‚Zwischenringen‘ bezeichnete Demus als „[...] *rotae seriae* [...]“ (ebd., S. 118); zur Vermittlung der Bandmotivik durch Seidenstoffe vgl. Volbach 1942, S. 174. Durch die geringere Breite der Verbindungsringe am Dekor der linken Wand der Cappella di S. Silvestro in SS. Quattro Coronati in Rom entsteht dort eher der Eindruck von gereihten Medaillons; vgl. zur Dat. um 1246 Demus u. a. 1992, S. 126 u. Abb. 57. Auch außerhalb Italiens zeigt ein gemaltes Zodiakus-Ensemble in der Apsis von S.-Pierre d'Ourjout Medaillons mit ‚Spangen‘ u. ‚Dreiblättern‘; vgl. Gaudard u. a. 2018, Abb. 4-5.

Santa Maria *in Trastevere* in Rom,⁶⁴¹ bzw. an Elfenbeinschnitzereien der Umayyaden⁶⁴² bzw. an Textilien in profaner wie liturgischer Verwendung zu finden,⁶⁴³ wie die sogenannte ‚Kasel des Thomas Becket‘⁶⁴⁴ im Museo Diocesano in Fermo.

Auf Grund ihrer Form und konkaven Eintiefung bietet sich laut Noehles für den Dekor der Stirnseiten der Pfosten und Archivolten der Seitenportale von San Rufino am ehesten eine Ableitung von sogenannten ‚Omphaloschalen‘ an. Mit diesem Motiv der antiken Opferschale dekorierte man auch Sarkophagwände.⁶⁴⁵ Bei einer Ableitung des Dekors der romanischen Portalarchitrave in Assisi von antiken

⁶⁴¹ Vgl. das Foto im FAM zu obj08046050 bhpd47264.

⁶⁴² Zu den Langseiten des zw. 1000-1025 dat. Kästchens samt Deckel (Inv. Nr. 10-1866, VAM, London) mit einer vergleichbar proportionierten verzierten Abfolge ‚konstantinischer Medaillons‘ vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus. Eine derartige dekorative Struktur „[...] *ben noto fin dalla Tarda Antichità*, [...]“ (Riccioni 2017, S. 309) weisen auch in größerem Maßstab eine Reliefplatte aus S. Maria in Pomposa im dortigen Mus. wie frühmittelalterliche bzw. spätantike Mosaikfragmente aus S. Salvatore in Turin, S. Ilario in Venedig bzw. in der Basilika u. im sog. ‚Apodyterium‘ der Residenz in Philippopolis (Thrakien) auf - das venezian. Mosaik mit einzeln o. paarweise integrierten Tieren, wie einem Pfau, Adler u. Pelikan, o. Fabelwesen, wie einem Pegasus u. Semurg, die thrakischen Mosaik vorwiegend mit verschiedenen einzelnen Vögeln, aber auch mit Gegenständen des täglichen Lebens u. diversen Gefäßen, die laut Topalilov z. T. als ‚Fons Vitae‘ zu verstehen seien; vgl. Breck 1923, s. p. Abb. wie das in den Abb.verw. ang. Foto des Mus., Toesca 1910, S. 4 Abb. 2, Riccioni 2017, S. 294f. m. Abb. 7 u. S. 308f. wie Topalilov 2020, S. 261 Abb. 3, S. 272 Abb. 22, S. 274 Abb. 24 u. S. 275.

⁶⁴³ Zu einer Medaillonreihe mit runden Verbindungselementen auf byz. Seidenstoffen des 7. bzw. 9.-10. Jh. vgl. Schmidt 1958, S. 70f. Abb. 50-51, zu Resten eines Seidenkaftans (Eremitage, St. Petersburg), zu Seidenfragmenten (MFA, Boston bzw. Inv. Nr. 316/BU.1, Mus. Prov., Burgos), zu weiteren in das 12. Jh. dat. Stoffen mit seitlich eines stilisierten ‚Lebensbaumes‘ hockenden Greifen (Inv. Nr. 78.650, Kunstgewerbe-Mus., Berlin (zit. Pedone 2017, S. 62 Anm. 87); Inv. Nr. 3894, Gallerie Naz. Pal. Barberini, Rom; St. Gereon, Köln) vgl. Falke ⁴1951, Abb. 196, Ettinghausen u. a. ²2001, S. 125 Abb. 202, S. 280 Abb. 458, Borrego Díaz 2014, S. 115f., S. 117 Abb. 3 u. S. 118 Abb. 5 bzw. Nagy 2015, Abb. 5.11. u. Pedone 2017, S. 53 Abb. 1, S. 55f., S. 62, S. 63 Abb. 9, S. 64 Abb. 10; zu einer malerischen Fingierung einer textilen Wandbespannung in einer Nische in S. Maria *infraportas* in Foligno vgl. Schmidt 1958, S. 119 Abb. 86 (mit der Bildunterschrift ‚Rom‘) wie Barral I Altet 2010, Abb. 364; zur motivischen Übernahme von Textildekor u. a. bei der Freskierung der Tonnengewölbe im Mittelschiff von S. Maria Ass. in Crescenago im 13. Jh. vgl. Scirea 2007, S. 1343f. Abb. s. n. u. der Krypta der Kathedrale Notre-Dame-de-l’Ass. in Clermont-Ferrand vgl. Ettinghausen u. a. ²2001, S. 281; zur nicht ungewöhnlichen Umwidmung von kostbaren Stoffen im Mittelalter, u. a. zu liturgischen Gewändern o. als Reliquienumhüllung im Sinn von Kontaktreliquien, vgl. Simon-Cahn 1993, S. 1 u. Rosser-Owen 2015, S. 49, 53 u. S. 59 Anm. 32; allgemein zur Bedeutung von als Geschenke, Statussymbole wie Raumausstattung im mediterranen Raum im 10.-12. Jh. genutzten Textilien als „[...] *prime luxury medium for the circulation and exchange of the shared vocabulary of the international court culture*.“ (Hoffman 2001, S. 26).

⁶⁴⁴ Vgl. dazu Simon-Cahn 1993, S. 1 u. S. 2 Abb. 1 u. Pedde 2017, S. 93.

⁶⁴⁵ Vgl. Noehles 1961, S. 54.

Clipei,⁶⁴⁶ die ebenfalls im spätantiken Totenkult aber auch zum Triumphbogen-dekor eingesetzt wurden,⁶⁴⁷ ist allerdings zu berücksichtigen, dass diese dort meines Wissens nicht mehrfach eng gereiht auftraten.

Der Einsatz ähnlich konkaver Rundformen mit figürlichen Darstellungen als Teil des Außendekors romanischer Sakralbauten lässt sich meiner Kenntnis nach heute in Umbrien nur zweifach nachweisen - beide Male in Narni: An dem in Bezug auf seine Maße nicht ganz einheitlichen und in seiner Datierung umstrittenen Portal von San Domenico, ehemals Santa Maria Maggiore,⁶⁴⁸ wurden in größeren Abständen jeweils vier Clipei mit den Büsten nimbiierter Heiliger an den Stirnseiten beider Pfosten und dem aufliegenden Architrav angebracht.⁶⁴⁹ Die Zwischenräume füllen größtenteils verschiedene pflanzliche Gebilde aus, die gelegentlich auch (gegenständige) Tiere mit einschließen. Demgegenüber befindet sich nur ein einzelner Clipeus

⁶⁴⁶ Vgl. Cristoferi 1999, S. 96 Anm. 17.

⁶⁴⁷ Diese wurden als *Imagi Clipeatae* neben der Aufnahme von Bildnissen Verstorbener an Sarkophagen auch zur Hervorhebung von frühchristl. Symbolen o. biblischen Personen genutzt; vgl. Becatti 1959, S. 720 u. Riccioni 2019c, S. 230; vgl. zu weiteren Veränderungen Engemann 1996, Sp. 1026 u. 1032f. bzw. zu ihrem gattungsübergreifenden Vorkommen im 11.-12. Jh. Riccioni 2019c, S. 224 Abb. 5, S. 229 Abb. 11-13 u. S. 231 Abb. 14. Als monumentale Clipei mit szenischen Reliefs sind z. B. die acht am Konstantinsbogen in Rom paarweise angebrachten Bsp. mit Jagd- u. Opferszenen aus hadrianischer Zeit anzuführen; vgl. das Foto im FAM zu obj20246377 fm1046382.

⁶⁴⁸ Vgl. zur Dat. mit Diskussionsbedarf an das Ende 9. Jh. Fiocca 1916, S. 268, Tarchi 1937, T. CXXXVII, zu deren Ableitung von einer „[...] *byzantinischen Tradition* [...]“ (Noehles 1961, S. 41) u. zur Fassade insgesamt Gangemi 2010b, S. 201-223 u. speziell zum Portal Bigotti u. a. 1973, S. 213 u. Gangemi 2013, S. 123-132.

⁶⁴⁹ Vgl. Bigotti u. a. 1973, Abb. 97 u. Gangemi 2013, S. 129 Abb. 11-12 u. S. 130 Abb. 15. Dessen Verweise auf die Gestaltung der Architravzone des Vorbaus von S. Pudenziana, der Rekonstruktion des ‚Portale di S. Apollinare‘ der Grotte Vaticane in S. Pietro in Vaticano in Rom u. als spätere Variante die Hauptportalarchitrave von S. Ambrogio in Mailand wie S. Nilo e S. Maria in Grottaferrata sind ebenso angebracht wie auf den dekorativen Rahmen einer Seite einer Exultet-Handschrift (Inv. Nr. 1994, Mus. Diocesano, Bari); vgl. zum Architrav von S. Ambrogio Poeschke 1998, S. 58 Abb. 1, zu S. Pudenziana Claussen 1987, S. 118f. u. T. 66 Abb. 131-133 u. zu den Bareser Handschriften Belli D’Elia 1989, Sw.abb. 73f. u. Legler 1991, Abb. 76. Gattungsübergreifend ist diesbzgl. auf die Rahmung der Treibikone aus Zageri (um 1000, Georgien) wie auf die hölzernen Ikonostasen in S. Maria in Valle Porclaneta (Mitte 12. Jh., Rosciolo) u. S. Antonino bei Pofi (1. H. 13. Jh.) hinzuweisen; vgl. Volbach/Lafontaine-Dosogne u. a. 1990, S. 332 u. Abb. 359 wie Curzi 2007b, S. 69 m. Abb. 7-8, S. 70 Abb. 12. Die konkaven Vertiefungen letzterer weisen noch Fassungsreste menschlicher Büsten auf. Trotz dieser Bsp. stellte Noehles für die Romanik explizit fest, dass die Verbreitung von „[...] *byzantinisierende[n] Rahmendekorationen mit imagines clipeatae in Ranken in Mittelitalien selten* [sei] [...]“ (Noehles 1961, S. 42). Weiterhin ist auch auf den Portalarchitrav von S. Maria Matricolare in Verona zu verweisen, an dem die weiblichen Halbfigurreliefs der Fides, Caritas u. Spes in Clipei ebenso vor undekoriertem Grund abgebildet wurden wie die gemalten halbfigurigen Apostel in der Apsisnische in der Krypta von S. Pietro in Tuscania; vgl. zu S. Maria Matricolare Poeschke 1998, T. 63 wie zu S. Pietro Dodwell 1971, S. 142 u. Abb. 157.

mit der Darstellung der Büste *Mariae* in zentraler Position am Architrav des Hauptportals von Santa Maria *in pensole*,⁶⁵⁰ dessen beiden Pfosten wie der Sturz sonst vollständig von einer einsträngigen Ranke bedeckt sind. In diesen beiden Fällen handelt es sich aber wiederum nicht um eine Reihung von dicht aufeinanderfolgenden Clipei, wie sie die Architrave der Seitenportale von San Rufino zeigen.

Auch wenn man Vergleiche zu der romanischen Bauskulptur im weiteren geografischen Umfeld anstellt, so lassen sich nur sehr wenige, meist auf kleinste architektonische Bauteile begrenzte Beispiele an italienischen Sakralbauten ermitteln, die eine derartige Reihung von konkaven Schilden bzw. Clipei mit auf- oder innenliegenden Darstellungen aufweisen.⁶⁵¹ Eine Ausnahme bildet diesbezüglich das 17 Clipei umfassende Ensemble an der Stirnseite der Vorhallenarchivolte des Hauptportals der Kathedrale Santa Maria e Santa Giustina in Piacenza.⁶⁵² Dessen locker angeordneten Clipei mit jeweils sechs Darstellungen des Zodiakus im unteren Bereich der Archivolte sind durch knapp aufliegende Blütenteller miteinander verbunden. Im Gegensatz dazu zeigen sich die fünf von Engeln präsentierten Clipei im Bogenscheitel näher zusammengerückt und nur durch schlichte, keilartige Elemente voneinander getrennt.⁶⁵³

Bei den anderen ermittelten Exponaten handelt es sich meistens um die Langseiten von Portalarchitraven: So weist der Sturz des Zuganges zur Krypta von San Michele in Pavia⁶⁵⁴ (Lombardei) eine Abfolge von nur drei Clipei mit figürlichen Reliefs auf, die von einem zweifach profilierten Rand umgeben und durch kleine Halbsäulchen voneinander separiert sind. An dem Architrav des Hauptportals der Kathedrale Santa Maria Assunta in Troia⁶⁵⁵ (Apulien) rahmen je zwei Clipei die dreifigurige Gruppe von Christus zwischen Maria und Petrus. Die profilierten Ränder der eng aneinandergerückten Rundschilde wurden wie in Piacenza durch ein kleines, konkaves Rundelement mit einem aufgelegten Blütenteller miteinander verbunden, ergänzt durch weiteren vegetabil-ornamentalen Zwickeldekor. Diese Koppelung

⁶⁵⁰ Vgl. Brucher 1987, S. 243 Abb. 149, Gigliozzi 2000, S. 134 Abb. 109, Gangemi 2013, S. 127 Abb. 7 u. im Detail Neri Lusanna 2013, S. 94 Abb. 23. Hingegen zur Identifizierung als Erlöser mit Segensgestus vgl. Erolì 1898, S. 206 u. Fiocca 1916, S. 269; zur Anbringung einer Marienbüste in einem flachen Clipeus zw. Engeln in Rankenrundungen an einem wiederverwendeten Relief am Südportal von S. Maria *in Trastevere* in Rom vgl. Bertelli 1976, Abb. 4.

⁶⁵¹ Vgl. beispielhaft zu den wenigen, locker gruppierten Exemplaren mit Blütenteller-Auflagen im Gesimsbereich über dem rechten Vorhallenkapitell an S. Clemente *a Casauria* das Foto im FAM zu obj08064511 bhpd56326&part=2.

⁶⁵² Vgl. Klein 1995, Abb. 118-135, Frigerio 2014, S. 186 Abb. s. n. u. Coden 2014, S. 114 Abb. 2, zur kosmologischen Programmatik u. ‚Nicholaus‘ möglicher diesbzgl. Affinität Blume u. a. 2012, Bd. 1.2, S. 164 u. 167. Vgl. zu deren früher Zuschreibung ‚wahrscheinlich‘ an Nicholas Venturi 1904, Bd. 3, S. 177.

⁶⁵³ Vgl. Klein 1995, Abb. 126-127.

⁶⁵⁴ Vgl. das Foto im AA zu DEA-S-008701-3660 u. Schmidt-Asbach 2002, Abb. 185. Als vergleichbares Bsp. für das Vorkommen von Clipei mit figürlichen Darstellungen an einem Architrav außerhalb Italiens, nicht aber mit Evangelistensymbolen, ist das Südportal von Sacré-Cœur in Paray-le-Monial anzuführen. Dort werden die Ränder der Clipei durch Spangen überspannt u. die Zwickelflächen jeweils mit einem ‚Dreiblatt‘ ausgefüllt.

⁶⁵⁵ Vgl. Belli D’Elia 1989, S. 440 u. Sw.abb. 148.

der Clipei durch eine spangenbergartige Verbindung, die nicht mit den Überkreuzungen einer Doppelstrangranke zu verwechseln ist, ist sonst an romanischen Bauten Südeuropas nicht sehr verbreitet.⁶⁵⁶

Wie auch an anderen Ensembles dienen die vier Clipei in Troia wiederum zur Aufnahme der Reliefs der Evangelistensymbole. Die Häufigkeit von deren Darstellung in runden Einzelementen vor allem (aber nicht nur) gereiht an den Vorderseiten von Architraven im südlichen West- bzw. Mitteleuropa lässt die Frage nach einem entsprechenden Zusammenhang zwischen dem Sujet und dessen Präsentationsart und -ort aufkommen.⁶⁵⁷ Anders als an Architraven (Santa Maria Assunta in Troia oder Saints-Pierre-et-Paul in Sigolsheim⁶⁵⁸ (Haut-Rhin)) finden sich die vier Symbole in Rundformen jedoch auch an weiteren Portalteilen, so zum Beispiel an der äußeren Archivolt des Hauptportals der Kathedrale von Santa Maria Assunta in Ruvo⁶⁵⁹ (Apulien), den Portaltympana der Abtei San Silvestro in Nonantola⁶⁶⁰ (Emilia) und des Domes Sankt Laurentius in Lund (Schonen in Schweden).

Neben Exponaten mit ähnlichen, aber nicht als ‚klassische‘ Clipei zu bezeichnenden Runderlementen, die sich mittels Spangen als Fries aneinanderreihen, wie jene ehemals aus Santa Maria in Terreti⁶⁶¹ (Kalabrien) bzw. an wenigen Zugängen

⁶⁵⁶ Ähnlich wurden m. W. nur die knopfartigen Verbindungen an den Rundschilden an den Pfosten am ‚Prior’s Doorway‘ an der Kathedrale in Ely angeordnet; vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto; vgl. zur Dat. von Ely um 1135 Zarnecki 1990, Sw.abb. 312 u. S. 243.

⁶⁵⁷ Dabei deutet das Bsp. der sog. ‚Sigwaldus-Platte‘ im Mus. Cristiano in Cividale mit der Darstellung der Symbole in durch flache Dekorbänder erzeugten Achten die Langlebigkeit dieses Typus auch im Relief an; vgl. Peroni 1984a, Abb. 186 u. Mitchell 1994, T. III Abb. 6. Daneben konnten diese Darstellungen ebenso auch kassettenfriesartig in quadratische Kompartimente eingefügt sein (Sturz an S. Maria in Cellis in Carsoli (Abb. 67)); somit dürfte das in die 1120-1130er J. dat., aus S. Maria in Beltrade stammende Sturzrelief (Inv. Nr. 035, Mus. del Castello Sforzesco, Mailand) mit den ohne eine trennende Unterteilung gearbeiteten Symbolen eher nicht der gängigen Tradition entsprochen haben; vgl. das Foto im AA zu DEA-S-001036-3059, Pizzi 1993, S. 470f. u. S. 471 Abb. 403 u. Strada 1997, S. 396 Abb. s. n. Bei deren Darstellung an roman. Tympana als Teil der ‚Maestas Domini‘ füllen die Evangelistensymbole oft den verbleibenden Platz neben dem thronenden Christus im Bogenfeld aus. Für die Variante ohne deren horizontale Trennung sind u. a. S.-Trophime in Arles u. S.-Étienne in Bourges anzuführen; an den Bogenfeldern an S.-Nicolas in Civray u. S. Salvador in Agüero wurden die beiden Evangelistensymbole einer Seite hingegen durch einen Profilstab o. ä. voneinander separiert; vgl. zu Arles Droste ⁶1992, Abb. 40 u. mit der Dat. von Civray in die 2. H. 12. Jh. Rupprecht ²1984, Abb. 91 u. Geese 1996, S. 267.

⁶⁵⁸ Vgl. das Foto im FAM zu obj20441111 fr00707b13.

⁶⁵⁹ Vgl. die Fotos im FAM zu obj08133376 bhim00015485 u. bhim00015487.

⁶⁶⁰ Vgl. das Foto im FAM zu obj20089021 fm1682.

⁶⁶¹ Zu einigen in das 12. Jh. dat. Exponaten aus Stuck (Mus. Arch., Reggio Calabria) vgl. Scerrato ²1985, Abb. 308. In der dazugehörigen Bildunterschrift wurde explizit auf das „[...] *bestiario tipico della tradizione islamica: grifi, leoni, uccelli, rapaci* [...]“, *animali affrontati*.“ (ebd., s. p.) verwiesen. Zum Vorkommen speziell von bestimmten Tieren als Dekor sassanidischer Stoffe des 5. u. 6. Jh. vgl. auch Volbach 1942, S. 174. Medaillons (‚rotae‘) mit zoomorphen Darstellungen bezeichnete Klingender als „[...] *typical of the Muslim decorative style* [...].“ (Klingender 1971, S. 282), zu sakralen Bodenmosaiken in Apulien mit entspr. ‚rotae‘ wie auch deren Ableitung von ‚orientalischen Stoffen‘ vgl. Mariani Calò 1975, S. 60, zur Ableitung dieses Dekors speziell von sassanidischen wie koptischen Textilien vgl. Saccardo 2019, S. 148.

von Sakralbauten in Nordostspanien und England,⁶⁶² lassen sich konkave Runderlemente mit breitem Rand in Reihung außerhalb Italiens gleich mehrmals an Archivolten von um 1120-1170 datierten Portalen in Burgund⁶⁶³ nachweisen. Mit ihrer Anbringung an den Archivoltenstirnseiten vervielfachte sich die Anzahl der benötigten Runderlemente - auf 27 bis 30 in den drei hier berücksichtigten Fällen. Vergleichbar zu den erwähnten Evangelistensymbolen an Portalarchitraven wurden auch an den burgundischen Ensembles festumrissene, aber umfangreichere wie miteinander kombinierte Zyklen in Clipei abgebildet.⁶⁶⁴ Demgegenüber herrscht an romanischen Kirchen Italiens bei der Darstellung derartiger Zyklen in einer Portalzone (‚Monatsarbeiten‘ mit Tierkreiszeichen (San Martino in Lucca)), an Portalen (‚Monatsarbeiten‘ ohne Tierkreiszeichen (an den ehemaligen Pfosten in San Benedetto Po‘ bzw. in Modena, Argenta - wie eben auch in Ripoll) bzw. Tierkreiszeichen ohne Monatsbilder (an der Archivolte von San Feliciano in Foligno)), an einem vorgelagerten Tonnengewölbe (Santa Maria *della Pieve* in Arezzo) bzw. an den Flanken eines Protiro (San Zeno in Verona) oftmals deren Anordnung unter einer Arkade bzw. seltener in einer (recht)eckigen Rahmung vor. Die Platzierung der ‚Monatsarbeiten‘ entlang einer Kehle mit partiell zwischengeschalteten Rosetten bzw. Blattkonsolen an der Vorhalle des Mittelportals der Kathedrale Santa Maria Assunta in Parma⁶⁶⁵ (Emilia) steht diesbezüglich ebenso für eine andere Umsetzung wie jene des Zodiakus in einer stilisierten Zweistrangranke an den Pfosten des ‚Portale dello Scalone dei Morti‘ an der Abteikirche San Michele in Chiusa di San Michele⁶⁶⁶ (Piemont).

Die Auswahl des Zodiakus *und* der ‚Monatsarbeiten‘ an den Portalen in Burgund könnte möglicherweise nicht ‚nur‘ als Akt von Antikenrezeption im Sinn eines

⁶⁶² Während derartige figürliche Reliefs der Portalbogen von S. Pedro in Miñón de Santibáñez u. S. Andrés in Soto de Bureba einem parallel eingetieften Grund aufgelegt wurden, weisen die gereihten Runderlemente des ‚Prior’s Doorway‘ an der Kathedrale in Ely, den Bogenportalen von St. Nicolas in Barfreston u. der südl. Vorhalle von Malmesbury Abbey eine leicht konvexe Oberfläche auf; vgl. zur Dat. von Ely um 1135 Zarnecki 1990, Sw.abb. 312 u. S. 243 wie Geese 1996, S. 323 Abb. s. n. unten, zum in das 3. Dr. 12. Jh. dat. Barfreston Wischermann 1996, S. 244 u. 245 Abb. s. n. unten, zur zw. 1143-1159 dat. Vorhalle in Malmesbury Castiñeiras 2015, S. 9 Abb. 10 u. S. 13 Abb. 17.

⁶⁶³ Zur Entwicklung der roman. Bauskulptur Burgunds vgl. Sapin u. a. 1992, S. 650 wie zur kurzen chronologischen Einordnung der dortigen Tierkreiszeichen Blume u. a. 2012, Bd. 1.2, S. 167.

⁶⁶⁴ Vgl. zu Ripoll das Foto im FAM zu obj20810486 fmb6447_34, zum Verweis auf derartige Reliefs der Nordfassade der ‚Porta Nigra‘ in Besançon Castiñeiras 2006, S. 367 Abb. 7 u. S. 368 wie ders. 2013, S. 133 Abb. 21. Während Barral I Altet bei deren ikonografischer Untersuchung einen Blick auf ital. Ensembles für geboten hielt, wies Castiñeiras hingegen mit Nachdruck auf die Existenz von gemalten Monatsbildern bereits am Portal des 11. Jh. in Ripoll hin; vgl. Barral I Altet 1973, S. 316 wie Castiñeiras 2013, S. 131.

⁶⁶⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj08061719 bhim00020037&part=2 u. das in den Abb.verw. ang. Foto.

⁶⁶⁶ Vgl. zu diesen, um weitere Sternbilder wie Inschriften ergänzten u. eindeutig von einem Miniaturzyklus abzuleitenden Darstellungen Blume u. a. 2012, Bd. 1.2, S. 164-167 u. S. 403 Abb. 1004-1005.

„[...] *vecteur d'un savoir hérité de l'Antiquité.*“⁶⁶⁷ oder die Folge von inhaltlichen Intentionen⁶⁶⁸ gewesen sein. Sie erfolgte möglicherweise auch auf Grund ihrer einzelnen, überschaubaren und zum Teil tradierten Bildtypen, die deren getrennte Wiedergabe auf einer begrenzten Fläche begünstigten.⁶⁶⁹ So bestehen die Darstellungen an den Stirnseiten der Archivolten der Hauptportale der Kathedrale Saint-Lazare in Autun⁶⁷⁰ (Sône-et-Loire), der Kollegiatskirche Notre-Dame-et-Saint-Lazare in Avallon⁶⁷¹ und der Abteikirche Sainte-Marie-Madeleine in Vézelay⁶⁷² (Abb. 79)

⁶⁶⁷ Vgl. Ferrand 2011, S. 3. In diesem Kontext ging die Autorin allerdings nicht auf antike bzw. spätantike Ensembles in Sakralgebäuden, wie z. B. die kompositionell recht homogene Gruppe von zentral platzierten Bodenmosaiken in mindestens acht in das 4.-6. Jh. dat. Synagogen in Palästina, ein - besondere Beachtung verdienen an dieser Stelle die beiden Ensembles in Huqoq u. Yaphi'a wegen der Platzierung ihrer Tierkreiszeichen in aus gekreuzten Flechtbandsträngen entstandenen Vollrundelementen; vgl. Lehmann 1945, S. 8f., Hachlili 2002, S. 219f. u. 229f., dies. 2009, S. 18f. Abb. II-1-4, S. 35-56, Yuval-Hacham 2019, S. 10f. m. Abb. 9, S. 14, Britt/Boustan 2019, S. 41f. u. S. 43 Abb. s. n. wie dies. 2021, S. 519 Abb. 4. Auch zu entspr. Miniaturen des Tierkreises um ‚Sol‘ (auch mit ‚Luna‘) bzw. Christus (z. B. Bibel von S.-Vaast) vgl. Bussagli 2000, S. 851 Abb. s. n., Hachlili 2009, T. III-12c wie Blume u. a. 2012, Bd. 1.2, S. 388f. Abb. 967-969 u. S. 397 Abb. 987; vgl. zu Reliebsp., zu deren Dat. in das 3.-6. Jz. des 12. Jh. u. zu ergänzenden Darstellungen Cohen 1990, S. 43f., allgemein zum Zodiakus u. zu den ‚Monatsarbeiten‘ Bussagli 2000, S. 849-853, zu Ergänzungen bei deren Darstellung ebd., S. 852.

⁶⁶⁸ Während Klingender als zentrales Thema der Zyklen „[...] *the spreading of Christian faith in space and time, [...]*“ (Klingender 1971, S. 315) angab, betonte Cohen, dass die Darstellung von Tierkreiszeichen „[...] *a visual expression of current conceptions of time [...]*“ (Cohen 1990, S. 43) sei. Bussagli stellte den einfachen Bezug zw. der Zeit u. der menschlichen Existenz „[...] *per connettere intimamente il lavoro e l'esistenza stessa dell'uomo al ritmo temporale del cosmo e viceversa, [...]*“ (Bussagli 2000, S. 852) her. Blume u. a. sahen den Tierkreis „[...] *als ein Bildzeichen [...], dass die rationale Struktur des von Gott geschaffenen Kosmos aufzurufen vermag.*“ (Blume u. a. 2012, Bd. 1.2, S. 158), um aber ebenfalls auf die „[...] *große Bandbreite verschiedener Bedeutungsebenen, [...]*“ (ebd., S. 168) hinzuweisen. Ferrand beurteilte die gemeinsame Darstellung beider Zyklen als Vereinigung der „[...] *temporalité terrestre à la temporalité celeste, [...]*“ (Ferrand 2015, S. 10). Zur zeitbezogenen Interpretation der dreigliedrigen Kompositionen des um ‚Sol‘ angeordneten Zodiakus mit den Jahreszeiten als Zwickelfiguren in den oben erwähnten Synagogen im Sinn eines liturgischen Jahreskalenders vgl. Hachlili 2002, S. 228 u. 234-236.

⁶⁶⁹ Mit den spätroman. Portalarchivolten an den Westfassaden von S.-Léger in Cognac, Notre-Dames-Miracles in Mauriac, S.-Croix in Bordeaux, S.-Nicolas in Civray, Notre-Dame-de-l'Ass. in Fenioux wie S.-Pierre in Aulnay ist die alternative Anbringung beider Zyklen entlang breiter bzw. flacher Kehlen erhalten geblieben; vgl. die Fotos zu Cognac im FAM zu obj20864053 fm160565 u. obj20864054 fm38852, zu Mauriac im FAM zu obj20076518 fm37906a, zu Bordeaux im FAM zu obj20864748 fm168459 u. fm168462, zu Civray im FAM zu obj20019375 fm49666 u. fm49667, zu Fenioux im FAM zu obj20323915 fm39224 wie zu Aulnay im FAM zu obj20842006 fm180117.

⁶⁷⁰ Vgl. das Foto im FAM zu obj20842091 fm31697, Oursel ⁶1974, Sw.abb. 87-88, zur Dat. zw. 1130-1145 Rupprecht ²1984, S. 113 u. Abb. 170, Droste 1993, S. 93 Abb. s. n., Geese 1996, S. 332 Abb. s. n., Castiñeiras 2015, S. 2 Abb. 1 wie zur Ergänzung um die Jahreszeiten u. die ‚Annus‘-Darstellung Ferrand 2011, S. 3.

⁶⁷¹ Vgl. Kingsley Porter 1923, Bd. 2, Abb. 138, Vergnolle 1991b, S. 748 u. zur Dat. um 1160-1170 wie der problematischen Identifizierung der ergänzenden Darstellungen Ferrand 2011, S. 4 m. Abb. 3.

⁶⁷² Vgl. Oursel ⁶1974, Sw.abb. 111, Rupprecht ²1984, S. 108f., Sapin u. a. 1992, S. 646 Abb. s. n., Droste 1993, S. 115 Abb. s. n., Geese 1996, S. 276 Abb. s. n., Ferrand 2011, S. 2f. wie zur Dat. um 1120-1130 dies. 2015, S. 5, zur Bedeutung der ergänzend dargestellten ‚Völker der Erde‘ ebd., S. 6 u. 10 m. Abb. 5, S. 12 Abb. 6 u. S. 15 Abb. 7-8.

(Yonne) hauptsächlich aus diesen beiden zwölfteiligen Zyklen. Diese wurden aber jeweils in unterschiedlicher Reihenfolge angebracht⁶⁷³ bzw. in einen anderen ikonografischen, christologischen Kontext eingegliedert.⁶⁷⁴ Die meistens, aber nicht durchgehend alternierend angebrachten Darstellungen der verschiedenen zyklischen Sequenzen wurden in eine lückenlose Reihung von deutlich konkaven Clipei mit breiten Rändern eingetieft,⁶⁷⁵ die nur an der Portalarchivolte in Avallon als Dekor ein zierliches Würfelband aufweisen.⁶⁷⁶

In der Zusammenfassung ihrer Masterarbeit zu Tierkreiszeichen an mittelalterlichen Sakralbauten in Burgund (2010) bezeichnete Angélique Ferrand die Funktion der sowohl an Portalarchivolten, an Kapitellen wie in Bodenmosaiken verwendeten „[...] *médailles circulaires* [...] *comme modules de présentation*, [...]“.⁶⁷⁷ In einer weiteren Abhandlung zum Zodiakus-Thema bezeichnete die Autorin - aus der Dissertation von Sebastien Biay (2011) zitierend - dann das „[...] *module du médaillon* [...]“ als „[...] *un dispositif itératif et un marqueur symbolique*“.⁶⁷⁸

⁶⁷³ Vgl. zur genauen Abfolge der Darstellungen in Autun Rupprecht 21984, S. 113.

⁶⁷⁴ Vgl. Cohen 1990, S. 44. Während die Darstellung des Hauptportaltympanons in Avallon auf Grund der Schäden während der Französischen Revolution nur noch anhand von Zeichnungen als jene eines thronenden Christus mit Engeln u. Evangelistensymbolen rekonstruiert werden kann, zeigt das Bogenfeld in Autun ein Weltgericht u. in Vézelay die ‚Aussendung der Apostel‘ zu Pfingsten. Cabrero-Ravel meinte für Vézelay einen sich auf den Faktor Zeit beziehenden Zusammenhang zw. dem Fortbestand des Apostolats bzw. der Kirche u. beiden Zyklen herstellen zu können; vgl. Vergnolle 1991a, S. 742 u. Cabrero-Ravel 2000, S. 613.

⁶⁷⁵ Vgl. zu Vézelay Rupprecht 21984, Abb. 158 oben u. Ferrand 2015, S. 7 Abb. 2.

⁶⁷⁶ Ein vergleichbarer Dekor der Ränder der mandelförmigen Elemente, die Tierkreiszeichen u. ‚Monatsarbeiten‘ „[...] *à dimension cosmologique* [...]“ (Ferrand 2015, S. 9) rahmen, ist in Form eines Perlstabes hingegen an den Pfeilerfragmenten (Mus. Lapidaire, Souvigny) festzustellen, die wahrscheinlich aus dem Kreuzgang der dortigen Peterskirche stammen; vgl. zur Dat. um 1130-1150 ebd., S. 7 u. S. 8 Abb. 3.

⁶⁷⁷ Dies. 2011, S. 5.

⁶⁷⁸ Dies. 2015, S. 11 u. vgl. ebd., S. 22 Anm. 34. Die Autorin erwähnte zwar die inhaltlich direkt ihre Abhandlung betreffenden Zyklen in Autun u. Avallon (ebd., S. 23 Anm. 57), ging aber weder auf gestalterischen u. darstellerischen Unterschiede zw. diesen Ensembles, noch auf die ehem. an der Fassade in Cluny angebrachten gereihten Clipei ein. Das Repertoire der figürlichen Darstellungen in den Clipei in Vézelay charakterisierte sie allgemein als ‚enzyklopädisch‘; vgl. ebd., S. 12. Die partielle Darstellung der Tierkreiszeichen als variantenreich gearbeitete Fabelwesen (Widder, Stier, Krebs, Skorpion, Steinbock) in Vézelay findet sich - mit Ausnahme der gängigen Darstellung des Schützen als Kentaur - nicht in Autun o. Avallon, aber beim Steinbock am Fries über der ‚Porte des Cloîtres‘ im nördl. Seitenschiff in S.-Maurice in Vienne bzw. am Portal von S.-Nicolas in Civray wie beim Skorpion u. Steinbock am Westportal von Notre-Dame-des-Miracles in Mauriac; vgl. zu Vienne bzw. Civray die Fotos im FAM zu obj20806979 fr00891g06 bzw. obj20019375 fm49667. Ohne auf antike Darstellungstraditionen einzugehen, begründete Ferrand eine derartige Ausführung von Krebs, Skorpion u. Steinbock u. a. mit deren doppelter Natur, bezeichnete die ungewöhnliche Zwitter-Darstellung von Widder u. Stier aber als ‚übersteigert‘; vgl. ebd., S. 12f.; zum Bild des Steinbocks vgl. Hachlili 2002, S. 224; Blume u. a. betonten hingegen, dass „[...] *bei der Isolierung des Tierkreises und seiner Übertragung in einen anderen Kontext mit den ikonographischen Einzelheiten häufig sehr großzügig umgegangen wurde*, [...] *Es ging vielmehr um eine allgemeine Wiedererkennbarkeit, die durch einige wenige Merkmale und die charakteristische Abfolge obnehin gegeben war.*“ (Blume u. a. 2012, Bd. 1.2, S. 163).

Leichte Unterschiede zwischen diesen in etwa zeitgleichen Clipei eines verwandten Typus, der zudem an Kirchen eines bestimmten geografischen Gebietes verwirklicht wurde, ergeben sich jedoch durch die Art von deren Verbindung untereinander, die Gestaltung ihrer Zwickelflächen, durch das Verhältnis zwischen dem einzelnen Clipeus und der innenliegenden Darstellung wie auch deren Ausrichtung an dem Archivoltbogen. So finden sich zum Beispiel nur in Avallon spangenartige Elemente, welche die Ränder der Clipei überspannen.⁶⁷⁹ Während nahezu übereinstimmende gespiegelte ‚Dreiblätter‘ die Dreiecksflächen in Avallon und partiell in Vézelay⁶⁸⁰ ausfüllen, variieren die Blattformen dieses pflanzlichen Dekors in Autun hingegen deutlich. Ihre keimlingartige Gestaltung führte zudem dazu, dass die zum Bogenfeld zeigende Zwickelfläche nahezu undekoriert blieb.⁶⁸¹

Auch beim Verhältnis zwischen den figuralen Reliefs und ihren konkaven Trägern zeigt sich eine gewisse Sonderstellung der Clipei in Avallon.⁶⁸² Dort ragen die Darstellungen manchmal zwar knapp auf den Clipeusrand hinaus, doch die Figuren verbleiben weitestgehend in dem ihnen zugewiesenen konkaven Raum und lösen sich auch nicht von deren Grund. Die meisten dargestellten Menschen und Tiere in Autun und Vézelay zeigen schon durch die Verlagerung ihrer Standfläche auf die Ränder der Clipei eine abweichende Beziehung zum konkaven Raum hinter sich. So ist vor allem bei den Darstellungen in Autun zu beobachten, dass sich diese im Scheitelbereich der Wölbung fast vollständig vom Grund lösen. In Vézelay zeigen einige Körperteile in Randlage zwar auch eine Hinterarbeitung, doch die dortigen Figuren bleiben in der Clipeusmitte mit dem Grund trotzdem fest verbunden.⁶⁸³

Bei der Ausrichtung der einzelnen Reliefs entlang des Archivoltbogens lässt sich bei allen drei Ensembles in Burgund feststellen, dass diese in den unteren Bogenpartien meistens tangential und in den oberen Bogenbereichen sehr oft radial erfolgte.⁶⁸⁴ Allerdings wurden, vor allem in Autun, auch einzelne Reliefs davon abweichend nur leicht ‚gekipp‘ angeordnet - oft handelt es sich dabei um die Tiere des Zodiakus.

⁶⁷⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20865601 fm31941. Eine vergleichbare Verspannung der Runderlemente gibt es auch an den in Cluny erhaltenen Friesteilen (*Abb. 80*) u. am Fassadengesims an Notre-Dame in Château-Larcher; vgl. zu Cluny III auch Maurice 1988, S. 97 Abb. s. n. u. zu N°d'Inv. 61.2-1ff. (Mus. Ochier, Cluny) das in den Abb.verw. ang. Foto.

⁶⁸⁰ Vgl. Droste 1993, S. 111 Abb. s. n.

⁶⁸¹ Diese oft anzutreffende Spiegelung des vegetabilen Dekors weist auch eine Miniatur des um den thronenden Christus u. Ecclesia angeordneten Tierkreises (fol. 141v, MS 559, Bibl. Mun., Arras) nicht auf; vgl. Blume u. a. 2012, Bd. 1.2, S. 158 Anm. 39 u. S. 397 Abb. 987.

⁶⁸² Nur dort zielt auch jeder Clipeus einen eigenen Werkstein. Dieses allgemeine Zuordnungsprinzip einer Darstellung zu einem Werkstein wurde vor allem bei radial angelegtem Archivoltendekor, wie am Südportal von S.-Pierre-de-la-Tour in Aulnay u. an den Hauptzugängen von Notre-Dame in Avy o. S.-Hilaire in Foussais-Payré, oft angewendet; vgl. zu diesem Radialdekor frz. Portale Klingender 1971, S. 312, zu Aulnay Rupprecht ²1984, Abb. 78-79, Camus/Carpentier 2011, S. 153 Abb. 145 u. S. 406 Abb. 443 wie zu Foussais-Payré ebd., S. 99 Abb. 82.

⁶⁸³ Vgl. Cohen 1990, S. 50 Abb. 10.

⁶⁸⁴ Die großen Verluste der Reliefs am Hauptportal in Avallon lassen diesbzgl. nur eine Annahme zu.

Wenn man die unterschiedlichen Forschungsbeiträge zu diesen drei Sakralbauten in Burgund konsultiert,⁶⁸⁵ so stellt man fest, dass - trotz der großen Verluste am cluniazensischen Bauwerk - Verweise auf die Architektur und Bauskulptur der Abteikirche Saints-Pierre-et-Paul in Cluny (Sône-et-Loire) diesbezüglich oftmals als unumgänglich erachtet wurden. Mittlerweile hat diese Vielzahl an vorgenommenen Ableitungen aber eine gewisse Differenzierung erfahren.⁶⁸⁶ Bezüglich der beschriebenen anderen französischen Beispiele von gereihten Clipei mit figürlichen Darstellungen erscheint der Hinweis auf mehrere Werkstücke eines Frieses aus dem Musée Ochier in Cluny⁶⁸⁷ (*Abb. 80*) und in der Collection Raymond Pitcairn in der Academy of New Church in Bryn Arthyn⁶⁸⁸ (Pennsylvania) aber weiterhin geboten. Diese konnten mit Hilfe einer von Benoît Dumolin (1713-1798) um die Mitte des 18. Jahrhunderts verfassten Beschreibung⁶⁸⁹ und eines um 1773 von Jean-Baptiste Lallemand (1716-1803) angefertigten Aquarells⁶⁹⁰ der Anfang des 12. Jahrhunderts errichteten und 1810 zerstörten Narthexfassade der dritten Ordenskirche in Cluny eindeutig zugewiesen werden. Für das dortige Portal wurde dessen Einfassung durch zwei schmale Lisenen mit einem aufliegenden Blendbogenfries rekonstruiert,⁶⁹¹ die in der älteren Literatur als „[...] *arraba* [...]“⁶⁹² bezeichnet wurde. Verglichen wurde diese rahmende Struktur mit jenen an den Zugängen von Sacré-Cœur in Paray-le-Monial⁶⁹³ (Sône-et-Loire) wie Saint-Martin in Salles-Arbussonnas-en-Beaujolais⁶⁹⁴ (Rhône), auch wenn dort in beiden Fällen zwei Pilaster statt der Lisenen als unterschiedlich verzahnte Vertikalelemente eingesetzt wurden. Die hier angeführten Werksteine mit gereihten Clipei mit floralen wie figürlichen Auflagen in den französischen bzw. amerikanischen Sammlungen schlossen sich an der

⁶⁸⁵ Vgl. zu Autun u. dem dortigen Werk des Gislebertus Vergnolle 1991a, S. 740.

⁶⁸⁶ Zur Diskussion des cluniazensischen Einflusses auf die burgundische Bauskulptur, speziell jener von Vézelay, vgl. jeweils zu anderen Akzenten Sapin u. a. 1992, S. 649f., Gandolfo 1994, S. 128f. u. Cabrero-Ravel 2000, S. 613.

⁶⁸⁷ FA 896. 29.1-6 (Mus. Ochier, Cluny) (zit. Stratford 2011, S. 112 Abb. 23 Bildunterschrift).

⁶⁸⁸ Vgl. Stratford/Vergnolle 2012, S. 16 wie S. 17 Abb. 4; vgl. zu Unterschieden des am Portal u. seines Umfeldes verwendeten Materials Rollier-Hanselmann 2009, S. 9f. Zur Fassung des Pfostendekors in Cluny verbunden mit der Feststellung von Ähnlichkeiten zur Fassung des Blütenfrieses in der Kathedrale von Autun vgl. dies./Castandet 2010, S. 11 Abb. s. n. u. S. 13f. Zur Rekonstruktion des Portalbereichs von Cluny III vgl. Conant 1976, S. 131-133, Rollier-Hanselmann 2009, S. 6f. u. Stratford/Vergnolle 2012, S. 16 Abb. 2, zu Weihedaten von Cluny III (1095, 1130) vgl. Salet 1994, S. 133 bzw. Rollier-Hanselmann/Castandet 2010, S. 1 u. zur Portaldat. um 1115-1120 Rollier-Hanselmann 2009, S. 1 bzw. um 1100-1120 dies./Castandet 2010, S. 2.

⁶⁸⁹ Vgl. Rollier-Hanselmann 2009, S. 2. Zum Manuskript mit Dumolins Beschreibung (Ms 71, Mus. Ochier, Cluny) vgl. ebd., S. 15 Anm. 8.

⁶⁹⁰ Cabinet des Estampes, BnF, Paris (zit. Vergnolle 1994, S. 238 Abb. 324 Bildunterschrift); vgl. Rollier-Hanselmann 2009, S. 7f. u. Stratford/Vergnolle 2012, S. 16 Abb. 1.

⁶⁹¹ Vgl. zu verschiedenen älteren Rekonstruktionen Rollier-Hanselmann 2009, S. 9 Abb. s. n. u. Stratford 2010, S. 109 Abb. 16. Es wurde jeweils auf die Wiedergabe von Kapitellen direkt unterhalb des Blendbogenfrieses verzichtet.

⁶⁹² Vgl. Rollier-Hanselmann 2009, S. 8.

⁶⁹³ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto APDNX3878, Oursel 1991, Abb. 7, Salet 1995, S. 106 Abb. 73 u. S. 108 Abb. 75.

⁶⁹⁴ Vgl. Rollier-Hanselmann 2009, S. 15 Anm. 6 wie das in den Abb.verw. ang. Foto APMH00123920.

Fassade von Saints-Pierre-et-Paul ursprünglich seitlich an die rahmenden Lisenen bzw. unterhalb an einen Blendbogenfries auf Höhe der Portalarchivolte an. Ein recht ähnlicher, wenn auch auf Pfostenhöhe fortgeführter Fries findet sich auch am Nordportal von Sacré-Cœur (*Abb. 81*). Auch dort handelt es sich - wie in Cluny - um dicht gereihte Clipei, allerdings ohne spangenartige Verbindungen und ausschließlich mit floralen Auflagen. An Saint-Martin hingegen wurde statt der gereihten Clipei nur ein schmaler Flechtbandfries horizontal zwischen dem Scheitel der Portalarchivolte und den Kragsteinen des Bogenfrieses eingefügt.

Auf Grund von zwei weiteren im Musée Ochier erhaltenen Werkstücken⁶⁹⁵ ist es höchstwahrscheinlich, dass an der Narthexfassade von Cluny III auch an den Stirnseiten der Portalpfosten analog untereinander verspannte Clipei vorkamen.⁶⁹⁶ Wie in Paray-le-Monial wiesen sie vermutlich nur florale Auflagen auf - in diesem Fall relativ einheitlich gearbeitete sechsteilige Blütenteller, von denen sich die Blütenauflagen des erhaltenen Fassadenfrieses⁶⁹⁷ durch ihre Variabilität und qualitätvollere Ausführung allerdings deutlich unterscheiden. Die Beliebtheit dieses Blütemotivs zeigt sich in der Bauhütte von Saints-Pierre-et-Paul des Weiteren auch in dessen vielseitiger Verwendung: einzeln an den Seiten einiger Kapitelle aus der Vorkirche⁶⁹⁸ sowie als Solitäre, welche in die Zwickelfelder der liturgischen Abschränkung des Chores eingeschnitten wurden,⁶⁹⁹ oder doppelreihig im Wechsel mit kleineren Exemplaren auf einer großen Platte angeordnet, die laut Neil Stratford als obere Begrenzung eines Zuganges gedient haben könnte.⁷⁰⁰ Auch wenn letzterer generell feststellte, dass „[...] *la vogue des médaillons fut plutôt tardive auprès des maçons de Cluny III*: [...]“⁷⁰¹, so nahm er trotzdem eine qualitative Differenzierung zwischen dem diese Clipei beinhaltenden Dekor im Westteil der Kirchenanlage und jenem der Schrankenanlage in deren Ostteil vor.⁷⁰²

Die konkav gearbeiteten Clipei des Fassadenfrieses von Cluny III zeigen einen breiten Rand und spangenartige Verbindungselemente mit einem unterschiedlichen

⁶⁹⁵ N°d'Inv. 78.42-78.43 (Mus. Ochier, Cluny); vgl. Maurice 1988, S. 97 Abb. s. n. u. das in den Abb.verw. ang. Foto PHBW09-0219.

⁶⁹⁶ Vgl. Rollier-Hanselmann/Castandet 2010, S. 11 Abb. s. n.

⁶⁹⁷ Vgl. zu N°d'Inv. 61.2-1ff. (Mus. Ochier, Cluny) die in den Abb.verw. ang. Fotos.

⁶⁹⁸ Vgl. Salet 1995, S. 5 Abb. 33-34. Vgl. zu einem aus der zerstörten Abtei in Moutiers-Saint-Jean stammenden Exponat (N°d'Inv. RF 1850, Mus. du Louvre, Paris) mit einer verwandten Anordnung der Schilde am Kapitellkörper den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

⁶⁹⁹ Beispielhaft zu Fragmenten in der Sammlung Van Horne in New York vgl. Stratford 2011, S. 656 Abb. 11-12 wie Van Horne 2019, S. 8 Abb. s. n., S. 10 Abb. 2 u. S. 11 Abb. s. n. In vergleichbarer Position sind Blütentellerrosetten ebenfalls an den offenen Blendarkaturen einiger roman. Zivilbauten im Stadtgebiet von Cluny nachweisbar; vgl. Garrigou Grandchamp u. a. 1995, S. 249 Abb. 6 u. S. 253 Abb. 11. Auch an Pfeilerfragmenten aus S.-Pierre (Mus. Lapidaire, Souvigny) wurden diese auf kleinen Rundschilden liegend oft als Zwickeldekor neben den mandelförmigen Elementen mit Tierkreiszeichen bzw. ‚Monatsarbeiten‘ verwendet; vgl. Ferrand 2015, S. 9 m. Abb. 4.

⁷⁰⁰ Zu dieser Platte (1.250 mm x 830 mm) (N°d'Inv. FA 896.2 - Cl. N. S., Mus. Ochier, Cluny) vgl. Stratford 2011, S. 657 Abb. 13.

⁷⁰¹ Ebd., S. 659.

⁷⁰² Vgl. ebd.

Dekor (*Abb. 80*).⁷⁰³ Die Zwickelflächen wurden in ihrem Außenbereich mit kleinen vierblättrigen Blütentellern oder knopfartigen Blüten belegt. Viele, aber nicht alle erhaltenen Werkstücke zeigen alternierend florale und figürliche Darstellungen.⁷⁰⁴ Während es sich bei den floralen Motiven um verschiedenartige Blütenteller oder Rosetten handelt, sind unter den figürlichen Darstellungen mehrheitlich jene von Fabelwesen,⁷⁰⁵ Tierpaaren bzw. -köpfen und einzelnen Menschen erhalten.⁷⁰⁶ Bei der Einordnung der Dargestellten in die Innenbereiche der Clipei wurde durch deren figürliche Anlage, die der jeweiligen Rundung folgt, jeweils ein großflächiges Übergreifen von Körperteilen auf den Rand vermieden. Nur die zu den Betrachtern zeigenden Extremitäten ruhen, von innen nach außen vorkommend, meistens in diesem schmalen Außenbereich. Die Darstellungen selbst lösen sich wenig vom Grund der konkaven Oberfläche und weisen selten hinterarbeitete Partien auf.

Derartige Auflagen von floralen wie figürlichen Reliefs auf leicht konkaven Rundschilden sind auch außerhalb des cluniazensischen Sakralbaus anhand von Fragmenten im Musée Ochier für die Nord- und Ostfront eines romanischen Hauses in der direkten Umgebung der Abteikirche in Cluny rekonstruierbar.⁷⁰⁷ Anders als die beschriebene fortlaufende Reihung von Clipei mit breiten Rändern und verbindenden ‚Spangen‘ an der Fassade von Saints-Pierre-et-Paul wurden die Rundschilde des ‚Maison (de la Frise) des Vendanges‘⁷⁰⁸ ohne breite Ränder in die eingetieften, kleinen Bogenfelder eines reich verzierten Blendbogenfrieses eingeordnet.⁷⁰⁹ Auch wenn diese Schilde und deren reliefierte Auflagen nicht so plastisch gearbeitet wurden wie jene der Abteikirche, so verlieh ihnen die angrenzende Hohlkehle des Blendbogenfrieses doch eine gewisse Tiefe. Die verschiedenen floral-geometrischen Auflagen der Rundschilde an den im Musée Ochier aufbewahrten Friesteilen dieses zivilen Bauwerkes zeigen in drei Fällen eine gewisse Ähnlichkeit zu den ebenfalls dort ausgestellten floralen Exemplaren der Fassade von Cluny III.

⁷⁰³ Zum ehem. Vorkommen von verschiedenartig dekorierten Spangen auch an Palmettenfriesen in roman. Sakralgebäuden in Toulouse vgl. die in den Abb.verw. ang. Datensätze zu Inv. Nr. ME 7, 10, 14 des dortigen Mus. des Augustins.

⁷⁰⁴ Der in diesem Punkt abweichende Werkstein (Inv. Nr. 61.2-5; 58, Mus. Ochier, Cluny) zeigt auch motivische Besonderheiten wie ein Blütenteller mit einem menschlichen Gesicht als Fruchtstand, ein gegenständig angeordnetes Tierpaar wie einen einzelnen Widderkopf; vgl. die in den Abb.weisen ang. Fotos PHBW09-0177 u. PHBW09-0185.

⁷⁰⁵ Diese verfügen oftmals über humane Gesichter; vgl. die zu N°d'Inv. 61.2-3, 61.2-7 u. 896.29-3; 58 (Mus. Ochier, Cluny) in den Abb.verw. ang. Fotos.

⁷⁰⁶ Vgl. zur Motivik (zwei Rosettenarten u. ein Basilisk) wiederum das Kapitell aus Moutiers-Saint-Jean (N°d'Inv. RF 1850, Mus. du Louvre, Paris); vgl. die Fotos im FAM zu obj20858157 fr00517c05 u. fr00517c06 wie den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

⁷⁰⁷ Vgl. Garrigou Grandchamp u. a. 1995, S. 247 Abb. 4 u. S. 248 Abb. 5. Eine derartige Öffnung von Fassadenfronten an roman. Privathäusern durch niedrige Blendarkaturen ist noch heute an einzelnen Objekten in Cluny anzutreffen bzw. entspr. rekonstruiert; vgl. beispielhaft in 25, rue de la République u. 4, petit rue Lamartine.

⁷⁰⁸ Ehem. an der Ecke von 1, rue de Merle - 2, rue de Joséphine Desbois.

⁷⁰⁹ Vgl. Garrigou Grandchamp u. a. 1995, S. 256 Abb. 20-21 u. S. 257 Abb. 23-24. Zur identischen Anordnung von konkaven, in ihrer Form leicht variierenden Blütentellerrosetten am Obergeschoss des Vierungsturmes von S.-Philibert in Tournus vgl. ebd., S. 252 Abb. 9.

Speziell die figürlichen Einzel- wie Gruppendarstellungen der Tiere (Adler, Hund, Löwe) und der Fabelwesen (Greif und Drache) wurden - wie schon jene der Abteikirche - in ihrer jeweiligen Komposition deutlich auf die Form des hinterfangenden Rundschildes abgestimmt.

Auf Grund der hier beschriebenen Merkmale liegt es nahe, von den vier genannten Ensembles jene aus Cluny und Avallon bzw. jene aus Autun und Vézelay jeweils einander anzunähern, auch wenn diese in stilistischer und motivischer Hinsicht wie im ikonografischen Kontext auch klare Unterschiede zeigen.⁷¹⁰ So sind die erwähnten Beispiele in Burgund - mit Ausnahme von Cluny - durch die fehlende Stringenz der alternierenden Anordnung ihrer floralen und figürlichen Auflagen gekennzeichnet. Dieses Merkmal ist möglicherweise durch die hohe Gesamtzahl der kombinierten Zodiakus- und Monatsdarstellungen und durch deren inhaltliche Anbindung bedingt.

Dass man auch außerhalb von Cluny in Burgund den Portaldekor durch Rundschilde bzw. Clipei ausschließlich mit aufgelegten Blütenteller bzw. Rosetten verschiedener Art durchaus schätzte, zeigt deren kontinuierliche Reihung an der mittleren Archivolte des rechten Seitenportals in Avallon⁷¹¹ wie die inneren Dekorbänder beider Seitenzugänge in Vézelay.⁷¹² Sowohl die in Avallon ausgewählten Typen mit unbewegten, leicht konkaven Blütenblättern als auch jene mit rotierenden Blütenblättern lassen sich auch vereinzelt an den erhaltenen Friesfragmenten aus Cluny wieder finden.⁷¹³

Als erstes Ergebnis der vorangegangenen Beobachtungen bleibt festzuhalten, dass der Typus eines gereihten, konkaven Clipeus an den Architraven der Seitenportale von San Rufino nicht zum dekorativen Allgemeingut der romanischen Baukultur in Italien zu zählen ist. Dieser Clipeustypus kommt dort, das Ensemble am Außenbau des Baptisteriums in Parma⁷¹⁴ wegen seiner komplexeren Gestaltung durch seine doppelte wie wechselnde Reliefräumung ausgenommen, zu jener Zeit nur vereinzelt und sehr selten gereiht vor. Außerhalb der italienischen Halbinsel ist der gereichte Clipeus mit Rand jedoch etwas häufiger als dekoratives Element an Portalteilen bzw. in deren unmittelbarem Umfeld nachweisbar. Die Clipei der Por-

⁷¹⁰ Zur übereinstimmenden Rekonstruktion eines thronenden Christus mit entspr. Begleitfiguren für beide Tympana der Hauptportale von Cluny III u. Avallon vgl. Berger 1926, S. 122f., Vergnolle 1991b, S. 748, Salet 1994, S. 135 wie ders. 1995, S. 68 Abb. 38.

⁷¹¹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20019216 fm31948 u. Kingsley Porter 1923, Bd. 2, Abb. 140.

⁷¹² Vgl. ebd., Abb. 50-51, Rupprecht 1984, Abb. 154-155, Zink 1988, S. 140f. Abb. 5-6, Droste 1993, S. 117 Abb. s. n. u. Sapin 2006, S. 277 Abb. s. n.

⁷¹³ Vgl. zu N°d'Inv. 61.2-1ff. (Mus. Ochier, Cluny) die in den Abb.verw. ang. Fotos.

⁷¹⁴ Vgl. Poeschke 1998, T. 117-118 u. Frigerio 2014, S. 237, 274, 311, 328, 415, 436 Mitte, 455 je mit Abb. s. n. Im Archivoltenstempel des Portals von S. Maria Ass. in Castell'Arquato ist eine ähnliche Abfolge von Clipei mit figürlichen Büsten nachweisbar; vgl. Poeschke 1998, T. 85.

talstürze an San Rufino mit ihren breiten, undekorierten Rändern ohne eine spangenartige Verbindung⁷¹⁵ mit hinzugefügten gespiegelten ‚Dreiblättern‘ sind zwar am ehesten mit dem entsprechenden Dekor der Portalarchivolten im cluniazensischen Umfeld Burgunds vergleichbar, doch ergeben sich weder thematisch, motivisch noch stilistisch für die figürlichen Darstellungen zwingende Anhaltspunkte für Verbindungen, die über eine allgemeine Ähnlichkeit hinausgehen.

Der Typus des flachen Rundschildes der Portalpfosten und -archivolten in Assisi mit einem sehr schmalen Rand ist an den erwähnten Sakralbauten in Burgund so nicht nachweisbar, an den beiden Fronten des erwähnten Zivilbauwerkes in Cluny⁷¹⁶ als Teil der Blendbogenfriese ursprünglich aber schon. Eine vergleichbar enge Reihung von flachen Rundschilden mit zwischengeschalteten gespiegelten ‚Dreiblättern‘ weist hingegen die Archivolte des Hauptportals von San Pietro in Tuscania⁷¹⁷ in Latium auf. Während Lavagnino - ohne einen Verweis auf den Portaldekor in Assisi - bezüglich der Qualität der reliefierten Darstellungen an „[...] *disegni dei bambini* [...]“⁷¹⁸ dachte, meinte Noehles, dass diese „[...] *Tondi* [...]“ immerhin eine „[...] *gewisse Verwandtschaft einzelner Motive und der flachmüldigen Relieftchnik* [...]“⁷¹⁹ zwischen Tuscania und Assisi erkennen ließen. An der Peterskirche fiel aber nicht nur die Ausarbeitung dieser Rundschilder weniger konkav als an San Rufino aus, sondern die aufliegenden figürlichen Darstellungen wurden sehr flach und ausgesprochen vereinfachend gearbeitet, so dass Lavagnino die Klärung der Darstellungsinhalte für schwierig und bei den Tierreliefs für unmöglich hielt.⁷²⁰ In Tuscania fehlen zudem florale Motive ebenso wie eine durchgängig alternierende Anordnung der Sujets.⁷²¹ Trotz der deutlichen Unterschiede ist das Vorkommen der gereihten Rundschilder in Tuscania wie in Assisi an sich aber schon bemerkenswert,⁷²² auch wenn sicherlich weniger prägnant als die Parallelen in den jeweiligen Galerie- und Fensterzonen. Unabhängig davon, ob man die Reliefs der Archivolte

⁷¹⁵ Dicht gereichte Medaillons ohne spangenartige Verbindung sind gattungsübergreifend auch an den Inkrustationen der erhaltenen Kanzelplatten in S. Gennaro in Capannori wie am linken Rahmenelement des bemalten Antependiums aus S.-Martin d'Hix (Inv. Nr. 15802, MNAC, Barcelona) nachweisbar; vgl. Melcher 2000, S. 352 u. Abb. 58-59 wie Castiñeiras 2015, S. 105 Abb. 5.

⁷¹⁶ Vgl. Garrigou Grandchamp u. a. 1995, S. 257 Abb. 23-24.

⁷¹⁷ Vgl. Noehles 1961, S. 37 Abb. 33 u. das Foto im FAM zu obj08007939 bhim00014586. Dort liegen den 29 Rundschildern Darstellungen des Jahres, der Monate u. des Zodiakus wie von vier Adlern auf; vgl. Lavagnino 1921, S. 220 u. zu deren Unvollständigkeit Noehles 1961, S. 56.

⁷¹⁸ Lavagnino 1921, S. 220.

⁷¹⁹ Noehles 1961, S. 38.

⁷²⁰ Vgl. Lavagnino 1921, S. 220.

⁷²¹ Wie das schlicht strukturierte Portal von S. Maria *del Lago* in Moscufo zeigt, konnten auch florale mit pflanzlichen (Rosetten u. Trauben) bzw. figuralen Motiven (Zwei- u. Vierbeiner) im unregelmäßigen Wechsel angeordnet sein; vgl. Rossi 2017a, S. 207 Abb. 3 u. der in den Abb.verw. ang. Datensatz zu Inv. 1904.

⁷²² Demgegenüber wollte Noehles trotz der attestierten Verwandtschaft „[...] *nicht unbedingt auf direkte Beziehungen zwischen den beiden Bauhöfen* [...]“ (Noehles 1961, S. 38) in Assisi u. Tuscania schließen.

des Hauptportals der Peterskirche in Tuscania später als diejenigen des Pfostenbereichs von San Rufino datiert oder nicht,⁷²³ sollte speziell die Reihung von Rundschilden in Assisi meiner Meinung nach als qualitätvolle Variante einer in antiker, frühchristlicher wie romanischer Zeit verwendeten Form der dekorativen Flächenaufteilung bezeichnet werden. Der an den Architraven an San Rufino hinzutretende Clipeus mit einem breiten Rand lässt sich hingegen eher in eine Reihe mit anderen romanischen Werken einfügen und zeigt zudem an dem Portalsturz des linken Seitenzuganges in seiner Verbindung mit dem begleitenden Randstab gestalterische Kreativität.

Die Auflagen

Der bisherigen Beschreibung konnte schon entnommen werden, dass sich auch die Motivik der Auflagen an den Stirnseiten der beiden Architrave an San Rufino von derjenigen der Auflagen an den dortigen Pfosten unterscheidet. Ob ursprünglich Rundschilde ohne einen breiten Rand oder die im unteren Pfostenbereich vorkommende alternierende Anordnung von floralen bzw. figürlichen Auflagen auch für die Portalstürze vorgesehen waren,⁷²⁴ ist ebenso nicht mehr zu klären wie der Grund für den gestalterischen Wechsel. Allerdings ist die Kombination des Lammes Christi mit je zwei flankierenden Evangelistensymbolen am Sturz des rechten Seitenportals (*Abb. 66*) in der romanischen Bauskulptur durchaus verbreitet, wie die oben schon angeführten Beispiele an den Architraven in Carsoli, San Cosimato in Vicovaro, Saint-Julien-sur-Veyle und Sigolsheim zeigen. Eine derartige Fünfergruppe konnte aber ohne Weiteres auch an anderen Portalteilen, wie an den Pfosten von San Ponziano in Spoleto, der Archivolte der Kathedrale Santa Maria Assunta in Ruvo (Apulien) und dem Bogenfeld am Dom Sankt Laurentius in Lund (Schweden), oder an kirchlichen Ausstattungsgegenständen, wie Altarfronten (ehemals Santa Maria Assunta, nun Sant'Eufemia in Spoleto) oder Kanzeln (SS. Rufino e Cesidio in Trassacco), dargestellt werden. Die gattungsübergreifende Verbreitung dieses mehrteiligen Sujets belegen zum Beispiel die getriebenen Darstellungen in Medaillons mit

⁷²³ Zur Dat. der ‚Mittelfassade‘ Anf. des 13. Jh. vgl. Lehmann-Brockhaus 2017, S. 134. Noehles äußerte sich zur Dat. des Hauptportals in Tuscania, im Gegensatz zum Fenstergeschoss, das er um 1201-1215 ansetzte, hingegen nicht explizit. Zur ernsthaften Erwägung der Wiederverwendung bereits gefertigter Werkstücke am Portal auf Grund diverser Unstimmigkeiten vgl. ebd., S. 37f. Vor ihm hatte diese These bereits Lavagnino vertreten, die Teile der Archivolte mit den Rundschilden aber in das 13. Jh. datiert u. deren Wiederverwendung durch den Sohn des Cosmas Pietro Mellini, Deodato, vermutet; vgl. Lavagnino 1921, S. 220-222; zu dessen Tätigkeit zw. 1290 u. 1332 u. a. an Ziborien für bedeutende röm. Kirchen vgl. Fachechi 2009, S. 333. Erst kürzlich äußerte Severino hingegen die These, dass dieses Portal von der Lorenzo-Familie gefertigt wurde, ohne dabei eine Dat. zu nennen. Er schien sich die Arbeiten am Portal parallel zu der kurz vor 1207 angesetzten Fußbodenüberarbeitung vorzustellen, auch wenn er an anderer Stelle Lavagninos These zu Deodatos Mitwirkung am Portal - im Gegensatz zu jener am Fußboden - nicht widersprach; vgl. Severino 2013, S. 61 u. ders. 2015a, S. 22 u. 193.

⁷²⁴ Bei der jetzigen Länge der Portalstürze hätte es in diesem Fall jeweils eines zusätzlichen Rundschildes bedurft, was mit einer alternierenden u. gleichzeitig symmetrischen Anordnung der Auflagen aber nicht vereinbar gewesen wäre.

zwischen geschalteten Dreiblättern in den Zwickelflächen am Deckel des Romanus-Reliquienschreines in Saint-Romain in Reiningue⁷²⁵ (Haut-Rhin).

Statt dieser Gruppe aus fünf figürlichen Reliefs finden sich am Architrav des linken Seitenportals von San Rufino (*Abb. 65*) nur drei derartige Darstellungen in den fünf gefertigten Clipei - zwei Adler mit ausgebreiteten Flügeln seitlich des Lammes Christi. Diese Zusammenstellung scheint in romanischer Zeit weniger häufig als die Kombination des Lammes mit den Evangelistensymbolen gewesen zu sein. Sie ist - wenn auch außerhalb Italiens - an der Fassadenwand des ‚Heiligen Grabes‘ in der Stiftskirche Sankt Cyriakus in Gernrode⁷²⁶ (Sachsen-Anhalt) nachweisbar. Zu diesen drei Tieren wurden dort beidseitig Löwen in Seitenansicht ergänzt, die sich einzeln in die Rundungen einer Doppelranke einfügen. In Assisi griff man hingegen ergänzend wiederum auf einfache Blütenteller zurück.

Generell war die Darstellung des Lammes Christi in romanischer Zeit in Italien sehr beliebt und nicht nur auf eine mittige Anbringung an Architraven, wie zum Beispiel an Santa Pudenziana in Rom,⁷²⁷ beschränkt.⁷²⁸ Die Wiedergabe des Lammes an Sakralbauten Mittelitaliens unterscheidet sich vor allem in der Kopfhaltung bzw. Blickrichtung des mystischen Tieres als auch in der Anordnung des Stabes vor bzw. hinter dessen Körper. Ob dabei die linke oder rechte Körperhälfte gezeigt wurde, scheint eher davon unabhängig gewesen zu sein. Der in Assisi vorkommende Typus findet sich auch an den Architraven des Seitenportals von Santa Maria *in pensile* in Narni (*Abb. 109*) und des Zuganges von San Ponziano in Spoleto in Umbrien, der Portale von Santa Vittoria in Monteleone Sabino⁷²⁹ und Santa Maria Maggiore in Tuscania⁷³⁰ in Latium, Santa Maria *del Lago* in Moscufo in den Abruzzen und Sant’Ambrogio in Mailand in Lombardei wie an der Fassade von San Felice in Sant’Anatolia di Narco⁷³¹ nahe Spoleto. In den meisten Fällen wurde das Lamm

⁷²⁵ Vgl. Will ³1994, Abb. 154.

⁷²⁶ Vgl. Geese 2006, S. 312 Abb. s. n. oben. Diese motivische Kombination erscheint auch in ringartiger Anordnung am Schlussstein des Presbyteriumgewölbes von Notre-Dame-du-Lac in Le Thor; vgl. Lucchesi-Palli 1991, S. 193 u. das Foto im FAM zu obj20808369 fr00829c13.

⁷²⁷ Vgl. Riccioni 2019c, S. 223 u. S. 224 Abb. 7.

⁷²⁸ So zielt ein Lamm Christi z. B. die Kehle der mittleren Archivolte an der Vorhalle von S. Clemente *a Casauria* wie die Tympana von S.’Andrea in Vercelli, S. Giorgio Martire in Campobasso u. Madonna *del Cameto* in Roccapivaria; vgl. zu Castiglione u. Campobasso Lehmann-Brockhaus 1983, S. 158 u. 174, Späth 2011, S. 132 Abb. 2, Angelelli 2015a, S. 354 Abb. 13 bzw. Rossi 2017c, S. 107. Zu weiteren auch erratischen Tympana mittelital. Herkunft mit entspr. Motivik vgl. ebd., S. 355, S. 356f. Abb. 17, 19 u. 20. Neben der Anbringung an Portalvorbauten, wie an den Kathedralen in Verona, Ferrara o. Piacenza bzw. an S. Zeno in Verona, kam es im Portalkontext in Südwesteuropa zur Darstellung eines Lammes auch mit beigeordneten Engeln (Châteauneuf-sur-Charente, Lichères, Benavente, Cambre); vgl. zu S. Zeno Franco 2016, S. 381 Abb. 4.

⁷²⁹ Vgl. Ferri 1987, S. 197 Abb. 17, wie zur Frühdat. der inneren Portalteile zw. 1156-1171 ebd., S. 195f. bzw. die Bezeichnung des Portals „[...] als typisches Werk des 13. Jahrhunderts [...]“ (Lehmann-Brockhaus 2017, S. 203).

⁷³⁰ Vgl. Staccini ²1988, S. 10 Abb. s. n.

⁷³¹ Vgl. Neri Lusanna 2013, S. 99 Abb. 32.

dabei in einem begrenzten, oft in einem eingetieften Bereich angeordnet,⁷³² so dass die Darstellungen im offenen Rankenverband am Portalsturz von Santa Vittoria in Monteleone Sabino bzw. als Element zwischen zwei geschlossenen Rankensträngen am Architrav der ehemaligen Kirche San Desiderio in Siena⁷³³ (Toskana) eher nicht der Regel entsprechen.

Die Darstellungen der Auflagen der konkaven Rundschilder an den Stirnseiten der Pfosten wie der Archivolten der Seitenportale in Assisi (*Abb. 58, 65, 66*) setzen sich aus floralen wie figürlichen Motiven zusammen. Bei ersteren handelt es sich entweder um einfache bzw. doppelte Blütenteller mit einem plastischen Fruchtstand (*Abb. 76*) bzw. um doppelte Calyces oder eine Komposition aus gespiegelten Blütenkelchen (*Abb. 82*). Während die doppelten Blütenteller nur im unteren Bereich der Pfosten verwendet wurden, tauchen ihre einfachen Pendants auch außen am Sturz wie im Scheitelpunkt der Archivolte des linken Seitenportals und am Fuß des rechten Archivoltenbogens auf.

Alle an den Portalelementen verwendeten Blütenteller verfügen über zwölf leicht konkav gearbeitete Blütenblätter länglichen Zuschnittes, die im Unterschied zu den bereits erwähnten Beispielen an der Vorhalle von San Clemente a Casauria bei Castiglione⁷³⁴ gerundet, meistens sogar fast halbkreisförmig enden (*Abb. 75, 76*). In ihrer allgemeinen Gestaltung zeigen sie eine große Ähnlichkeit zu den konkav eingetieften Rosetten der Konsolgesimse an den Fassadenuntergeschossen vor Ort (*Abb. 82, 122*), des südlichen Querhauses der Kathedrale San Feliciano in Foligno wie an der Apsis der Kathedrale Santa Maria Annunziata in Todi (*Abb. 87*). Im Unterschied zu den Blütentellern an den Portalpfosten in Assisi verfügen diese metopenartig zwischen die Konsolkörper gesetzten Exemplare allerdings alle nur über acht Blütenblätter, so dass der Zuschnitt des einzelnen Blattes folgerichtig dort etwas breiter und weniger konkav ausfiel.⁷³⁵

Floraler Dekor in Form von Blütentellern bzw. Rosetten⁷³⁶ kommt in der romanischen Bauskulptur Ober- und Mittelitaliens in unterschiedlichsten Formen und Zusammenhängen vor: in einsträngigen und der Natur angenäherten bzw. in ornamental aufgefaßten und zweistängigen Ranken, anderen Dekorgliedern aufgelegt oder antikisierend in Kassetten eingetieft bzw. in architektonische Gliederungselemente rhythmisch eingefügt. So zieren zum Beispiel verschieden große gereichte

⁷³² So ist der Grund seitl. des Lammes z. B. an den Hauptportalen von S.'Ambrogio in Mailand bzw. S. Maria in Ripoll eingetieft bzw. durch zwei Rankenstränge begrenzt; vgl. zu Mailand Schmidt-Asbach 2002, Abb. 243 u. zu Ripoll das Foto im FAM zu obj20810505 fm55132a. Zur oft üblichen zentralen Unterbringung des Lammes in einem Medaillon vgl. Usai 2019, S. 12 Anm. 15.

⁷³³ Vgl. Angelelli 2015b, S. 23 u. S. 29 Abb. 4.

⁷³⁴ Vgl. das Foto im FAM zu obj08064511 bhpd56326&part=2. Wiederum zur Ähnlichkeit einiger Rosetten an Kirchen in den heutigen Abruzzen u. der südl. Vorhalle von S.-Pierre in Moissac vgl. Noehles 1961, S. 54 Anm. 110 u. Rupprecht ²1984, Abb. 33.

⁷³⁵ Auch der Grund der portalbegleitenden Blendarkaden an S. Pietro *fuori le mura* in Spoleto weist verschiedene, aber andersartige Rosettenarten mit u. ohne Einfassung auf; vgl. zu einer diesbzgl. Annäherung Larson Esch 1981, S. 92 Anm. 92.

⁷³⁶ Vgl. zu deren Gestaltung, Deutung u. Verbreitung im Mittelalter Quiñones 1998, S. 185ff., 202ff. u. 267.

Margeritenblüten die drei Stirnsegmente des linken Blendbogens der reich dekorierten Fassade von San Cassiano di Controne in Bagni di Lucca⁷³⁷ in der Toskana. Eine umfangreichere Abfolge von leicht variierten Blütentellern lässt sich im Molise bzw. in den Abruzzen für die Portalarchivolte von Santa Maria *della Strada*⁷³⁸ bei Matrice und für die Portalpfasten wie -archivolte von Santa Maria *del Lago* in Moscufo⁷³⁹ anführen. Es handelt sich dabei jeweils um doppelte Blütenteller,⁷⁴⁰ die in Matrice ohne eine weitere Differenzierung des Fonds aneinandergereiht, in Moscufo dagegen in eine stilisierte, zweistrangig verknotete Ranke eingefügt wurden. Ähnlich jenen in Moscufo wurden wiederum die unterschiedlichen Blüten an der Portallünette von San Cassiano di Controne⁷⁴¹ in miteinander verbundene Rankenrundungen platziert. Einfache und flache Blütenteller befinden sich in den Abruzzen in den Rundungen einer einstrangigen Ranke im unteren Bereich des linken Pfostens eines der beiden an Santa Vittoria in Carsoli versetzten Portale.⁷⁴² Weitere prägnante Exemplare einer doppelten Blütentellerrosette zeigen auch die Seiten eines Kryptakapitells in San Pietro *di Monte Conero*⁷⁴³ bei Sirolo in den Marken, der Ambo in Santa Giusta in Bazzano⁷⁴⁴ in den Abruzzen wie ein Blendbogen an der Spitze des Protirogiebels von Santa Maria Matricolare in Verona⁷⁴⁵ in Venetien. Eine besondere Ähnlichkeit zu den Beispielen in Umbrien weisen zudem die doppelten Blütenteller mit zwölf Blütenblättern an der Deckplatte eines Kapitells im Kreuzgang in Santa Maria in Ripoll⁷⁴⁶ (Gerona) auf.

Eine Zusammenstellung von in Kassetten eingetieften Rosetten unterschiedlichster Form zeigt nicht nur deren Beliebtheit bei führenden Bildhauern des 12. Jahrhunderts, sondern auch deren unterschiedlichen wie innovativen Einsatz, wie an der Unterseite des Archivoltenbogens der ‚Porta della Pescheria‘ an der Kathedrale in Modena, an der Stirnseite der Vorhallen beider Seitenportale von Santa Maria e Santa Giustina in Piacenza wie im oberen Gewände und an der Vorderseite des Mittelportalprotiros von San Giorgio in Ferrara⁷⁴⁷ in der Emilia wie im Gewände des Westportals und in der Tonnenwölbung der zugehörigen Vorhalle von Santa

⁷³⁷ Vgl. Ducci 2018, S. 56 Abb. s. n.

⁷³⁸ Vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz u. zur Dat. nach 1148 u. zum dekorativen Repertoire Angelelli 2015a, S. 353-355.

⁷³⁹ Vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz zu Inv. 914.

⁷⁴⁰ Zum Vorkommen derartiger doppelter Blütenteller auch an der hölzernen Ikonostase in S. Maria *in Valle Porclaneta* vgl. Curzi 2007b, S. 70 Abb. 12 wie zu deren Dat. um 1150 vgl. ebd., S. 69.

⁷⁴¹ Vgl. Ducci 2018, S. 58 Abb. s. n.

⁷⁴² Vgl. Gavini 1926-1928, S. 167 Abb. 201, zur ausführenden Werkstatt, die auch die Kanzel der dortigen Marienkirche ausgeführt habe, Lehmann-Brockhaus 1983, S. 150.

⁷⁴³ Vgl. Piva 2003, S. 141 Abb. s. n. oben.

⁷⁴⁴ Vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz zu Inv. 1157.

⁷⁴⁵ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto.

⁷⁴⁶ Vgl. das Foto im FAM zu obj20810532 fmb6451_12. Der Verdacht, dass diese Deckplatte wie andere auch auf die Sanierungsarbeiten des 15. Jh. zurückgeht, ist jedoch auf Grund der benachbarten Rosettenformen m. E. nicht abwegig.

⁷⁴⁷ Vgl. Klein 1995, S. 158, Poeschke 1998, T. 55 u. Coden 2014, S. 188 Abb. 4.

Maria Matricolare wie an der Protirostirn von San Zeno in Verona⁷⁴⁸ in Venetien. So zieren des Weiteren unzählige Rosettenpaare auch den Galeriebereich der prestigeträchtigen Fassade von Santa Maria Assunta in Pisa⁷⁴⁹ in der Toskana, die an den Stirnseiten der hohen Kämpferplatten der dortigen Kapitelle jeweils einzeln eingetieft wurden.

Im östlichen Mittel- wie Süditalien handelt es sich bei diesem floralen Motiv dagegen häufig um plastische, zum Teil sogar kuppelige Blütenköpfe, die oftmals architektonischen Gliederungselementen wie Blendbogenfriesen oder - entsprechend antiker Vorbilder - Konsolgesimsen eingeschrieben wurden. Speziell zu den Rosettentypen an den romanischen Sakralbauten in den Abruzzen meinte Noehles, dass es sich um „[...] *aufgelockerte[n] Blütenformen* [...]“ handelt und dass der „[...] *Rosettenrand* [...] *selten die geschlossene Tellergestalt* [...]“. ⁷⁵⁰ aufweist. Exemplarisch sind diesbezüglich die Frieze an der nach dem Erdbeben im Jahr 1915 wieder errichteten Apsis von San Pietro *in Albe* wie am Langhaus von San Pelino in Corfinio (Abruzzen) wie an Santa Maria *Icona Vetere* in Foggia (Apulien), aber auch die Fasadengesimse der Kathedrale in Sessa Aurunca (Kampanien) anzuführen.⁷⁵¹

Außerhalb der italienischen Halbinsel sind leicht konkave, einfache wie doppelte Blütentellerrosetten in Nouvelle-Aquitaine, Okzitanien, Aragón, León wiederum im Zusammenhang mit Konsolgesimsen häufiger anzutreffen.⁷⁵² Für Burgund ist hingegen eine bandartige Reihung von identischen, einer Kehle aufliegenden Blütentellern direkt oberhalb der Arkadenscheitel sowohl im Mittelschiff von Saint-

⁷⁴⁸ Vgl. zu S. Maria Matricolare bzw. S. Zeno in Verona die Fotos im FAM zu obj20089108 fm1007, obj99176047 it00604f05 bzw. obj20352017 fm1044; zur Errichtung des Protiro der dortigen Kathedrale vgl. Coden 2014, S. 119. Klein bezeichnete die „[...] *Rosettenarchivolte* [...]“ an den Stirnseiten von Protiroi als „[...] *Piacentiner Invention* [...]“. (Klein 1995, S. 158). Neben diesem neuartigen Anbringungsort für eine Abfolge eingetiefter Rosetten lassen sich aber auch - vor allem an den Protiroi in Verona - Veränderungen an der Form von deren Eintiefung (Quadrat, Rechteck, Raute), an deren mehr o. minder lockeren Staffelung im benachbarten Grund u. deren Wechsel mit ebenfalls kassettierten figürlichen Darstellungen feststellen.

⁷⁴⁹ Zur Dat. der Fassade zw. Ende 12. Jh. bis in die 2. H. 13. Jh. vgl. Wagner-Rieger 1990, S. 218 wie zu deren Vollendung um 1165 vgl. Freigang 2009, S. 83. Klein ging bzgl. der Verwendung kassettierter Rosetten an roman. Sakralbauten Ober- u. Mittelitaliens eher von unabhängig voneinander stattfindenden Rezeptionsprozessen der Antike aus, so dass eine Ableitung dieses Dekors von roman. Kirchenbauten in Südfrankreich somit nicht notwendig sei; vgl. Klein 1995, S. 158.

⁷⁵⁰ Noehles 1961, S. 54 Anm. 110.

⁷⁵¹ Vgl. zu Alba Fucens Delogu 1969, T. XI Abb. 4, zu Corfinio Gavini 1926-1928, S. 108 Abb. 127-128, Fucinese 1969, S. 82 Abb. 34, Amadio 1971, Abb. 121-122 u. zur Dat. des Frieses in Foggia um 1220 Legler ⁴1991, S. 275.

⁷⁵² Neben anderen Dekorelementen kommt dieser Rosettentypus an den Konsolgesimsen von S.-Pardoux in Barret, S.-Suplice in Marignac u. S. Pedro in Jaca vor; vgl. zu Barret u. Marignac die in den Abb.verw. ang. Datensätze u. zu Jaca das Foto im FAM zu obj20768237 fmb5983_06.

Lazare in Autun als auch im Inneren des Chores von Notre-Dame in Beaune⁷⁵³ diesbezüglich erwähnenswert.

Gereihte Rundformen unterschiedlicher Größe mit einer Blüten- bzw. Rosetenaufgabe und verbindenden Zwickelementen verfügen gattungs- und länderübergreifend offensichtlich über eine lange Tradition, wie die gemalten Rosettenfriese in der Apsis der ‚Kapelle 45‘ in Bāwīt in Ägypten⁷⁵⁴ bzw. im Turm von Santa Maria di Torba in Gornate Olona⁷⁵⁵ in der Lombardei, die geschnitzten Rahmen von Elfenbeinkästchen des 10. bis 11. Jahrhunderts im Metropolitan Museum of Art in New York⁷⁵⁶ bzw. des 11. bzw. 12. Jahrhunderts im Museum of Art in Cleveland⁷⁵⁷ wie in dem Museum für Byzantinische Kunst in Berlin⁷⁵⁸ und die entsprechend dekorierte Kämpferplatte eines in San Salvador de Nogal de las Huertas in Palencia erhaltenen, um 1095 datierten Kapitells⁷⁵⁹ hier stellvertretend bezeugen.

Etwas variantenreicher als die schlichten Blütenteller zeigen sich die Blütenkelche an den Stirnseiten beider Archivolten der Seitenportale der Kathedrale in Assisi (*Abb. 65, 66*). So lassen sich trotz der Schäden am Bogen des linken Seitenzuganges zwei Arten doppelter Calyces von einer Komposition aus einfachen Blütenkelchen in Kreuzform unterscheiden.⁷⁶⁰ Die symmetrisch gearbeiteten floralen Kreuzkompositionen setzen sich jeweils aus zwei verschiedenen großen, gespiegelten Kelchen zusammen. Während die kleineren dabei keine Binnendifferenzierung der Blüten- bzw. Hüllblätter zeigen, ist die Dekoration der größeren aufwendiger. So wurde der glatten Grundform der Kelche eine Folge von längeren Kehlen appliziert, die aber jeweils nicht ganz bis zum Kelchsaum reichen. Fast alle der hier dargestellten größeren Blütenkelche zeichnen sich zudem durch ihre weit umgebogenen Spitzen aus. Dieser Typus der doppelten Calyces mit herunterhängenden Blütenblattspitzen lässt sich in sehr ähnlichen Varianten auf einigen der metopenartigen Platten zwischen den Konsolen der gestelzten Rundbogen am Untergeschoss der Apsis der

⁷⁵³ Vgl. zu Autun Garrigou Grandcamp u. a. 1995, S. 252 Abb. 10 u. Rollier-Hanselmann/Castandet 2010, S. 14 Abb. 10 u. zu Beaune Oursel 1991, Abb. 6. Zu einem Fragment mit einem ähnlichen Rosettentypus (Inv. Nr. 1949.47.88, Fogg Art Mus., Cambridge (Massachusetts)) vgl. Seidel 1972, S. 73 Abb. 16. Die These der Provenienz dieses Stückes von dem Fries der Narthexfassade von Cluny III ist hingegen u. a. auf Grund des fehlenden Medaillonrandes u. Spange abzulehnen; vgl. ebd., S. 73. Es könnte sich dabei eher um einen eingetieften Solitär gehandelt haben.

⁷⁵⁴ Vgl. Clédât 1999, S. 51 Abb. 48 u. S. 52 Abb. 50 wie Iacobini 2000, Abb. 42. Auf die ‚Kapelle 42‘ wird in Bezug auf die ‚Maria Lactans‘ noch einmal zurückzukommen sein.

⁷⁵⁵ Zur Dat. in das 8. Jh. vgl. Scirea 2007, S. 1677 m. Abb. s. n.

⁷⁵⁶ Acc. Nr. 17.190.237, MMA, New York; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

⁷⁵⁷ Inv. Nr. 1924.747, MA, Cleveland, mit mehreren Rosettentypen in uneinheitlicher Reihung; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus. u. Goldschmidt/Weitzmann 1930, S. 48f. wie T. XLVIII Abb. 57c u. e. Eine weitere Schatulle des 12. Jh. (Acc. Nr. 17.190.235, MMA, New York) weist hingegen eine Rahmung mit zwei alternierend angeordneten Rosettenarten auf; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

⁷⁵⁸ Ident. Nr. 2720, MBK, Berlin; vgl. Effenberger/Severin 1992, S. 229 Nr. 133.

⁷⁵⁹ Vgl. Walker 2016, S. 319 u. S. 320 Abb. 134. Die große Ähnlichkeit des Rosettenbandes zu den Rahmungen einiger Elfenbeinkästchen ist m. E. ein weiterer Beleg für die Vorbildlichkeit letzterer für bestimmte Bereiche der roman. Bauskulptur.

⁷⁶⁰ Durch die Ergänzung eines Mischwesens als weiterer Auflage findet sich an der rechten Archivolte (*Abb. 82*) hingegen ein florales Motiv weniger.

Kathedrale Santa Maria Annunziata in Todi (*Abb. 87*) bzw. am Konsolgesims der Querhausfassade von San Feliciano in Foligno (*Abb. 135 Mitte*) finden. Zudem weisen die Kelche dort eine übereinstimmende Oberflächengestaltung mit den Exemplaren an den Archivolten der Seitenportale wie auch der einsträngigen Ranke auf Pfostenhöhe des benachbarten Mittelportals (*Abb. 105*) in Assisi bzw. dessen Laibung auf. Es bestehen darüber hinaus offensichtliche Analogien in der Gestaltung der Blatt- und Blütenoberfläche der einfachen oder doppelten floralen Kelche an den Archivolten der Seitenportale (*Abb. 82*) zu jenen der Ranke eines nach 1937 für den Ambo im Chorbereich von Santa Maria Assunta in Lugnano in Teverina wiederverwendeten Reliefs⁷⁶¹ (*Abb. 86*).

Bei den figürlichen Auflagen an den Vorderseiten der Pfosten der Seitenportale von San Rufino handelt es sich nur um Tiere und Fabelwesen (*Abb. 65, 66*). Anfänglich den Rundschilden mit den Rosetten alternierend aufgelegt, wurde diese Zuteilung wie eine portalübergreifende symmetrische Anordnung der Auflagen schon im oberen Pfostenbereich beider Zugänge wieder aufgegeben. Des Weiteren ging mit dieser Planänderung eine motivische Abweichung am rechten Seitenportal einher: So zeigen nur dort zwei Rundschilde im oberen Bereich der Archivolte die Applikation von ‚Doppeldrachen‘ (*Abb. 82*).

Als einzelne Tierreliefs wurden den Rundschilden an den Stirnseiten der Seitenportalpfosten vier Hirsche, ein Vogel (Adler, Rabe?) und drei Fische in Seitenansicht aufgelegt. Die Wiedergabe dieser drei Tierarten als gängige christliche Symbole ist in romanischer Zeit nicht als ungewöhnlich zu bezeichnen. Sie wiederholt sich im Fall des äsenden Paarhufers bzw. eines Hirschaars in einer Gruppe mit Drachen am unteren Konsolgesims auch vor Ort noch einmal. Die rückwärtsgewandte Ausrichtung von drei der vier Hirsche an den Portalpfosten deutet aber auf einen

⁷⁶¹ Vgl. zu dem Relief vor seinem Wiedersatz Tarchi 1937, T. CXLIV u. *danach* Noehles 1961, S. 35 Abb. 29 wie Barricelli 1967, S. 15 Abb. 16 u. zu den Blütenkelchen in Lugnano Noehles 1961, S. 35 Abb. 29. Vgl. zur Kritik der ‚Wiederherstellungsmaßnahmen‘ in S. Maria Ass. ebd., S. 17f. wie zu „[...] *configurazione del ripristino arbitrario dell’arredo medievale cosmatesco è definibile quasi come un falso storico*.“ (Severino 2015a, S. 114). Zur Diskussion der vereinzelt angezweifelte Echtheit der Fragmente, der in Tarchis Nachfolge vermuteten Existenz urspr. größerer Ambonen bzw. der These der Zugehörigkeit einzelner Fragmente zu dem um 1210 dat. ehem. Bodenbelag in S. Giovenale in Narni; vgl. Barricelli 1967, S. 17f. bzw. Severino 2015a., S. 130 u. 168-172. Einige der Blattfriesabschnitte, die sich an einem Werkstück mit Feldern ohne Inkrustationen befinden u. die zur Rahmung der für die Ambonen in Lugnano wiederverwendeten Platten anderer Provenienz eingesetzt wurden, ähneln denjenigen der äußeren Einfassung des Mittelportals von S. Rufino auffallend; vgl. ebd., S. 131-133 m. Abb. 43-44. Im Zusammenhang mit dem von ihm vermuteten Wirken des Bildhauers des Spoliter Hauptportals auch an der Fassade von S. Pietro in Tuscania führte der Autor auch dieses Relief auf Grund des „[...] *engen stilistischen Zusammenhang[s]* [...]“ als dessen Werk an (Noehles 1961, S. 35); vgl. ebd., S. 71.

anderen motivischen Kontext als Bezugspunkt dieser Darstellung in Form der oftmals abgebildeten Jagd oder Verfolgung unter Tieren bzw. Fabelwesen hin.⁷⁶² Diese These findet in dem Relief im Portalbereich der Fassade von Santa Maria *in pensole* in Narni⁷⁶³ (Abb. 85), welches einen von einem Drachen verfolgten Hirsch zeigt,⁷⁶⁴ ihre eindeutige Bestätigung. Darüber hinaus legt sie eine Verbindung von Teilen der Bauskulptur der Fassadenuntergeschosse von San Rufino und Santa Maria *in pensole* nahe. Einen weiteren Hinweis auf das Schaffen dieser Bildhauerwerkstatt an unterschiedlichen Orten im Umkreis des mittleren bzw. südlichen ‚Valle Umbra‘, der in der Literatur bisher nicht berücksichtigt wurde, stellt die Darstellung von zwei Hirschen an dem bereits erwähnten wiederverwendeten Relief im Chorbereich von Santa Maria Assunta in Lignano in Teverina (Abb. 86) dar. Das dort abgebildete Tierpaar weist in seiner Körperlichkeit klare Parallelen zu den vier verschiedenen Exemplaren in Assisi und Narni (Abb. 65, 66, 85) auf. Abweichend von der Einzeldarstellung an San Rufino wie der Jagdszene an Santa Maria *in pensole* wurden die beiden Paarhufer in Lignano jedoch gegenständig, adossiert und einander zugewandt im Inneren eines durch eine zweistrangige Ranke gebildeten Herzens dargestellt. Die Körperhaltung wie die Beinstellung beider Hirsche wurde dem Verlauf der Doppelranke so angepasst, dass jeweils eins ihrer Vorderbeine angehoben bzw. eins der Hinterbeine angewinkelt erscheint. Eine ähnliche Anordnung von verschiedenen Tierpaaren im Inneren eines Rankenherzes ist in der weiteren Umgebung neben einzelnen Beispielen am Zugang von San Costanzo in Perugia⁷⁶⁵ vor allem

⁷⁶² Es lassen sich allerdings auch Bsp. an der Fassade von S. Silvestro in Bevagna (Abb. 156), erratisch aus S. Carpofo in Como, an der Kanzel in S. Ambrogio in Mailand, an der Apsis von S. Donnino in Fidenza o. der seitlichen Giebelschräge der Fassade von S. Zeno in Verona benennen, wo sich der gejagte Hirsch nicht zu seinem Verfolger umwendet; vgl. zu Como Zastrow 1981, S. 81 Abb. 99, zu Mailand Schmidt-Asbach 2002, Abb. 241, zu Fidenza das Foto im FAM zu obj20865071 it00118e11, zu Verona Musetti 2019, S. 154 Abb. 32 wie De Luca 2019, S. 109.

⁷⁶³ Vgl. das Foto im FAM zu obj20245296 fmb10784_04, die pathetische Zuschreibung eines „[...] *effetto mistico ed un austerà maestà*.“ (Fiocca 1916, S. 270) des Reliefs durch den Schattenwurf der Vorhalle u. zum Lob von dessen skulpturaler Qualität ohne entspr. Referenzreliefs Bigotti u. a. 1973, S. 211 u. Abb. 85.

⁷⁶⁴ Im 30. Kap. des ‚Physiologus‘ über den Hirsch wird auch sein Gegner, der Drache, angeführt; vgl. Seel ⁶¹1992, S. 43. Vgl. zu dessen christl. Symbolik Riccioni 2019b, S. 201, zur variierenden Deutung der Hirschjagd Schmidt 1981, S. 69 u. Barral I Altet 2010, S. 120, zur oft dargestellten Jagdszene mit einem Hirsch u. Kentaur ebd., S. 119f. u. zur spezifischen Gegnerschaft des Hirsches als Sinnbild Christi u. des Drachen als desjenigen des Teufels bzw. deren Verbildlichung in einer Jagdszene Kühnel 1949-1950, S. 3 u. Frigerio 2014, S. 76 u. 79. Dass es sich bei diesem aber um ein auch im ‚Valle Umbra‘ nachweisbares, schon vorchristl. Sujet handelt, zeigt z. B. eine Darstellung eines italischen Zepters aus dem Gräberfeld an der Piazza d’Armi in Spoleto; vgl. Weidig 2019, S. 484 Abb. 1d, S. 489 Abb. 5 u. S. 490.

⁷⁶⁵ Vgl. Tarchi 1937, T. CXXXIII.

an den Pfostenstirnseiten des Mittelportals der Spoletiner Kathedrale mehrfach nachweisbar - so auch zwei beschädigte Paarhufer am unteren rechten Pfosten.⁷⁶⁶

Neben den Hirschen findet sich an den Pfosten des linken Seitenportals (*Abb. 58*) auch ein Paar antithetisch positionierter Fische.⁷⁶⁷ Am rechten Seitenzugang (*Abb. 66*) wurde hingegen ein einzelner Fisch einem Drachenmischwesen gegenübergestellt. Eine spezifisch inhaltliche Aussage lässt sich für die drei einzelnen Fische meines Erachtens eher nicht ableiten. Die Darstellung von einzelnen Fischen ist laut Luca Frigerio „[...] *poco presente nel patrimonio figurativo medievale* [...]“⁷⁶⁸ und erfolgte vorwiegend attributiv oder in einem szenischen Zusammenhang, wie dem ‚Letzten Abendmahl‘.⁷⁶⁹ An romanischen Portalen in Italien wurden Fische meistens als Teil des Tierkreises abgebildet. Für deren paarweise Wiedergabe im Umfeld von Assisi sind jene an der Archivolte des Querhausportals an San Feliciano in Foligno⁷⁷⁰ bzw. für Oberitalien der Zugang von San Michele in Chiusa di San Michele und das Hauptportal der Kathedrale in Piacenza⁷⁷¹ anzuführen. Für eine Einzelabbildung eines Fisches lässt sich demgegenüber der portalbegleitende Zodiakus an der Front von San Martino in Lucca⁷⁷² (Toskana) benennen.

Bei dem einzelnen Vogel in Seitenansicht (*Abb. 66 rechts*) könnte es sich auf Grund von dessen abweichender Wiedergabe zum Johannessymbol am aufliegenden Portalsturz (*Abb. 69*) um einen Raben handeln. Wie bei den Fischen muss auch hier meiner Meinung nach eine inhaltliche Deutung unterbleiben. In jedem Fall ist, wie schon beim Hirsch, auf eine Darstellung von ähnlichen Vögeln am Konsolgesims (*Abb. 123 links*) hinzuweisen, die antithetisch beiderseits eines vasenartigen Gefäßes platziert wurden, deren schlechter Erhaltungszustand aber keine Präzision ihrer Spezies mehr erlaubt.

An den Pfostenstirnseiten der seitlichen Zugänge (*Abb. 65, 66*) kamen auch verschiedene drachenartige Mischwesen mit Flügeln und aufgerollten Schwänzen zur Darstellung (*Abb. 58*). Diese wurden, wie die abgebildeten Tiere auch, immer in Seitenansicht zur Portalmitte ausgerichtet. Während ein Hybridwesen mit einem aufgerichteten Rumpf bzw. Schwanz und mit einem auf der betrachterabgewandten Seite angehobenem Vorderbein nur am linken Seitenportal anzutreffen ist, findet sich das dort ebenfalls vorkommende leicht nach vorne kippende Fabelwesen auch am rechten Zugang. Vergleichbare Darstellungen zu diesen Drachen gibt es auch

⁷⁶⁶ Vgl. das Foto im FAM zu obj08061535 bhpd34921, zu einem vergleichbar platzierten Löwenpaar am unteren linken Pfosten Noehles 1961, S. 35 Abb. 30 u. das Foto im FAM zu obj08061535 bhpd34920. Auch zwei Vierbeiner an einem am Südportal von S. Maria in Trastevere in Rom wieder verwendeten Rankenrelief nehmen eine derartige Haltung in einer Rankenrundung ein; vgl. Bertelli 1976, Abb. 1.

⁷⁶⁷ Zur Verdeutlichung dieses Akrostichons im Griechischen wie zur Sinnbildhaftigkeit des Täuflings in frühchristl. Zeit vgl. Frigerio 2014, S. 345.

⁷⁶⁸ Ebd., S. 350.

⁷⁶⁹ Vgl. ebd., S. 350ff.

⁷⁷⁰ Vgl. Cavalucci u. a. 1993, S. 149 Abb. 127.

⁷⁷¹ Vgl. Klein 1995, Abb. 135.

⁷⁷² Vgl. Tigler 2006, S. 105 Abb. 84.

am Gesims des Untergeschosses von San Rufino. Für die aufgerichteten Mischwesen bietet sich aber vor allem ein Vergleich mit den Darstellungen an zwei metopenartigen Platten zwischen den Konsolen der gestelzten Rundbogen an der unteren Südwand und Apsis der Kathedrale Santa Maria Annunziata in Todi (*Abb. 87 rechts*) bzw. des Gesimses an der Fassade des südlichen Querhauses von San Feliciano in Foligno (*Abb. 136 links*) an. Neben der ähnlichen körperlichen Konstitution kommt auch dort das auffällige Detail des erhobenen Vorderbeins vor, das sonst eher charakteristisch für antithetisch seitlich eines Gefäßes oder einer pflanzlichen Struktur platzierte Tierpaare ist. Diesbezüglich ist auf die Tiergruppen der seitlichen Tympana vor Ort (*Abb. 68*) ebenso zu verweisen wie zum Beispiel auf ein Drachenpaar am Gesims der Vorhalle der Kathedrale San Martino in Lucca in der benachbarten Toskana.

Als weitere motivische Besonderheit des rechten Seitenzuganges wie auch allgemein in der romanischen Bauskulptur Mittelitaliens müssen die drei Mischwesen angesprochen werden, die sich aus der vollkommenen Verschmelzung der vorderen Rumpf- und Halspartien zweier Drachen ergeben haben. Zweiergruppen von Drachen mit einander umschlingenden Hälsen sind an romanischen Sakralbauten vielfach nachweisbar, wie an den Kapitellzonen von San Ciriaco in Ancona (Marken), San Giorgio in Ferrara, Sant'Eufemia und Santa Maria e Santa Giustina in Piacenza wie in der dortigen Krypta (Emilia) bzw. im Kreuzgang von Santa Maria Nuova in Monreale (Sizilien), an einer erratischen Reliefplatte in San Pietro *in Albe* (Abruzzen), einer Drachenreitergruppe als mittelalterliche Ergänzung seitlich des Frieses am Architrav des Hauptportals der Kathedrale Santi Pietro e Paolo in Sessa Aurunca und den Kapitellen des Kreuzganges von Santa Sofia in Benevent (Kampanien), in Sant'Eustorgio in Mailand (Lombardei) und der Krypta von San Zeno in Verona (Venetien) oder auch in Süddeutschland am Taufbecken in der Evangelischen Stadtkirche in Freudenstadt (Baden-Württemberg).⁷⁷³ Dieses Motiv der sich

⁷⁷³ Vgl. zu Piacenza das Foto im FAM zu obj20795010 it00305d03 u. zu den dortigen Querhauskapitellen Klein 1995, Abb. 223, 229, 244 u. 269, zu Monreale das Foto im FAM zu obj07871830 fld0000816x_p, zu Alba Fucens Delogu 1969, T. XXXIX Abb. 65, zu Sessa Aurunca Noehles 1962, S. 94 u. Abb. 63, Pensabene 1990, S. 31 Abb. 40 u. Gandolfo 2010, S. 87 Abb. 10, zu Benevent Giess 1959, Abb. 10 u. 12 wie Naldi 1990, S. 25 Abb. 1 u. S. 31 Abb. 12, zu Mailand Arslan 1954, S. 546 Abb. s. n. unten u. Quintavalle 1974, Abb. 930, zu Verona das Foto im FAM zu obj20892345 fm1114 u. zu Freudenstadt Bassan 1995, S. 289 Abb. s. n. u. Schlegel 2012, S. 286f. Die Palette der angeführten Bsp. relativiert die These von Stauch des häufigen Bezuges dieses Sujets zu Taufsteinen u. stützt eher Manacordas Feststellung über ihr vorwiegendes Erscheinen an roman. Kapitellen; vgl. Stauch 1955, s. p. wie Manacorda 1994, S. 729.

überkreuzenden Hälse findet sich in der Bauskulptur der Romanik darüber hinaus auch bei anderen Lebe- bzw. Fabelwesen, vor allem bei Vögeln.⁷⁷⁴

Die Anordnung der verschmolzenen, wenig modellierten Drachenkörper an San Rufino ähnelt allerdings am ehesten einem Mischwesen an der rechten Portalarchivolte von Santa María la Mayor in Abajas de Bureba⁷⁷⁵ (Burgos), auch wenn jenes deutlicher die übliche Überkreuzung der beiden Drachenhälse erahnen lässt.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass die überlieferte Zusammenstellung der Darstellungen von Tieren bzw. Mischwesen an den Seitenportalen von San Rufino eher beliebig wirkt und möglicherweise anfänglich nicht so geplant war. Deren Vorlagen könnten zudem auch unterschiedlichen motivischen Zusammenhängen entstammen. In der romanischen Kunst weitverbreitete Fabelwesen, wie Sirenen, Kentaurer oder Harpyien, wurden an den Seitenportalen hingegen nicht abgebildet. Die Hybridwesen weisen einige Spezifika auf, die sie mit dem Konsolgesims vor Ort wie auch anderen romanischen Ensembles der Umgebung motivisch in Verbindung bringen lassen. Eine programmatische Zusammenschau mit den Tiergruppen der seitlichen Tympana deutet sich nicht unbedingt an, auch wenn das Motiv des Fisches im oberen Pfostenbereich möglicherweise ebenso eine Verbindung zum Taufsakrament aufweisen könnte wie die Darstellung der antithetisch seitlich eines Gefäßes angeordneten Tiere.⁷⁷⁶

Die Tympana

Die drei Tympana der Westportale an San Rufino (*Abb. 68-70*) wurden trotz ihrer unterschiedlichen Darstellungen von der Forschung meistens als einheitliche Gruppe betrachtet.⁷⁷⁷ Ihre oftmals zu frühe Datierung, die vom 8. Jahrhundert bis

⁷⁷⁴ So beispielhaft in den Bodenmosaiken in S. Maria e S. Donato in Murano u. S. Maria Ass. in Reggio Emilia bzw. reliefiert an einigen ‚Paterē‘ bzw. ‚Formelle‘ der venezian. Palastfassaden, an einer der Schrankenplatten in der Krypta von S. Ciriaco in Ancona u. einigen Kapitelldeckplatten im Kreuzgang von S.-Pierre in Moissac; zu den Pfauen an Elfenbeinartefakten (‚Olifant‘, Nat. Mus. of Scotland, Edinburgh), Schatullen (Mus. Prov., Burgos bzw. Inv. Nr. 10-1866, VAM, London) wie einem Schreibkästchen (MMA, New York)) vgl. Falke ⁴1951, Abb. 141, Kühnel 1959, S. 40 m. Anm. 15, S. 48 Abb. 19, Shalem 1995, S. 31 Abb. 7 u. Walker 2016, S. 248, zu den Wasservögeln eines ‚Olifant‘ des 11. Jh. (Mus. du Louvre, Paris) bzw. einer in die 1. H. 12. Jh. dat. venezian. ‚Formella‘ (Ident. Nr. 20, Skulpturensammlung, Berlin) vgl. Falke 1930, S. 43 Abb. 6 bzw. Volbach ²1930, S. 38f. m. Abb. 20, Effenberger/Severin 1992, S. 250 Nr. 150 wie den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus., zu weiteren ‚Paterē‘ Świechowski/Rizzi 1982, u. a. T. 9 Abb. 84, T. 11 Abb. 110, T. 18 Abb. 241, T. 33 Abb. 448 u. 450, T. 43 Abb. 596 u. 598, T. 77 Abb. 1051, T. 83 Abb. 1094, zu den Reihern in Murano vgl. Trovabene 2019, S. 177 Abb. 8, zu den Adlern (?) (Mus. Civico, Reggio Emilia) vgl. Barral I Altet 2010, Abb. 164 wie zu Moissac vgl. die Fotos im FAM zu obj07580962 fle0009487x_p u. obj07580994 fle0009543x_p. Das älteste der Verfasserin bekannte diesbzgl. Relief mit zwei Pfauen befindet sich an der nordöstl. Konche der in das 1. Dr. 10. Jh. dat. Heiligkreuzkirche in Akdamar (Ostanatolien); vgl. das Foto im FAM zu obj20746346 ar00003d04.

⁷⁷⁵ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto.

⁷⁷⁶ Vgl. Metternich 2008, S. 77f.

⁷⁷⁷ Vgl. abweichend Decker 1958, S. 25. Zur unbegründeten Zuschreibung aller drei Tympana an verschiedene Bildhauer vgl. Prandi ²1994, S. 263.

11. Jahrhundert reichte, wurde auch mit der These der ursprünglichen Zugehörigkeit zur ‚Basilica Ugoniana‘ oder sogar zur ‚Parva Basilica‘ verknüpft.⁷⁷⁸ Die zeitliche Ansetzung resultierte sicherlich vor allem aus der altertümlich anmutenden frontalen Wiedergabe der menschlichen Figuren des mittleren Tympanons wie auch aus dem leicht unterschiedlichen Zuschnitt und Außenmaß der seitlichen Bogenfelder.⁷⁷⁹ Letzteres wurde wie möglicherweise der fehlende linke untere Bereich des mittleren Bogenfeldes als Zeichen einer Zweitverwendung gedeutet, lässt sich aber vielleicht auch durch die vollumfängliche Nutzung unterschiedlich großer und leicht unregelmäßiger Werksteine begründen. Die von Gnoli 1906 vermutete Gleichzeitigkeit der Tympana mit den restlichen Portalteilen fand in jüngerer Zeit weitgehende Unterstützung.⁷⁸⁰

Bei den drei Bogenfeldern handelt es sich jeweils um Monolithen aus ‚Scaglia Rossa‘, deren marmorartige Qualität die Ausstattung mit großfigürlichen Reliefs samt einer variantenreichen Oberflächendifferenzierung ermöglichte - man denke nur an das Gewand oder den Thron Mariae⁷⁸¹ (*Abb. 118*). Im Vergleich zu anderen Portalteilen kann deren Erhaltungszustand mit Ausnahme von langen Rissen⁷⁸² (*Abb. 115, 117*), die im Rahmen der letzten Restaurierung nach 1997 aufgefüllt wurden, zudem als erstaunlich gut bezeichnet werden.

Die hier auf Grund ihrer Darstellungen getrennt vom mittleren Bogenfeld besprochenen seitlichen Tympana (*Abb. 68, 69*) weisen grundsätzlich eine vergleichbare achsensymmetrische Gestaltung auf. In einem eingetieften, halbkreis- bzw. leicht hufeisenförmigen Feld, an dessen Rundung jeweils ein schlichter Profilstab zu einem unterschiedlich breiten Randstreifen überleitet,⁷⁸³ wurden beide Male zwei Tiere jeweils gleicher Spezies antithetisch angeordnet dargestellt. Ihre Ausrichtung auf eine mittig zwischen ihnen angeordnete henkellose Vase mit Wendeldekoration erfolgte derartig,⁷⁸⁴ dass sich beider Schnauzen bzw. Schnäbel oberhalb der Gefäßöffnungen fast berühren.

Am Tympanon des linken Seitenzuganges handelt es sich um zwei sehnige Raubkatzen mit markant gekennzeichnetem Brustkorb, die sich - auf den Hinterbeinen stehend - mit ihren rückwärtigen Vorderpfoten an der Schulter des mittigen

⁷⁷⁸ Vgl. Loccatelli Paolucci s. a., fol. 8r-v, Brizi 1881, S. 8, Elisei 1893, S. 34f. u. 49, Brizi 1910, S. 191, Kleinschmidt 1915, S. 61, Sanna 1932, S. 52, Zocca 1936, S. 174 wie dies. 1949, S. 5, Toesca 1965, S. 858 Anm. 56, Fortini 1981, S. 40 u. Pistilli 1991, S. 626.

⁷⁷⁹ Der Höhenunterschied beider Bogenfelder beträgt ca. 13 cm; vgl. Cardelli 1929, S. 20.

⁷⁸⁰ Vgl. Gnoli 1906b, S. 178 u. Cristoferi 1999, S. 97.

⁷⁸¹ Vgl. Cristoferi 1999, S. 99 Abb. 10.

⁷⁸² Vgl. Fusetti/Virilli 1999, S. 118 Abb. 10.

⁷⁸³ So ließe sich am linken Bogenfeld eher nur von einem glatten Stab statt von einer planen Fläche sprechen. Die abweichende Breite dieses Randstreifens könnte möglicherweise dazu eingesetzt worden sein, um trotz des Höhenunterschiedes der beiden Monolithen die Maße der reliefierten Innenbereiche in etwa übereinstimmen lassen zu können.

⁷⁸⁴ Die Wiedergabe eines solchen vasenartigen Gefäßes anstelle eines oft abgebildeten Kelches ist insofern bemerkenswert, da die Vielzahl der erhaltenen, vorwiegend religiös genutzten u. filigran verzierten Kelche aus dem 12. Jh. ein Indiz für deren urspr. Verbreitung darstellt; vgl. Taburet-Delahaye/Barsanti 1993, S. 76.

Gefäßes abstützen.⁷⁸⁵ Die Identifizierung der Tiere schwankte in der Forschung zwischen Panther und Löwen.⁷⁸⁶ Wie der hervorgehobene Brustkorb ähneln auch die äußerst langgliedrigen Krallentatzen jenen der Trägertiere des benachbarten Mittelportals trotz der dort anzutreffenden größeren Schäden immer noch sehr.⁷⁸⁷

Am rechten Tympanon wurden davon abweichend zwei Pfauen mit detailliert ausgearbeitetem Federkleid und prägnant herausgearbeiteten Krallenfüßen dargestellt, von denen sich die rückwärtigen ebenfalls an den unteren Bauch der mittig platzierten Vase anlegen.

Beide Tierreliefs wurden kompositionell so gestaltet, dass sie die eingetieft Bogenfläche weitestgehend nutzen.⁷⁸⁸ Während die leicht nach vorne geneigten Vogelkörper dem nahezu halbrunden Flächenzuschnitt des rechten Tympanons schon von sich aus folgen, ermöglichte erst die Aufrichtung der Raubtiere samt ihren Schwänzen mit großen, gezwirbelten Quasten⁷⁸⁹ eine dem Zuschnitt des linken Tympanons in etwa folgende Komposition.⁷⁹⁰ Bei beiden Darstellungen kam

⁷⁸⁵ Ein vergleichbares Anlegen der Vorderpfoten an einen Dreifuß o. Krater bzw. eine Art Kandelaber o. Räuchergefäß ist auch am antiken Grabstein des Marcus Attius Patenus (Maison Carré, Nîmes), einer Bekrönung eines Grabmals (Mus. Lapidaire, Arles) bzw. der Rückseite eines Sarkophages aus Antalya u. auf einer Fotografie von 1911 aus den Ruinen von Hatra im Irak (Inv. Nr. 1648-1912, VAM, London) bei Pantheren bzw. Greifen festzustellen; vgl. Flagge 1971, S. 180 Abb. 78, S. 200 Abb. 112 u. S. 203 Abb. 117 u. das in den Abb.verw. ang. Foto; auch an den erraticen Friesfragmenten an der Fassade von S. Pietro *ad Oratorium* bei Capestrano ist diese Haltung der Vorderpfote bei Mischwespen zu beobachten; vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto DSCN4748. An einer Reliefplatte (Mus. für Byz. Kultur, Thessaloniki) sind die beiden Greifen seitlich eines hohen Kandelabers hingegen schon soweit aufgerichtet, dass die kraftlos herunterhängenden Vorderpfoten den Fuß des Kandelabers nicht mehr erreichen; vgl. das Foto im FAM zu obj20830042 gr00293e07. Zum Hinweis bzgl. der erhobenen Vorderpfote auch auf antike Münzdarstellungen aus Griechenland vgl. Pedone 2017, S. 58.

⁷⁸⁶ Zur Bezeichnung als Panther vgl. Cristoferi 1999, S. 93 u. Prosperi 2003, S. 213. Die Identifizierung dieser Raubkatzen erfolgte möglicherweise im Sinn einer erleichterten ikonografischen Deutung nach dem ‚Physiologus‘; vgl. zu dessen Drachenfeindlichkeit Physiologus, Kap. 16 (zit. Seel 1992, S. 27f.) u. Kühnel 1949-1950, S. 3. Die in der Forschung oft anzutreffende Fixierung bei der Auslegung von Tierdarstellungen auf diese weitverbreitete Handschrift sollte jedoch die Befunde am Objekt selbst nicht ignorieren. So spricht die Darstellung einer Mähne mit bis auf den Rücken reichenden Haarsträhnen m. E. doch eher für die Wiedergabe von Löwen; vgl. übereinstimmend Di Costanzo 1797, S. 177 u. Zocca 1936, S. 170.

⁷⁸⁷ Zur Zuschreibung der Paar-Reliefs an der Fassade von S. Costanzo in Perugia an ein- u. denselben Bildhauer vgl. Bernheimer 1931, S. 37f. Ähnlich wurden auch die Tatzen des Greifs u. der Löwen an der Frieszone des ‚Portale di S. Gottardo‘ an der Kathedrale in Genua wiedergegeben; vgl. Di Fabio 1981, S. 106 Abb. 28.

⁷⁸⁸ Eine Anpassung der gemalten Katzenkörper an das jeweilige z. T. leicht gerundete Giebfeld ist auch bei einigen der erhaltenen etruskischen Grabräume in Mittelitalien festzustellen; vgl. Steingräber 2006, S. 90 Abb. s. n., S. 130 Abb. s. n. u. S. 145 Abb. s. n.

⁷⁸⁹ Eine sehr ähnliche Gestaltung zeigt zudem das Schwanzende des Greifs am unteren linken Halbrundstab (Abb. 105).

⁷⁹⁰ Demgegenüber lässt sich bei der Einpassung von gegenständigen Vierbeinern in ein Bogenfeld alternativ auch das kompositorische Mittel der rückwärtigen Kopfdrehung am Bsp. der Fassade des Priorats Notre-Dame de Villesalem in Journet anführen; vgl. Camus/Carpentier 2011, S. 394 Abb. 429 u. den in den Abb.verw. ang. Datensatz.

es zu der auffälligen Überlagerung des oben bereits angeführten äußeren Profilstabes durch einzelne Körperpartien der Tierpaare - bei den Raubkatzen jeweils durch ihre obere Kopfpattie, bei den Pfauen durch die Kopffedern wie auch die Flügel- und Schwanzspitzen.

Die Sujets der Tympana

Neben der oben erwähnten Diskussion um die Datierung und Herkunft aller drei Bogenfelder der Westportale von San Rufino befasste sich die Forschung auch mit der ikonografischen Deutung der unterschiedlichen Darstellungen.⁷⁹¹ Während diesbezügliche Aussagen zu den dargestellten Pfauen teilweise mit einer motivischen Ableitung verknüpft wurden,⁷⁹² erfuhr das Sujet der Raubkatzen je nach der artspezifischen Identifizierung eine recht unterschiedliche Deutung.⁷⁹³ Eine Herleitung letzterer gattungsübergreifend von frühchristlichen bzw. byzantinischen Darstellungen von gegenständig angeordneten Tierpaaren erfolgte nicht.

Wie an anderer Stelle bereits betont wurde, ist ein Ensemble mit drei monolithen Tympana mit figürlichen Reliefs an hochromanischen Fassaden in Italien nicht sonderlich häufig anzutreffen. Die in diesem Fall vorgenommene Kombination verschiedener Bildformeln - eine erweiterte ‚Maiestas Domini‘ als durchaus gängige Darstellung in der romanischen Tympanonskulptur⁷⁹⁴ und zwei antithetisch angeordnete Tierpaare als ein nicht in der monumentalen Bauskulptur verbreitetes Sujet⁷⁹⁵ - fungiert als ein Alleinstellungsmerkmal in der romanischen Fassadenskulptur ganz Italiens.

⁷⁹¹ Vgl. Elisei 1893, S. 49 u. 52, Sanna 1932, S. 63, Fortini s. a., S. 12, Prosperi 1968, S. 19, Zimmermanns ³1989, S. 173, Fortini 1959, S. 39f., Cristoferi 1999, S. 106 u. Prosperi 2003, S. 98, 101 u. 213.

⁷⁹² Vgl. Elisei 1893, S. 52, Bernheimer 1931, S. 37, Sanna 1932, S. 63, Prosperi 1968, S. 19, Cristoferi 1999, S. 97f. u. Prosperi 2003, S. 214. Zur These der weiten Verbreitung dieses Repertoires ohne die Angabe entspr. Belege vgl. Prandi ²1994, S. 263. Demgegenüber betonte Cristoferi in Bezug auf die Portale von S. Rufino die Kombination eines im Umfeld verbreiteten *wie* aber auch ungewöhnlichen dekorativen Repertoires; vgl. Cristoferi 1999, S. 93.

⁷⁹³ Vgl. Elisei 1893, S. 58, Prosperi 1968, S. 19 u. Cristoferi 1999, S. 93.

⁷⁹⁴ Vgl. Hülsen-Esch 1994, S. 135 Anm. 93. Die fehlende Erwähnung der Darstellungen an S. Rufino in der Auflistung figural skulptierter Tympana Italiens von Hülsen-Esch ist vermutlich ihrer Dat. nach dem 12. Jh. geschuldet.

⁷⁹⁵ Im Zusammenhang mit dekorierten Tympana urteilte Bernheimer: „[...] *wenn eine antithetische Tiergruppe als Schmuck erscheint, [...], empfindet man den Mangel eines wirklich überlegenen zentralen Bildpunktes, der [...] auch der Schlüssel des ikonographischen Systems ist.*“ (Bernheimer 1931, S. 14).

Mit ihren Tierdarstellungen gehören die Tympana der Seitenportale zu einer kleineren Gruppe romanischer Exponate auf der italienischen Halbinsel.⁷⁹⁶ Die hier anzutreffende gemeinsame Wiedergabe von seitlich eines Gefäßes⁷⁹⁷ gegenständig ausgerichteten Pfauen- bzw. Löwenpaaren kommt in einem derartigen Relieensemble schon gar nicht vor,⁷⁹⁸ auch wenn beide Spezies laut Eva R. Hoffman zum „[...] *familiar shared Mediterranean vocabulary* [...]“⁷⁹⁹ gehören und Roberta Flaminio sujetbezogen zu deren vorromanischer Verbreitung feststellte: „*Grande fortuna ebbe anche nella produzione scultorea [paleocristiana] lo schema decorativo dei due animali affrontali ai lati del c.[antaro] in una araldia zoomorfa, che trae origine dalla decorazione di alcuni sarcofagi attici o di produzione romana in cui, ai lati di un elemento centrale, si dispone una coppia di leoni, sfingi o grifoni.*“⁸⁰⁰

Bei der Erweiterung des Referenzbereichs um kirchliche Ausstattungskunst in Italien konnten nur die vermutlich aus San Marco in Venedig stammende hochformatige Abschränkung in Santa Maria Assunta in Torcello in Venetien⁸⁰¹ wie eingeschränkt das Relief an einem Sarkophag, der in Santi Rufino e Cesidio in Trassacco⁸⁰² als Hauptaltar dient, als entsprechende Beispiele für eine gemeinsame Abbildung

⁷⁹⁶ Wiederum ohne die Erwähnung von S. Rufino vgl. Hülsen-Esch 1994, S. 136 Anm. 96.

⁷⁹⁷ Dieses symbolisierte traditionell den ‚Lebensbrunnen‘. Bei einigen erhaltenen roman. Exemplaren ital. o. byz. Provenienz (an der am Außenbau wiederverwendeten Reliefplatte an S. Marco in Venedig, an der Schrankenplatte (Ident. Nr. 2925, MBK, Berlin) wie im Bodenmosaik in S. Cesario in Terracina) ließ man ergänzend aus diesem mittigen Gefäß noch ein symmetrisches Rankengebilde wachsen; vgl. zu Venedig das Foto im FAM zu obj20884856 it00565b10, zur Vereinigung verschiedener Bildentwürfe am Berliner Exponat Effenberger/Severin 1992, S. 240, Nr. 142 u. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus. bzw. zu Terracina Nuzzo 2016, S. 40 Abb. 5. An (spät)antiken Bsp. bedeckten auch Pinienzapfen o. Lotosknospen als Symbole der Unsterblichkeit bzw. der ständigen Erneuerung die Gefäßöffnung; vgl. Flagge 1971, S. 97 u. 126. Für die osteurop. Kunst um 1200 lässt sich die Nordwand der Demetrius-Kirche in Wladimir (Zentralrussland) benennen, an welcher reliefierte Pfauen- und Löwenpaare zusammen abgebildet wurden, allerdings jeweils einen vollausgebildeten Baum flankierend; vgl. Volbach/Lafontaine-Dosogne u. a. 1990, Abb. 300a u. für eine Kombination dieser beiden Tierpaare ebd., S. 306. Zur abweichenden Deutung im Taufkontext als Chrisamgefäß vgl. Musetti 2014, S. 153.

⁷⁹⁸ Zum Hinweis auf die wenig beachteten Reliefs oberhalb des Portals der Fassade von S. Costanzo in Perugia, deren Tierdarstellungen laut Bernheimer antike Vorbilder hätten, vgl. Bernheimer 1931, S. 37f., das Foto im AA (RMFA) zu FVD-F-012805-0000, Fiocca 1916, S. 272 Abb. s. n. wie Ricci 1925, T. 112. Es handelt sich dabei um die eher ungewöhnliche Anordnung von Adler-, Greifen- wie zwei Löwenpaaren unter- bzw. oberhalb der Horizontalbalken von zwei sich aus vasenartigen Gefäßen erhebenden Kreuzen.

⁷⁹⁹ Hoffman 2001, S. 32.

⁸⁰⁰ Flaminio 2000, S. 145.

⁸⁰¹ Vgl. zur Dat. in das 11. Jh. Volbach/Lafontaine-Dosogne u. a. 1990, Abb. 113 u. S. 207 wie Lorenzoni 2000, S. 550 Abb. s. n. u. S. 552; vgl. zum Relief der Raubkatzen das Foto im AA zu ADA-F-014704-0000. Zur frühchristl. Orientierung‘ der Mosaik wie vor allem der skulpturalen Ausstattung von S. Marco in der 2. H. 11. Jh. vgl. Iacobini 2000, S. 479.

⁸⁰² Vgl. Madonna 2015, S. 72-75 m. Abb. 4, zur Dat. in das 12. Jh. vgl. ebd., S. 76. Im Gegensatz zu dem Sujet der trinkenden Pfauen ist das symmetrisch angeordnete Löwenpaar nicht nur durch einen vertikalen Stab voneinander getrennt, sondern mit einem Pfau bzw. einer Schlange dargestellt, die beider Schwänze attackieren. Zusammen mit der auf der schmalen Sarkophagseite unvollendeten Darstellung eines Ziboriums bzw. Arkosoliums ergaben diese Sujets für Madonna ein „[...] *compendio di simbologie funerarie* [...]“ (ebd., S. 74).

beider Tierpaare ermittelt werden. Wie die in der Kathedalkrypta von San Ciriaco in Ancona in den Marken erhaltenen Platten mit einem jeweils seitlich eines sogenannten ‚Arbor vitae‘ platzierten Pfauen- und Greifenpaars⁸⁰³ zeigen, wurden in einem vergleichbaren Kontext aber auch andere Spezies paarweise kombiniert.

Eine weitergehende Verbindung des Sujets von antithetisch seitlich eines symbolischen Gegenstandes positionierten Tieren mit dessen Einordnung in eine ausgeschiedene Fläche halbrunden Zuschnittes lässt sich in der romanischen Kunst nur außerhalb Italiens für ein Bogenfeld der Scheinarkatur am Untergeschoss der in das 12. Jahrhundert datierten Fassade des Priorats Notre-Dame de Villesalem in Journet⁸⁰⁴ (Vienne) (Abb. 90) wie für eine kleinformatige, zwölfseitige Reliquienschatulle (Abb. 88) im Museum im erzbischöflichen Palast in Sens (Yonne) belegen. Letztere stammt aus dem dortigen Kathedralschatz von Saint-Étienne und wurde von Adolph Goldschmidt und Kurt Weitzmann in das 11. bis 12. Jahrhundert datiert.⁸⁰⁵ Ihre hochrechteckigen Elfenbeinplatten zeigen vorrangig Szenen aus dem Leben Davids bzw. Josefs in den unteren bzw. oberen Registern, denen sich oberhalb jeweils ein Bogenfeld mit breitem Abschlussprofil anschließt. Dort wurden alternierend unter anderem Pfauen- und sitzende bzw. stehende Löwenpaare seitlich eines Pinienzapfens dargestellt.⁸⁰⁶ Die Anordnung aller verschiedenen Spezies an dieser Schatulle aus Sens vermittelt jedoch den Eindruck, dass sie zwar bewußt alternierend, aber im dekorativen Sinn durchaus austauschbar gewesen sein könnte.⁸⁰⁷ Goldschmidt und Weitzmann verwiesen bezüglich dieser Bildformel auf die verschiedenen Beziehungen zwischen diesem Kästchen aus Sens und der um die Mitte des 6. Jahrhunderts datierten Kathedra des Erzbischofs Maximian (546-554) aus

⁸⁰³ Diese weisen allerdings paarweise eine unterschiedliche Ausrichtung auf; vgl. das Foto im AA zu ACA-F-040655-0000 u. Favole 1993, Abb. 75.

⁸⁰⁴ Vgl. Crozet 1967, S. 81, Camus/Carpentier 2011, S. 394 Abb. 429 u. den in den Abb.verw. ang. Datensatz.

⁸⁰⁵ Vgl. Goldschmidt/Weitzmann 1930, S. 64-66 u. T. LXXII.

⁸⁰⁶ Vgl. die Fotos im FAM zu obj20882498 fm36072 u. obj20882500 fm36075. Die Feststellung zur falschen Zuordnung der Platten betraf die gegenüberliegende Seite des Kästchens, an der jeweils Paare verschiedenartiger Spezies gruppiert wurden; vgl. Goldschmidt/Weitzmann 1930, S. 65.

⁸⁰⁷ Eine gewisse Austauschbarkeit der Spezies kann auch aus der Illustration (fol. 53r) des ‚Codex Aureus Epternacensis‘ (Hs. 2° 156 142, GN, Nürnberg) geschlossen werden, in der jeweils Streifen mit identisch bzw. gegenständig ausgerichteten Greifen bzw. Löwen seitlich von verschiedenartigen pflanzlichen Gebilden horizontal aneinandergereiht wurden. Auch der Umstand, dass unterschiedliche Tier-, vor allem Vogelarten antithetisch seitlich eines Kandelabers o. Kelches als Initialen ‚M‘ in christl. Handschriften des Hochmittelalters dargestellt wurden, deutet in diese Richtung; vgl. zum ‚Codex Aureus‘ Mütterich 1990, Abb. 56 u. S. 146f. wie zu den Initialen Garrison 1954, Bd. 1.4, Abb. 250, 257 u. 266, ders. 1957-1958, Bd. 3, Abb. 176, 281 u. 298. Vgl. auch allgemein zur Deutung roman. Tierdarstellungen Schmidt 1981, S. 20-22.

Ravenna,⁸⁰⁸ an deren Vorderseite auch je ein antithetisch positioniertes Pfauen- und Löwenpaar dargestellt wurde.⁸⁰⁹

Im Anschluss an die Beobachtungen hinsichtlich der Schatulle im Museum in Sens sollte die Frage gestellt werden, ob das Prinzip der literarisch im Mittelalter belegbaren „[...] *consonanza di certe prerogative animali* [...] *utilizzata per descrivere il carattere ‚animalesco‘ dell'uomo*, [...]“⁸¹⁰ samt der durch eine Tierdarstellung bezweckten spezifischen Aussage einer vermuteten Austauschbarkeit einer abgebildeten Spezies nicht doch entgegenstand. Des Weiteren bleibt auch zu klären, ob und auf welche Tierart die Feststellungen im Hinblick auf die gattungsübergreifende Verbreitung und Langlebigkeit des Motivs antithetisch angeordneter Pfauen an spätantik-frühchristlichen Kunstgegenständen bzw. an vorromanischer Ausstattungskunst noch zu übertragen sein könnten.

Zuvor ist es jedoch sinnvoll, die Erkenntnisse zur motivischen Herkunft wie der Wiedergabe von Pfauenpaaren in der Kunst der italienischen Halbinsel bzw. des Mittelmeerraumes seit der Spätantike knapp zusammenzufassen.

Die Darstellung von gegenständig platzierten Pfauen⁸¹¹ verfügt über eine lange bildliche Tradition. Sie erfolgte in der spätantiken Kultur oftmals an Gegenständen im Zusammenhang mit dem Memorial- bzw. Totenkult.⁸¹² Entsprechende Beispiele haben sich als Reliefs desöfteren an Schmalseiten von Sarkophagen in Ravenna⁸¹³ wie auch andernorts vorwiegend im Gebiet der heutigen Emilia-Romagna bzw. auch an Urnen⁸¹⁴ erhalten. Einzelne Sarkophage in San Francesco in Ferrara,⁸¹⁵ San Savino in Fusignano,⁸¹⁶ Santi Vitale ed Agricola in Bologna,⁸¹⁷ Santa Maria Maggiore

⁸⁰⁸ Vgl. Goldschmidt/Weitzmann 1930, S. 66. Zur Beteiligung mehrerer Werkstätten mit Verbindungen nach Konstantinopel wie Alexandria an der Fertigung der Reliefs der Kathedra (Mus. Arcivescovile, Ravenna) vgl. Toynebee/Ward Perkins 1950, S. 35, Herzog/Reß 1957, Sp. 1321, Volbach 1977, Abb. 57b, ders./Lafontaine-Dosogne u. a. 1990, S. 199, Zanini 1991, S. 799 u. Farioli Campanati/Andreescu-Treadgold 1998, S. 863.

⁸⁰⁹ Vgl. Bustacchini 1984, S. 82 Abb. 111 u. Volbach/Lafontaine-Dosogne u. a. 1990, Abb. 87 u. S. 199.

⁸¹⁰ Trovabene 2019, S. 166 u. zum literarischen Diskurs des Verhältnisses von Mensch u. Tier vgl. ebd., S. 166f. u. 172f.

⁸¹¹ Vgl. Joh. 4, 14 u. Apk. 21, 1-6 u. das 53. Kap. des ‚Physiologus‘ (ed. Seel 1992, S. 78). Zu ihrer sich im Laufe der Zeit in der christl. Kunst verändernden Symbolik, die positive Sinnbilder wie jenes des ewigen Lebens u. der Hoffnung auf Auferstehung der Seele bzw. der doppelten Natur mit einschloss, vgl. Kramer 1971, Sp. 410, Schmidt 1981, S. 17f. u. 95f., Forstner/Becker 1991, S. 243, Engemann 1993, Sp. 2026f., Flaminio 2000, S. 145, Tülek 2009, S. 46, Frigerio 2014, S. 323-329, Riccioni 2019b, S. 187 u. Saccardo 2019, S. 141.

⁸¹² Vgl. LdK 1975, S. 816, Flaminio 2000, S. 144f. u. Ducci 2013, S. 47.

⁸¹³ Saccardos knappe Feststellung, dass der Pfau „[...] *a Ravenna aveva assunto il significato cristiano mistico ed eucaristico, da cui la frequente raffigurazione ai lati di un cantaro o di un Albero della vita*, [...]“ (Saccardo 2019, S. 141) bedarf m. E. auf Grund sachlicher Vereinfachungen diverser Ergänzungen.

⁸¹⁴ Urne der Silia Attica (Inv. Nr. 1805-0703.157, BM, London); vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto u. Flagge 1971, S. 98 u. S. 202 Abb. 114.

⁸¹⁵ Vgl. zur Deckelseite des ‚Ariosti-Fontana-Sarkophages‘ das in den Abb.verw. ang. Foto.

⁸¹⁶ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto.

⁸¹⁷ Vgl. zur Front des Vitale-Sarkophages das in den Abb.verw. ang. Foto.

wie Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna,⁸¹⁸ im Museo Diocesano in Imola,⁸¹⁹ in der Fondazione Salvatore Romano in Florenz,⁸²⁰ in der Skulpturensammlung in Berlin⁸²¹ und im Archäologischen Museum Istriens in Pula (ehemals im Landesmuseum in Poreč)⁸²² zeigen dabei eine Pfauen-Gruppe mit einem mittigen Kreuz bzw. Christusmonogramm.⁸²³ Dass die Pfauengruppe mit einem Kreuz überdies auch im Frühmittelalter wie manchmal auch im Hochmittelalter abgebildet wurde, belegen Relieffragmente aus der Konkathedrale Santa Firmina in Amelia⁸²⁴ wie ein laut dem dortigen Museum in das 12. Jahrhundert datierter kleindimensionierter Sarkophag im Museu Episcopal in Vic⁸²⁵ aus dem ehemaligen Kloster Sant Pere de Casserres (Osona, Barcelona).

Pfauen seitlich eines Kantharos⁸²⁶ wurden auch, zum Teil sogar gemeinsam mit dem Pfauen-Kreuz-Motiv (in San Savino in Fusignano und in San Francesco in Ferrara)⁸²⁷ an den Deckeln, Schmal- wie Längsseiten von Sarkophagen (in San Francesco wie mehrmals in Sant'Apollinare *in Classe*, im ‚Quadrarco di Braccioforte‘ in Ravenna und im dortigen Museo Nazionale)⁸²⁸ dargestellt. Entsprechende Pfauenpaare lassen sich aber ebenso - mit oder ohne einem dem mittleren Gefäß auflie-

⁸¹⁸ Vgl. Bustacchini 1984, S. 151 Abb. 231, das Foto im AA zu ACA-F-018012-0000 u. Farioli Campanati/Bock 1999, S. 359; vgl. zum Rinaldo-Sarkophag das in den Abb.verw. ang. Foto u. zum entspr. Motiv an einer durchbrochen gearbeiteten Schrankenplatte in S.'Apollinare Nuovo das Foto im AA zu ACA-F-018068-0000.

⁸¹⁹ Inv. Nr. FCU2978, Mus. Diocesano, Imola; vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto.

⁸²⁰ Inv. Nr. MCF-FR 2001-1, Fondazione S. Romano, Florenz; vgl. Frigerio 2014, S. 326 Abb. s. n.

⁸²¹ Inv. Nr. 1796 (Grabrelief, Konstantinopel, 1. H. 4. Jh.) bzw. Ident. Nr. 4, MBK, Berlin; vgl. zu letzterem Vollbach 21930, S. 6 Abb. 4 u. S. 7f. wie zur Dat. in das 8. Jh. u. stilistischen Zuordnung nach Istrien Effenberger/Severin 1992, S. 204, Nr. 116 u. für beide die in den Abb.verw. ang. Datensätze des Mus.

⁸²² Der jetzige Aufenthaltsort könnte sich wegen einer Museumsumstrukturierung geändert haben; vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto.

⁸²³ Derartige Gruppen an frühchristl. Sarkophagen, Mosaiken o. liturgischem Gerät umfassten ansonsten vor allem Lämmer; beispielhaft zu einem Kapitellkämpfer in S. Vitale, Sarkophagen in S.'Apollinare *in Classe* in Ravenna bzw. einem Silberteller (Mus. del Cap. del Duomo, Città di Castello) vgl. Bustacchini 1984, S. 30 Abb. 29, S. 151 Abb. 232, das in den Abb.verw. ang. Foto bzw. Neri Lusanna 2013, S. 91 Abb. 18.

⁸²⁴ Vgl. Bertelli 1981, S. 138-140 m. Abb. 8-9.

⁸²⁵ MEV 10623, Mus. Episcopal, Vic; vgl. das Foto im FAM zu obj20767173 fm55793 u. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

⁸²⁶ Vgl. zur Definition u. entspr. Bezeichnung auch von Weihwasserbecken bzw. Brunnen Flaminio 2000, S. 143.

⁸²⁷ Vgl. zur Deckelseite des ‚Ariosti-Fontana-Sarkophages‘ in Ferrara das in den Abb.verw. ang. Foto.

⁸²⁸ Vgl. zum ‚Pignatta-Sarkophag‘ das in den Abb.verw. ang. Foto, zu Ravenna Kramer 1971, S. 410 Abb. s. n., Bustacchini 1984, S. 151 Abb. 231 u. die Fotos im FAM zu obj20885187 it00340d02 u. obj20885190 it00340d07 wie zu Inv. Nr. 678 (Mus. Naz., Ravenna) das in den Abb.verw. ang. Foto.

genden Blumenbouquet - in der malerischen Ausstattung von Gräbern (in Viminacium in Serbien)⁸²⁹ bzw. von Katakomben (an der Via Latina in Rom wie in Silistra in Bulgarien)⁸³⁰ an verschiedenen Orten Europas nachweisen.⁸³¹

Aber auch außerhalb des Memorial- bzw. Totenkultes kam diese Bildformel zur Darstellung, so zum Beispiel reliefiert mit entsprechender farblicher Fassung an einzelnen Kapitellkämpfern des Presbyteriums von San Vitale in Ravenna⁸³² wie auch an der Holztür des Katharinenklosters⁸³³ auf dem Sinai in Ägypten.

Daneben sind vor allem aber die Abbildungen von seitlich eines Brunnens oder Kantharos angeordneten Pfauenpaaren in für die christliche Taufe genutzten Bauwerken oder Kirchenbereichen anzuführen: Das Bodenmosaik des Baptisteriums in Butrint⁸³⁴ in Albanien umfasst ein gegenständig angeordnetes Pfauenpaar seitlich eines Kantharos bzw. einer Amphora - als symbolische Quelle des ‚Aqua vitae‘⁸³⁵ - mit dem gängigen Motiv von zwei emporwachsenden Weinranken.⁸³⁶ Bei den Darstellungen in den Baptisterien in Stobi und Lychnidos⁸³⁷ in Nordmazedonien, aber auch in der Saalkirche im der heiligen Anastasia geweihten Dombaukomplex in Zadar⁸³⁸ in Dalmatien, im südlichen Schiff der Basilika A in Amphipolis und im Museum für Byzantinische Kultur (ehemals in der Agios Dimitrios) in Thessaloniki⁸³⁹ in Griechenland wie im nördlichen Seitenschiff der Basilika im ehemaligen Perinthos bzw. Herakleia, dem heutigen Marmara Ereğlisi⁸⁴⁰ in der Türkei, handelt es sich hingegen um mit Wasser gefüllte große Kantharoi bzw. Brunnenbecken. In Lychnidos und Amphipolis wurden jeweils gerade trinkende Pfauen abgebildet. Die gleiche Art eines Wasserbehälters findet sich auch in der Bildformel mit antithetisch

⁸²⁹ Vgl. Kaplarević 2011, S. 45 Abb. 37a. Der Autor verwies explizit auf eine z. T. übereinstimmende heidnische bzw. christl. Motivik in der dortigen Wandmalerei; vgl. ebd., S. 93 m. Anm. 340.

⁸³⁰ Vgl. das Foto im FAM zu obj08045361 bhpd45022 wie Kraus u. a. 1990, Sw.abb. 149 u. S. 213 u. Flaminio 2000, S. 144.

⁸³¹ Demgegenüber nur zur Vorbildlichkeit ravennatischer Sarkophage u. Mosaik des 5. Jh. für die Motivik der seitlichen Tympana in Assisi vgl. Cristoferi 1999, S. 97f.

⁸³² Vgl. die Fotos im FAM zu obj20246344 it00343a12 u. obj99183419 it00343a11.

⁸³³ Vgl. Götz 1971, S. 40 u. zur diesbzgl. Interpretation ebd., S. 53.

⁸³⁴ Vgl. zum Ende 5. bis Anf. 6. Jh. dat. Bsp. in Butrint Tschilingirov 1993, S. 22 u. Pace 2003a, S. 93-95 m. Abb. 1.

⁸³⁵ Vgl. Flaminio 2000, S. 144 u. Kaplarević 2011, S. 53.

⁸³⁶ Wiederum in Nordmazedonien, im Bodenmosaik einer der Basiliken in Herakleia Lynkestis, wurden ein Pfauen- u. Hirschaar jeweils seitlich von Kantharoi abgebildet; vgl. u. a. zur Dat. Ende 5. Jh.-Anf. 6. Jh. Erdeljan/Vranešević 2016, S. 100 u. S. 102 Abb. 3. Zur entspr. Motivik einer Reliefplatte in S. Apollinare Nuovo in Ravenna bzw. eines Mosaiks (Arch. Mus., Pula) vgl. Schmidt 1981, S. 95 Abb. 31 bzw. das Foto im AA zu ACA-F-21188E-0000.

⁸³⁷ Vgl. Flaminio 2000, S. 144, Kaplarević 2011, S. 53 Abb. 43 u. S. 54 u. Blaževska 2012, S. 17 Abb. s. n. u. zur Umwandlung der Synagoge in Stobi in eine christl. Kirche Yuval-Hacham 2019, S. 14.

⁸³⁸ Vgl. zur Dat. der Bauarbeiten an der Basilika Ende 4. Jh.-Anf. 5. Jh. Petricioli 2000, S. 837 u. Schobert 2015, S. 22 Abb. 22.

⁸³⁹ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto, zur Dat. der Basilika A in das 6. Jh. Gkioles/Pallis 2014, S. 112 wie zu dem Fragment (Mus. für Byz. Kultur, Thessaloniki) das in den Abb.verw. ang. Foto wie das Foto im FAM zu obj20830036 gr00293d07.

⁸⁴⁰ Vgl. Tülek 2009, S. 46, zur Dat. des einzelnen Pfau als Pendant im südl. Seitenschiff in das 5. Jh. S. 47 u. S. 50 Abb. 6.

platzierten Hirschen sowohl in Stobi,⁸⁴¹ Herakleia Lynkestis,⁸⁴² in Amphipolis⁸⁴³ wie ehemals vermutlich in der Synagoge in Saranda⁸⁴⁴ in Albanien wieder.

Im Gegensatz zum Erhalt von einigen entsprechenden Ensembles im adriatischen bzw. südlichen Mittelmeerraum ist der Verfasserin mit jenem in San Giovanni Evangelista in Ravenna in der Romagna⁸⁴⁵ nur ein bescheidenes Bodenmosaikfragment auf der italienischen Halbinsel bekannt, das wahrscheinlich ursprünglich eine Pfauen-Kantharos-Gruppe zeigte.

Neben der vielfach nachgewiesenen Verbreitung dieses Sujets in einem christlichen Kontext lässt sich dessen Darstellung mittels einer für das Mosaik des Hauptraumes der ergrabenen Diaspora-Synagoge in Hammam Lif (ehemals Naro in Tunesien) rekonstruierten Pfauen-Brunnengruppe⁸⁴⁶ auch in einem jüdischen Gotteshaus belegen. Das Vorkommen dieser Bildformel in einem nichtchristlichen, aber religiösen Zusammenhang könnte in den bereits erwähnten Mosaiken mit Hirschaaren am ‚Lebensbrunnen‘ in Saranda wie in Stobi eine entsprechende Parallele haben für „[...] *the close relations which existed between Christian and Hebrew art in the early centuries of Christianity.*“⁸⁴⁷ Auch die Abbildungen eines gegenständig positionierten Pfauenpaars in ‚belebten‘ Weinranken⁸⁴⁸ in den Bodenmosaiken der

⁸⁴¹ Vgl. Blaževska 2012, S. 17 Abb. s. n. u. zur Dat. Ende 5.-Anf. 6. Jh. ebd., S. 19.

⁸⁴² Zu dieser Darstellung in ‚Raum 2‘ des Bischofspalastes vgl. Kaplarevič 2011, S. 55 Abb. 45.

⁸⁴³ Vgl. Gkioles/Pallis, S. 109 Abb. 57 (mit Bildunterschrift ‚Basilica B‘); vgl. zu weiteren Bsp. Flaminio 2000, S. 144.

⁸⁴⁴ Zu den Nutzungsphasen dieser später in eine christl. Kirche umgewandelten Synagoge, zum motivischen Repertoire des dortigen Mosaiks wie jener anderer Diaspora-Synagogen vgl. Yuval-Hacham 2019, S. 6f. u. 12.

⁸⁴⁵ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto u. zur Mosaikausführung Bustacchini 1984, S. 102. Auch wurden unter den Apsismosaiken in S.’Apollinare *in Classe* in Ravenna Vorzeichnungen zu gegenständig seitlich von mit Blumen bedeckten Gefäßen angeordneten Pfauenpaaren - eher im Sinn von Paradiesvögeln - nachgewiesen; vgl. Bustacchini 1984, S. 66 Abb. 79.

⁸⁴⁶ Die Darstellungen des betreffenden Mosaikbereichs (Fragmente im Brooklyn Mus., New York u. Nationalmus. Bardo, Tunis) sind durch eine direkt nach der Grabung angefertigte Zeichnung überliefert; vgl. Biebel 1936, Abb. 23-24 wie zur Dat. in die 2. H. 5. Jh. ebd., S. 550; zum Motivrepertoire der Bodenmosaiken ‚frühbyz.‘ Synagogen vgl. Boehm/Holcomb 2008, s. p.

⁸⁴⁷ Biebel 1936, S. 551. Diese Beziehung kann das rekonstruierte Bsp. von antithetisch angeordneten Pfauen des in das 6. Jh. dat. Mosaiks der ehem. Synagoge von Ma’on Nirim in Gaza bestätigen; vgl. Henderson 1985, Abb. 6b, Tülek 2009, S. 45, Hachlili 2009, S. 116 Abb. VI-5 u. Yuval-Hacham 2019, S. 10 m. Abb. 8. Die Pfauen sind dort im Gegensatz zu den anderen ebenfalls gegenständig positionierten Einzeltieren jeweils zwei Rundungen aus Weinranken zugeordnet - ein Merkmal, das sich so wiederum im 561-562 dat. u. 1917 ausgegrabenen Weinranken-Mosaik der Kirche von Shellāl (ehem. bei Gaza; Fragmente, Australian War Memorial, Canberra) mit einem „[...] *very successful design in its adaptability to any size of mosaic panel.*“ (Henderson 1985, S. 76) wiederfindet; zu Shellāl ebd., S. 1f., 74-77 u. Abb. 1-2, Hachlili 2009, S. 118 Abb. VI-6. Henderson plädierte für eine übereinstimmende Botschaft der beiden genannten Mosaik an deren jüdische bzw. christl. Betrachter; vgl. Henderson 1985, S. 72. Yuval-Hacham sah hingegen die zoomorphen Darstellungen der Mosaik ohne symbolische o. religiöse Zeichenhaftigkeit nur im Sinne einer ‚adäquaten diskreten Wahl‘ als Bereicherung von deren dekorativem Effekt - im Gegensatz zu religiösen als identitätsstiftenden Symbolen; vgl. Yuval-Hacham 2019, S. 12. u. 14.

⁸⁴⁸ Vgl. zu deren Ursprüngen, verbreitetem Vorkommen u. Gestaltung uin unterschiedlichen Bauten der Levante des 6. Jh. Hachlili 2009, S. 111f.

Synagoge in Ma'on Nirim und der Kirche in Shellāl, in einer Villa bzw. Basilika in Caesarea in Israel und in der ‚armenischen‘ Kirche in Jerusalem⁸⁴⁹ künden von diesen engen Beziehungen. Rachel Hachlili bezeichnete dieses Sujet der seitlich einer Amphora angeordneten Tierpaare zudem als „[...] *a key motif in the pattern book used for the execution of this type of mosaics.*“⁸⁵⁰ Diese Bezüge zwischen jüdischer und frühchristlicher Kunst sind laut Noa Yuval-Hacham auch an der Übereinstimmung der ausführenden Werkstätten wie der „[...] *artistic language* [...]“⁸⁵¹ der ‚Mosaikteppiche‘ in zeitgenössischen paganen, christlichen und jüdischen Bauwerken in der Diaspora ablesbar.⁸⁵²

Die bildliche Präsenz von Pfauen speziell in Baptisterien wurde von mehreren Autoren und Autorinnen auf die Vorstellung der Zeitgenossen zurückgeführt, dass der Pfau als Paradiesvogel ein Vermittler des ewigen Lebens bzw. der Unsterblichkeit wie der Auferstehung sei.⁸⁵³ Diese Überzeugung dürfte somit auch für deren häufige Darstellung an Bestattungsbehältnissen verantwortlich gewesen sein.

In den kommenden Jahrhunderten sind entsprechende Darstellungen von Pfauenpaaren auf der italienischen Halbinsel vor allem als ursprünglich zur kirchlichen Innenausstattung gehörende Reliefs erhalten, wie das Ziborium des heiligen Eleucadius in Sant'Apollinare *in Classe* in Ravenna⁸⁵⁴ (Romagna), eine Schrankenplatte in Santa Maria *delle Grazie* in Grado⁸⁵⁵ (Friaul - Julisch Venetien), die Platte

⁸⁴⁹ Auch hier nehmen meistens gegenständige Pfauenpaare seitlich einer Amphora, aus der sich stilisierte Weinrankenrundungen erheben, eine sehr prominente Position am unteren Rand der Komposition ein; vgl. zu schematischen Zeichnungen Hachlili 2009, S. 120f. Abb. VI-8-9 u. S. 269. In den entspr. Mosaiken der el-Maqerqesh-Kapelle in Beth Guvrin, der kleinen Synagoge in Beth She'an wie in den Kirchen in Khirbet'Asida, Hazor Ashdod u. Be'er Shem'a wurden hingegen Hirsche, Schafe wie Steinböcke (?) bzw. Raubkatzen anstelle der Pfauen seitlich der Amphora platziert; vgl. ebd., S. 113f. Abb. VI-2 u. 3, S. 126f. Abb. VI-10, 11 u. 12, T. VI-5 u. S. 139f. u. den in den Abb.verw. ang. Datensatz.

⁸⁵⁰ Ebd., S. 140.

⁸⁵¹ Yuval-Hacham 2019, S. 8.

⁸⁵² Diese Verbindungen müssen aber in Bezug auf die zur Abgrenzung dienende Vermeidung wie Minimierung bestimmter figürlicher Darstellungen bzw. auf die häufigere Abbildung religiöser Symbole in jüdischen Kultgebäuden differenziert werden; vgl. ebd., S. 8f. u. 14. Zur These, die Auswahl der Darstellungen in Mosaiken der Diaspora-Synagogen sei als Reaktion auf das entspr. Umfeld erfolgt, so dass ein ‚neutrales Kunstwerk‘ entstanden sei, vgl. ebd., S. 13.

⁸⁵³ Vgl. Kramer 1971, Sp. 410, Forstner/Becker 1991, S. 243 u. Kaplarevič 2011, S. 53. Auch andere Vögel (vor allem Tauben) wurden derartig an Sarkophagen o. in Mosaiken dargestellt; vgl. zum ‚Nischen-Sarkophag‘ (S. Francesco, Ravenna) Bustacchini 1984, S. 76 Abb. 95, zum Wandmosaik im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna ebd., S. 21 Abb. 20, zum Bodenmosaik in S.'Eufemia in Grado vgl. das Foto im AA zu DEA-S-001040-0318 wie zum Bodenmosaik in S. Tommaso in Acquaneгра sul Chiese das Foto im FAM zu obj07857126 fln0582947z_p. Zu entspr. interpretierten Pfauenreliefs, wie den Fragmenten eines weiteren wahrscheinlich vom Ambo aus S. Salvatore in Brescia (Inv. MR 5829, Mus. di S. Giulia, Brescia (zit. Morandini 2017, S. 108)), vgl. ebd., S. 108f.

⁸⁵⁴ Vgl. Bustacchini 1984, S. 150 Abb. 228.

⁸⁵⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj07857179 fln0582388z_p.

aus San Benedetto in Villanova di San Bonifacio⁸⁵⁶ (Venetien), eine der beiden bekannten, aus der Michaelskapelle in Santa Maria *della Pusterla* stammenden Reliefplatten in den Musei Civici del Castello Visconteo in Pavia,⁸⁵⁷ die Reliefs in Santa Maria in *Trastevere* und in der Barbara-Kapelle in Santi Quattro Coronati⁸⁵⁸ wie in der ‚Sala Bizantina‘ der ‚Casa dei Cavalieri di Rodi‘⁸⁵⁹ bzw. im Museo di Roma⁸⁶⁰ in Rom und die in das 10. Jahrhundert datierten Plattenfragmente aus San Bartolomeo in Le Greppie-Venere⁸⁶¹ (bei Arezzo in der Toskana) bzw. aus Deruta⁸⁶² (bei Perugia in Umbrien) belegen. Diese Aufzählung kann zusätzlich durch Exponate aus dem adriatischen Raum, wie eine Schrankenplatte aus Sveti Trifun in Kotor⁸⁶³ (Montenegro), ergänzt werden.

Für die Beurteilung der Verbreitung des Pfauen-Sujets ab dem 10. bis in das 13. Jahrhundert im Mittelmeerraum sollten meines Erachtens vor allem aber auch Darstellungen in abweichenden künstlerischen Techniken, wie die Beinschnitzerei, berücksichtigt werden - so beispielhaft an der 964 datierten ‚Zamora-Pyxis‘ im Museo Arquelógico Nacional in Madrid,⁸⁶⁴ an zwei hochmittelalterlichen Kästchen im Museum im erzbischöflichen Palais in Sens bzw. im Museo dell’Opera del Duomo

⁸⁵⁶ Aus dem mittig platzierten Kleinstgefäß erhebt sich ein die Komposition dominierendes Kreuz; vgl. zur Dat. an den Anf. 9. Jh. Passuello 2013, S. 186f. m. Abb. 8 wie Ducci 2013, S. 48f. m. Abb. 16.

⁸⁵⁷ Inv. Nr. B 57, Mus. Civici, Pavia; vgl. das Foto im AA zu DEA-S-001033-5470.

⁸⁵⁸ Vgl. zu den Reliefs die Fotos im AA zu ADA-F-006394-0000 u. im FAM zu obj08087623 bhim00021344.

⁸⁵⁹ Inv. Nr. MMM 100053359, Casa dei Cavalieri di Rodi, Rom; vgl. das Foto im FAM zu obj08006201 bhim00007777.

⁸⁶⁰ Inv. Nr. MR 41233 u. MR 41234, Mus. di Roma, Rom; vgl. die in den Abb.verw. ang. Datensätze des Mus.

⁸⁶¹ Inv. Nr. 60, Mus. Naz. d’Arte Medievale e Moderna, Arezzo, vgl. Ducci 2013, S. 47 m. Abb. 14.

⁸⁶² Vgl. Tarchi 1937, T. CCXX.

⁸⁶³ Vgl. das Foto im FAM zu obj08042645 bhpd18413.

⁸⁶⁴ Inv. Nr. 52113, MAN, Madrid; vgl. die in den Abb.verw. ang. Fotos.

della Primaziale Pisana⁸⁶⁵ oder an den ‚Olifante‘ höchstwahrscheinlich süditalienischer Provenienz⁸⁶⁶ im Museum of Fine Arts in Boston,⁸⁶⁷ in der Bibliothèque Nationale in Paris,⁸⁶⁸ im Musée Paul-Dupuy in Toulouse,⁸⁶⁹ im Alma Mater Museum in Zaragoza⁸⁷⁰ wie im Metropolitan Museum of Art in New York.⁸⁷¹

⁸⁶⁵ Inv. Nr. 665494, Mus. dell'Opera, Pisa; vgl. zu Sens u. Pisa Chartraire 41963, T. XXI u. T. XLII Abb. 63. Während bei Einzelabb. dieses Sujets immer auch der Kontext einen Hinweis darauf gibt, ob u. welche Bedeutung der Darstellung zugesprochen werden kann, so dürfte sich diese Frage bei einer musterartigen Anordnung mehrerer Exemplare seltener stellen; diesbzgl. vgl. zu einem um 1050 dat. Holzkästchen mit Elfenbeinverkleidung (chem. Kathedrale S. Antólin, Palencia, nun Inv. Nr. 57371, MAN, Madrid) die in den Abb.verw. ang. Fotos des Mus. u. Franco Mata 1997, S. 75 Abb. s. n.; zu den in diesem Kontext wichtigen Hauptunterschieden in der Herstellung von Büchsen u. Schatullen vgl. Rosser-Owen 1999, S. 18f.

⁸⁶⁶ Die urspr. unterschiedlich genutzten Elefantenstoßzähne wurden in der Folge auf Grund ihrer materiellen Rarität u. Eigenschaften, ggf. eines legendären Eigentümers, der Verbindung zum ‚Rolandslied‘ bzw. der Symbolik von Elefanten zu hochgeschätzten, z. T. auch mit Gemmen geschmückten bzw. farbig gefassten Behältnissen kostbarer Güter, oftmals auch von Reliquien. Sie blieben relativ zahlreich im kirchlichen Kontext erhalten; vgl. diesbzgl. zu Einzelaspekten Falke 1929, S. 511, Herzog/Reß 1957, Sp. 1330, Kühnel 1959, S. 53, Swarzenski 1962, S. 27f., Fillitz 1967, S. 24, Ebitz 1986, S. 31, Shalem 1995, S. 25 u. 35, Pace 2003b, S. 618 u. Pedde 2017, S. 96; zur Problematik der örtlichen Zuschreibung wie zur Untersuchung derartiger mobiler Artefakte des mediterranen Raumes vgl. Hoffman 2001, S. 18 u. 21ff.; zu den in der Lit. abwechselnden Bezeichnungen als ‚sarasenisch‘, ‚byz.‘, ‚fatimidisch‘ u. später ‚apulisch‘ o. ‚campanisch‘ vgl. Pace 2003b, S. 610 u. 619. Nach Falkes (1929 u. 1930) grober örtlicher Einteilung entwickelte Kühnel als Begründung seiner räumlichen Zuordnung eine Typologie zu den ‚Olifante‘; vgl. Kühnel 1959, S. 33f. Zur Favorisierung von Salerno als möglicher Wirkungsstätte von Beinschnitzern vgl. ebd., S. 47 u. Swarzenski 1962, S. 44. Für die Exemplare südital. Provenienz stellten Herzog/Reß demgegenüber fest, dass diese „[...] *fatimidische Vorbilder imitierten und deren flächigen, textilartigen Dekor aus Tieren und Rankenwerk ins Plastische umsetzten.*“ (Herzog/Reß 1957, Sp. 1331). Zu Venedig bzw. Bari als Herstellungsorten von Hörnern vgl. Ebitz 1985, S. 36 bzw. Pace 2003b, S. 621. Letzterer hob deren „[...] *stilizzata ritmica compositiva* [...]“ (ebd., S. 614) u. „[...] *disponibilità di un repertorio iconografico di radice classica e cristiana, di non circoscritta ampiezza* [...]“ (ebd., S. 622) hervor.

⁸⁶⁷ Acc. Nr. 57.581, Maria Antoinette Evans Found, MFA, Boston; vgl. zur Dat. in das sp. 11. Jh. Swarzenski 1962, S. 33 Abb. 5 (vgl. hingegen zur Dat. in die 1. H. 11. Jh. ebd., S. 36), Fillitz 1990, Sw.abb. 330b u. zur Dat. in das sp. 11. Jh. bzw. um 1100 Euw 1990, S. 253 bzw. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

⁸⁶⁸ Inv. 55.345, Cabinet des Médailles, BnF, Paris, ehem. Chartreuse Notre-Dame de Portes; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus. u. Pace 2003b, C IIIa.

⁸⁶⁹ Inv. 18036, Mus. Paul-Dupuy, Toulouse, ehem. Schatzkammer von S.-Sernin, Toulouse; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

⁸⁷⁰ Vgl. Swarzenski 1962, S. 40 Abb. 21.

⁸⁷¹ Acc. Nr. 17.190.218, MMA, New York; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

Auch die Mosaikkunst, exemplarisch die Fußböden⁸⁷² im rechten Seitenschiff in San Marco in Venedig,⁸⁷³ im Mittelschiff in Santa Maria e San Donato in Murano⁸⁷⁴ in Venetien bzw. in San Cesario in Terracina⁸⁷⁵ in Latium oder die Kanzel der Kathedrale San Pantaleone e Santa Maria Assunta in Ravello⁸⁷⁶ in Kampanien wie die Westwand des ‚Empfangsraumes‘ im Königspalast in Palermo⁸⁷⁷ in Sizilien, und die Steinintarsien, beispielhaft an der Fassade von San Martino in Lucca⁸⁷⁸ in der Toskana, sollte an dieser Stelle - wie auch später für weitere Beispiele gegenständig angeordneter Tiere bzw. Fabelwesen⁸⁷⁹ - erwähnt werden.

⁸⁷² Vgl. zu deren häufiger Darstellung im Profil „[...] *suivant la formule paléochrétienne* [...]“ (Barral I Altet 2010, S. 113); allgemein zur unterschiedlichen Verortung der Darstellungen von Tieren bzw. Fabelwesen am bzw. im Kirchenraum im Frühchristentum bzw. Mittelalter vgl. Flaminio 2000, S. 145 u. Barral I Altet 2010, S. 108, zur Kombination von geometrischen Formen u. naturalistischen Darstellungen östl. Prägung vgl. Iacobini 2006, S. 483, zu deren allgemeiner Symbolik vgl. Sauer 21964, S. 313, Barral I Altet 2010, S. 111 wie Riccioni 2019b, S. 179 u. 202. Für S. Marco in Venedig interpretierte Riccioni die Anordnung von Tieren bzw. Fabelwesen am Rand der gestalterischen Hauptelemente in den Zwickelflächen sehr verallgemeinernd als „[...] *occasione di riflessione e monito, evocando il conflitto tutto terreno tra il Bene e il Male.*“ (ebd., S. 197) u. attestierte dem dortigen ‚Bestiarium‘ eine „[...] *chiara ispirazione orientale.*“ (ebd., S. 202) wie die Fähigkeit, „[...] *esprimere i messaggi fondamentali del Cristianesimo contenuti nei sermoni e nelle prediche. [...] come una sorta di sintesi visiva delle narrazioni.*“ (ebd., S. 215).

⁸⁷³ Zur Dat. der hier relevanten Bereiche - trotz der deutlichen Spuren der Überarbeitung - in das 12. Jh., zu technischen wie gestalterischen Übereinstimmungen der Mosaik in Sakralbauten der venezian. Lagune, zum kontroversen Forschungsdiskurs bzw. dortigen Rückgriff auf frühchristl., -byz. u. westl. Motive vgl. Riccioni 2019b, S. 188, 189f. m. Anm. 49 u. S. 203.

⁸⁷⁴ Vgl. Barral I Altet 2010, S. 113, Frigerio 2014, S. 325 Abb. s. n. oben u. zur inschriftlichen Dat. dieses Mosaikbodens in das Jahr 1141 bzw. zu dessen Gestaltung Riccioni 2019b, S. 203 u. S. 204 Abb. 8 wie Trovabene 2019, S. 168f. Neben den beiden seitlich eines Kantharos positionierten Pfauenpaaren wurden im Mittel- bzw. im südl. Seitenschiff in Murano u. a. auch ein gegenständig ausgerichtetes Vogelgreifen- bzw. ein Basiliskenpaar abgebildet; vgl. Barral I Altet 2010, Abb. 209-210, Riccioni 2019b, S. 205 Abb. 9, S. 206 Abb. 12 wie Trovabene 2019, S. 170 m. Abb. 5.

⁸⁷⁵ Vgl. Nuzzo 2016, S. 40 Abb. 5 u. S. 41.

⁸⁷⁶ Vgl. das Foto im FAM zu obj20885162 fm1915. Am Ambo der Kathedrale ist darüber hinaus ein gegenständig angeordnetes schlangenkämpfendes (?) Pfauenpaar dargestellt; vgl. das Foto im FAM zu obj20343633 fm142226.

⁸⁷⁷ Vgl. samt der Dat. um 1160-1170 bzw. 1150-1200 Shalem 1995, S. 29 Abb. 5 bzw. Hoffman 2001, S. 33f.

⁸⁷⁸ Vgl. Bernheimer 1931, S. 22, zum „[...] *dekorativen Wert* [...]“ (Hamann-Mac Lean in Świechowski/Rizzi 1982, S. 235) der Inkrustationen wie zu deren umfangreichem Austausch bei Arbeiten im 19. Jh. Tigler 2006, S. 262.

⁸⁷⁹ Vgl. zu S. Marco Riccioni 2019b, S. 198.

Die Wandmalerei⁸⁸⁰ und die Illuminationen von Codices, beispielhaft Kanontafeln oder Initialen,⁸⁸¹ und auch die Textilkunst,⁸⁸² wie die in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts datierte sogenannte ‚Kasel von Saint-Exupéry‘ aus der Schatzkammer von Saint-Sernin in Toulouse⁸⁸³ samt den Fragmenten in anderen Sammlungen, wie dem Musée de Cluny in Paris⁸⁸⁴ bzw. dem Victoria and Albert Museum in London⁸⁸⁵ mit einer engen Reihung identischer Pfauenpaare verdienen ebenso Beachtung.

Trotz der festgestellten gattungsübergreifenden Verbreitung des Pfauen-Sujets erfordert die Vielschichtigkeit seiner Wiedergabe wie der gewählte Kontext meiner Ansicht nach datierungsunabhängig für jeden einzelnen Fall die Überprüfung möglicher Vorbilder, die so unter Umständen Rückschlüsse auf die Existenz einer intendierten Botschaft zulässt.⁸⁸⁶ Dies gilt meines Erachtens umso mehr, wenn die Pfauen durch andere Vögel ersetzt bzw. die zwischen ihnen dargestellten Gefäße stark stilisiert bzw. verkleinert wurden.⁸⁸⁷ So identifizierte Silvia Musetti zum Beispiel vergleichbare Darstellungen an oberitalienischen Taufbecken als Taubenpaare

⁸⁸⁰ Zu entspr. Darstellungen im ‚Grab des guten Hirten‘ in Thessaloniki bzw. in der ‚Aula della Curia‘ in Bergamo unterhalb eines ‚Glücksrades‘ vgl. Kaplarević 2011, S. 55f. u. Abb. 46 bzw. Scirea 2007, S. 72 Abb. s. n.

⁸⁸¹ Eine Kanontafel einer östl. Handschrift (fol. 9v, Vat. Gr. 354, BAV, Rom), eine Illustration einer ‚Homilie‘ (fol. 13, Cod. 85, Bibl. Cap., Lucca) wie eine Miniatur in einem byz. Lektionar (fol. 1r, M 647, PML, New York) zeigen ebenso seitlich eines Gefäßes bzw. an einem Brunnen trinkende antithetisch positionierte Pfauen wie einige Initialen, so u. a. in einem Antiphon (fol. 93, R 69, Curia, Pistoia); vgl. Garrison 1957-1958, Bd. 3, S. 241 Abb. 281. Eine Kanontafel eines Evangeliers (fol. 1r, Plut. 6.23, Bibl. Laurenziana, Florenz) weist hingegen gegenständig angeordnete Pfauen seitlich einer hohen Pflanze mit langen Blüentrieben auf; vgl. Réfice 1993, S. 138 Abb. s. n. Zur Bedeutung von Miniaturen bei der Verbreitung von Bildformeln u. stilistischen Merkmalen im ‚Valle Umbra‘ im 12. Jh. vgl. Dalli Regoli 1982, S. 27 u. 31 u. Corso 2008, S. 288.

⁸⁸² Vgl. zum diesbzgl. Vorkommen von Pfauen Schmidt 1958, S. 200f. u. zu entspr. Bsp. der iberischen Halbinsel Rosser-Owen 2014, S. 171f. u. dies. 2015, S. 47. Zur Bedeutung ‚orientalischer‘ Stoffe für roman. Steineinlagen an Wänden wie Böden an bzw. in Sakralbauten in der heutigen Toskana vgl. Bernheimer 1931, S. 23 u. 32 wie Falke 1951, Abb. 218-219. Zur Übermittlung von älteren östl. Motiven durch Stoffe u. ‚Kleinkunstwerke‘ nach Kampanien, welche dort auch mittels byz. Kopien im Hochmittelalter rezipiert wurden, vgl. Volbach 1942, S. 172f.; vgl. zur Entwicklung der Bauskulptur in der Lombardei u. Apulien im 11. Jh. aus dem ‚östlichen heraldischen Stil‘ Klingender 1971, S. 267, 276ff. Zur Imitation der Ornamentik von Stoffen vorderasiatischer Herkunft z. B. in Stuckarbeiten des 12. Jh., die ihren Weg wahrscheinlich über Byzanz nach Süditalien fanden, vgl. Scerrato 1985, Abb. 303 (Bildunterschrift).

⁸⁸³ Das Sujet der beiden Pfauen wurde dort um die Darstellung von viel kleineren, antithetisch platzierten Gazellen u. Hunden ergänzt; vgl. zur Dat. in das 12. Jh. Schmidt 1958, S. 201f. m. Abb. 167, das in den Abb.verw. ang. Foto wie zur Angabe, dass dieser Stoff (erst) 1258 zur Einwicklung der Reliquien des S.-Exupéry verwendet wurde, Dodds 1992, Kat. 87, S. 318.

⁸⁸⁴ Inv. Nr. Cl 12869, Mus. de Cluny, Paris; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

⁸⁸⁵ Inv. Nr. 828-1894, VAM, London; vgl. Rosser-Owen 2014, S. 171f. m. Abb. 1 u. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

⁸⁸⁶ Zu entspr. Überlegungen bzgl. venezian. Zierplatten vor dem 13. Jh. vgl. Hamann-Mac Lean in Świechowski/Rizzi 1982, S. 232.

⁸⁸⁷ Beispielhaft zu einem Vogelpaar, „[...] *un tema che non è estraneo alla tradizione locale [abruzzese] [...]*“ (Gandolfo 2015, S. 147), an einem Blattkapitell der inschriftlich 1180 dat. Kanzel in S. Maria Ass. in Bominaco vgl. ebd., Abb. 23.

seitlich von kleinen Chrisamgefäßen, die sie von dem frühchristlichen Sujet trinkender Vögel ableitete.⁸⁸⁸

Einen Sonderstatus diesbezüglich nehmen meiner Ansicht nach alle sich mehrfach wiederholenden Darstellungen von antithetisch positionierten Tieren an Elfenbeinen oder Textilien ein. So ist in Bezug auf letztere daran zu erinnern, dass Bernheimer bereits vor 90 Jahren die romanische Tierornamentik in Italien betreffend „[...] *eine Vorliebe für direkte Kopien der Rapportmuster orientalischer Textilien, die durch strenge Rahmung, rhythmische Wiederholungen und exakte Gruppenbildungen eine teppichartig neutrale Wirkung hervorbringen.*“⁸⁸⁹, feststellte. Sanna leitete überdies alle antithetisch angeordneten - ihrer Meinung nach nur ornamental verwendeten - Tiere von ‚östlichen‘ Stoffen her.⁸⁹⁰ Diese allgemeine Vorbildlichkeit der Motivik von qualitativ vollen Seidenstoffen des 10. bis 12. Jahrhunderts, die sich bei Zeitgenossen eines sehr hohen Mobilitäts- wie Beliebtheitsgrades erfreuten⁸⁹¹ und durchaus auch in anderen Zusammenhängen wiederverwendet wurden,⁸⁹² für andere Kunsterzeugnisse faßte Hoffman noch weiter, als sie konstatierte: „*The ubiquitous animal, hunt and court themes, symmetrically organized in pairs and enclosed in compartments, can be comfortably situated within Mediterranean textiles.*“⁸⁹³

Auch ist zur Vielschichtigkeit des Pfauen-Sujets an mittelalterlichen Kunstobjekten stellvertretend Esther P. Wipflers Feststellung zu einer in das 11. bis 12. Jahrhundert datierten Schrankenplatte im Museum für Byzantinische Kunst in Berlin⁸⁹⁴ anzuführen: „*Ob es sich dabei um Darstellungen von F.[ons vitae] handelt oder ob diese als rein formale Antikenzitate zu verstehen sind [...], ist nicht ermittelt.*“⁸⁹⁵ Laut Riccioni verloren die leicht unterschiedlich datierten ‚Patere‘ bzw. ‚Formelle‘ an mittelalterlichen Palastfassaden in Venedig mit Pfauenpaaren (meistens am ‚Lebensbrunnen‘, ungewöhnlicherweise auch einmal adossiert)⁸⁹⁶ hingegen „[...] *il significato originario [cristiano] per assolvere una più generica funzione apotropaica.*“⁸⁹⁷

Im Allgemeinen ist festzuhalten, dass Pfauenpaare als romanischer Baudekor in Italien und den mediterranen Nachbargebieten ausgesprochen beliebt waren. Neben selteneren Einzeldarstellungen im Portalzusammenhang, wie an der Archivolte des romanischen Portals der Schlosskapelle in Tirol⁸⁹⁸ (Tirol), handelt es

⁸⁸⁸ Vgl. Musetti 2014, S. 153.

⁸⁸⁹ Bernheimer 1931, S. 22f.

⁸⁹⁰ Vgl. Sanna 1932, S. 62.

⁸⁹¹ Vgl. Hoffman 2001, S. 26. Zur Beliebtheit derartig verzierter Textilien vgl. neben den erhaltenen Realien auch zeitgenössische Darstellungen wie z. B. das Ende 12. Jh. dat. Fresko des Bischofs Martial in der Krypta von S. Maria Ass. in Aquileia; vgl. Di Giuseppe 2017, s. p. u. Abb. 28 bzw. das Foto im FAM zu obj20960308 fmc1855085.

⁸⁹² Vgl. Simon-Cahn 1993, S. 1.

⁸⁹³ Hoffman 2001, S. 26 bzw. vgl. ebd., S. 34.

⁸⁹⁴ Ident. Nr. 2925, MBK, Berlin; vgl. Effenberger/Severin 1992, S. 240, Nr. 142 u. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

⁸⁹⁵ Wipfler 2004, s. p.

⁸⁹⁶ Vgl. Świechowski/Rizzi 1982, u. a. T. 14 Abb. 185, T. 26 Abb. 315, T. 43 Abb. 586, T. 75 Abb. 1031 u. adossiert T. 64 Abb. 886.

⁸⁹⁷ Riccioni 2019b, S. 217.

⁸⁹⁸ Vgl. Frigerio 2014, S. 328 Abb. s. n.

sich oft um Paare, deren Zuordnung aber auch, wie am Hauptportal von San Pietro *fuori le mura* in Spoleto (Umbrien) bzw. am linken Seitenportal von San Michele in Pavia⁸⁹⁹ (Lombardei), über die Portalöffnung hinweg erfolgen konnte. Oftmals bevölkern diese Vögel die Stirnseiten der Portalpfosten bzw. die Portallaubung, an denen sie an Früchten pickend (San Giovanni *al Sepolcro* in Brindisi⁹⁰⁰ in Apulien) bzw. in ‚belebten Ranken‘ sitzend (Hauptportal von Santa Maria Assunta in Spoleto in Umbrien wie San Nicola in Bari⁹⁰¹ in Apulien) abgebildet wurden.⁹⁰²

Ein weiteres erhaltenes monumentales Bogenfeld mit gegenständigen Pfauen seitlich eines vasen- bzw. kantharosartigen Gefäßes an einem romanischen Sakral- bzw. Profanaußenbau in Italien ist der Verfasserin nicht bekannt.⁹⁰³ Auch wenn an der Archivolte des Palastportals am Schloss Tirol⁹⁰⁴ (Tirol), an der portalbegleitenden Reliefzone der Fassade von San Giovanni *in Veneri*⁹⁰⁵ (bei Fossacesia in den Abruzzen), am Portalrisalit von Santa Maria *della Strada* bei Matrice (Molise) und stilisiert wie kleinteilig am oberen Hauptportal von San Michele in Pavia⁹⁰⁶ (Lombardei) antithetisch positionierte Pfauen verschiedener Größe mit einem mittigen Kelch erscheinen, so kann im Sinn eines weitgefassten Vergleiches mit dem Kompositionsschema des Pfauenpaars an San Rufino nur auf das Bogenfeld als Teil der

⁸⁹⁹ Vgl. die Fotos im FAM zu obj08063095 bhfd369k13 bzw. im AA zu ACA-F-014317-0000.

⁹⁰⁰ Vgl. das Foto im FAM zu obj99182044 it00065g14; zur Herleitung des Dekors der Pfosten von ‚östlichen bzw. sassanidischen Stoffen‘ vgl. Mariani Calò 1975, S. 47f.

⁹⁰¹ Vgl. Ricci 1925, T. 226 u. Poeschke 1998, S. 105 Abb. 57.

⁹⁰² Zur unterschiedlichen Herkunft, zur Verbreitung (auch mittels mobiler Artefakte) wie Vielfalt von Akanthus- bzw. Weinranken (mit u. ohne figurale Ergänzungen) seit der Antike vor allem in der Bauskulptur u. Wandmalerei vgl. Toynebee/Ward Perkins 1950, S. 1, 8f., 34 u. 42; zur nicht immer eindeutigen Auslegung von ‚belebten‘ Weinranken schon in frühchristl. Zeit vgl. Flaminio 2000, S. 145, zur notwendigen Unterscheidung von Weinstock u. -ranke an roman. Kunstwerken vgl. Schlegel 2012, S. 300 u. zur Deutung von ‚belebten‘ Ranken an spätroman. Portalen in den Abruzzen vgl. Trivellone 2013, S. 136.

⁹⁰³ In einer Lünette im Inneren des Narthex von S. Evasio in Casale Monferrato wurde ein an einer Pflanze pickendes gegenständiges Pfauenpaar ebenso wie zwei Vögel im oberen Bogenfeld eines Seitenportals an Ognisanti in Trani angeordnet; vgl. Belli D’Elia 1989, Sw.abb. 116.

⁹⁰⁴ Vgl. Frigerio 2014, S. 257 Abb. s. n.

⁹⁰⁵ Vgl. Pace 2004, S. 476, S. 480 Abb. 16 wie S. 485 wie Späth 2011, S. 147 Abb. 11.

⁹⁰⁶ Vgl. Ricci 1925, T. 18 u. zu de Dartheins Darstellung des Portals vor der Restaurierung Poeschke 1998, S. 63 Abb. 8 u. T. 10 unten.

westlichen Substruktionen des Kanzelkastens in Sant’Ambrogio in Mailand⁹⁰⁷ in der Lombardei (*Abb. 89*) verwiesen werden. Selbst an Kapitellen in bzw. an italienischen Sakralbauten aus romanischer Zeit fand speziell dieses Motiv, zudem jeweils in leicht unterschiedlicher Ausführung, nur mäßige Verbreitung, wie an einzelnen Kapitellen in ehemals Santa Maria d’Aurona in Mailand (Lombardei), im Kreuzgang von Santa Sofia in Benevent (Kampanien), in der Krypta von San Nicola in Bari, in San Cataldo in Tarent und in San Corrado in Molfetta (Apulien).⁹⁰⁸ Des Weiteren weisen auch die Kanzeln der Kathedralen Santa Maria Assunta in Fano⁹⁰⁹ (Marken) und Santi Pietro e Paolo in Sessa Aurunca⁹¹⁰ (Kampanien) gattungsübergreifend diese Bildformel auf.

Auch außerhalb Italiens sind einige Kapitelle mit Vögeln nachweisbar, die seitlich eines Kelches gegenständig platziert wurden, doch nur wenige können auf Grund typischer Merkmale, vor allem dem Federbüschel am Kopf und den langen Schwanzfedern, eindeutig als Pfauen identifiziert werden.⁹¹¹ Ähnliches ist auch für einige Vogeldarstellungen an liturgischen Ausstattungsstücken anzumerken, wie an Taufbecken⁹¹² oder Kämmen.⁹¹³

⁹⁰⁷ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto DSCN1565, Tcherikover 1999, S. 48 Abb. 25 u. Foletti/Quadri 2017, S. 318 Abb. 1; diese als „[...] *uno dei più affascinanti palinsesti scultorei medievali* [...]“ (ebd., S. 307) bezeichnete Kanzel wurde nach ihrer Zerstörung um 1190 aus geretteten, älteren Bestandteilen mit „[...] *rimandi visivi e di concetti speculari che interagiscono* [...]“ (ebd.) unter Nutzung eines frühchristl. Sarkophages vor Ort um 1200 neu zusammengesetzt; vgl. zu den kleinen Bogenfeldern, welche nicht nur an „[...] *current Romanesque architectural decorations* [...]“ (Tcherikover 1999, S. 50), sondern sogar speziell an jene der Apsiden der Kathedrale von Parma erinnerten wie zur Pfauen-Komposition als „[...] *ultimately early Christian motif* [...]“ (ebd.) u. S. 64 Anm. 73; speziell zur Herleitung dieses Sujets aus der Antike u. einer Dat. der Reliefgruppe unterhalb des Kanzelkastens zw. 1120-1150 vgl. Foletti/Quadri 2017, S. 311. Letztere sprachen sich, die alte Forschungsdiskussion wieder aufnehmend, im Gegensatz zu Tcherikover (S. 37) allerdings dafür aus, dass die Kanzel trotz einiger Unregelmäßigkeiten auch nach ihrer Wiedererrichtung noch die Konzeption des 2. V. 12. Jh. zeige, was sie u. a. auch mit einem ‚visuellen Dialog‘ zw. dem Relief der trinkenden Vögel (die Autoren identifizierten diese nicht als Pfauen) u. jenen seitlich eines Christogrammes am Sarkophaggiebel begründeten; vgl. ebd., S. 312.

⁹⁰⁸ Zu den Abb. von de Dartein (1892) bzgl. Mailand vgl. Cassanelli 2010, S. 19 Abb. VII Mitte unten; vgl. zu Benevent das Foto im FAM zu obj20825066 fm144029, zu Tarent Klingender 1971, S. 277, zu Bari das in den Abb.verw. ang. Foto 6793 u. Ricci 1925, T. 227 oben, zu Molfetta Belli D’Elia 1989, Sw.abb. 128.

⁹⁰⁹ Zum mutmaßlich aus Pfau u. Henne bestehenden Paar vgl. Simi Varanelli 1997, S. 188 Abb. s. n.

⁹¹⁰ Vgl. das Foto im FAM zu obj08060243 bhpd44766 u. Ricci 1925, T. 241.

⁹¹¹ Vgl. einzelne Bsp. in S. Isidoro in León wie S.-Hilarion in Duravel mit jenen in S.-Foy in Conques u. Notre-Dame-la-Grande in Poitiers; vgl. z. B. zu S.-Foy Bousquet 1973, Bd. 3, Abb. 38.

⁹¹² Zur Vermutung, es handele sich um die Darstellung von Tauben seitlich von Ölgefäßen an den roman. Taufbecken in S. Maria Ass. in Sasso u. S.’Ambrogio in Bazzano vgl. Musetti 2014, S. 150 Abb. 1, S. 152 Abb. 4 u. S. 153 u. zu dem in das 12.-13. Jh. dat. Taufbecken in St. Antonius in Bergisch Gladbach-Heckenrath Widmaier 2016, S. 138 Abb. 56 oben.

⁹¹³ Vgl. zu den Exponaten (Inv. Nr. KG 830, GN, Nürnberg) bzw. (Inv. Nr. 5.2.0035, Diözesanmus., Bamberg) die in den Abb.verw. ang. Datensätze der Mus.

Zur Beantwortung der Frage, ob in romanischer Zeit - anders als im Frühchristentum⁹¹⁴ - jedes Mal eine inhaltliche Bedeutung hinter der Darstellung dieses spezifischen Vogelpaars stehen musste oder ob dieses Sujet auch rein dekorativ verwendet wurde,⁹¹⁵ bedarf es meiner Meinung nach immer einer genauen Analyse des Anbringungsortes bzw. -gegenstandes wie dessen Funktion, des darstellerischen Gesamtrepertoires und dessen möglicher Vorbilder.⁹¹⁶

So ist zum Beispiel die einzelne Anbringung eines derartigen Vogelpaars an Kapitellen, Konsolen bzw. Kragsteinen einiger hochromanischer Kirchen in Frankreich, vorwiegend im Südwesten, in sehr unterschiedlichen örtlichen wie ikonografischen Zusammenhängen belegbar.⁹¹⁷ Das könnte dafür sprechen, dass Pfauen-Gruppen durchaus auch unabhängig von spezifischen lokalen Ausstattungsprogrammen in bzw. an Sakralbauten dargestellt wurden.

Außerdem können bezüglich einer ambivalenten Interpretation dieses Sujets an dieser Stelle auch einige Ausstattungsobjekte gattungsübergreifend angesprochen werden, wie die bereits erwähnten ‚Olifante‘ und Doppelkämme⁹¹⁸ aus Elfenbein. So zeigen ein als ‚byzantinisch‘ bezeichneter Kamm⁹¹⁹ aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, der sogenannte ‚Kamm der heiligen Kunigunde‘⁹²⁰ mit einer Datierung in das 11. Jahrhundert aus dem Diözesanmuseum in Bamberg bzw. ein aus der Abtei Sankt Maximin in Trier (Rheinland-Pfalz) stammender und in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts datierter ‚Kamm der Muttergottes‘⁹²¹ an ihren zentralen Griffplatten jeweils aus Rundgefäßen trinkende, gegenständig angeordnete Pfauen bzw. Tauben (?). Deren häufige wie wechselnde Kombination mit Darstellungen anderer antithetisch platzierter Spezies⁹²² wie die ursprünglich nicht immer liturgische Nutzung lassen in diesen Fällen schon die Frage aufkommen, ob das Motiv der gegenständig angeordneten Pfauen dort primär eher auf Grund seiner dekorativen Qualität oder bildlichen Tradition ausgewählt wurde.

⁹¹⁴ Vgl. speziell zur Symbolhaftigkeit des Pfau in frühchristl. Zeit Kramer 1971, Sp. 410.

⁹¹⁵ Die Verfasserin mag Riccionis diesbzgl. Aussage - „[...] *la rappresentazione degli animali in contesti monumentali si legata sempre alla comunicazione di un messaggio connesso, alla ‚formalizzazione‘ di una natura umana o di un evento, e alla volontà di manifestarli pubblicamente.*“ (Riccioni 2019a, S. 16) - nicht *per se* zustimmen.

⁹¹⁶ Zu grundlegenden Überlegungen zur Untersuchung der Verbreitung symbolischer Sujets vgl. Wittkower 1939, S. 293, beispielhaft zur Motivik von roman. Taufbecken vgl. Schlegel 2012, S. 295ff. u. zu bestimmten Tierdarstellungen vgl. Pomarici 2015, S. 293 u. Riccioni 2019a, S. 12.

⁹¹⁷ So an einem Kragstein der Apsis von S.-Pierre in Aulnay o. einem Kapitell an der Fassade von Notre-Dame-la-Grande in Poitiers; vgl. das Foto im FAM zu obj20842023 fm32326.

⁹¹⁸ Vgl. zu profaner u. liturgischer Verwendung beider Frazer English 1985-86, S. 23.

⁹¹⁹ Vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus. u. das Foto im FAM zu obj32064517 mi07827b05.

⁹²⁰ Inv. Nr. 5.2.0035, Diözesanmus., Bamberg; vgl. zur Identifizierung als ‚Tauben u. Langlebigkeit der Sujets auf den Griffplatten Kempkens 2019, S. 322 u. Abb. 107.

⁹²¹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20226538 fm1555560. Der Kamm befindet sich heute in St. Michael in Piesport. Für diesen Hinweis dankt die Verfasserin Sr. M. Hildegard Ambrust (Koblenz).

⁹²² Eine Ausnahme bildet diesbzgl. der in die 2. H. 12. Jh. dat. ‚Anno-Kamm‘ (St. Servatius, Siegburg), der beidseitig antithetisch positionierte Drachen zeigt, wenn auch jeweils in verschiedener Pose; vgl. die Fotos im FAM zu obj20659639 fm190206 u. fm190207.

An einer größeren Gruppe von in das 11. bis 12. Jahrhundert datierten ‚Olifante‘ mediterraner Herkunft wurden die abgebildeten Pfauengruppen oftmals zusammen mit Jagd- und Kampfszenen wie auch weiteren antithetisch positionierten Tieren bzw. Fabelwesen abgebildet. So vertrat Hanns Swarzenski trotz eines oftmals interpretationswürdigen Repertoires - vermutlich auf Grund der ehemals profanen Nutzung der Hörner - die dezidierte Meinung, dass die „[...] *subjects portrayed on the horns no longer carry any specific symbolical meaning and in their iconographical sequence represent no intentional program.*“⁹²³

Neben den oben genannten Punkten sollte auch die Häufigkeit ein und derselben Bildformel an einem Bauteil oder Exponat ein aussagekräftiges Indiz für seine inhaltliche Wertigkeit darstellen. Hierbei ist aber zwischen einer unveränderten Wiederholung bzw. einer Abwandlung des Sujets der gegenständig angeordneten Tiere bzw. Fabelwesen zu unterscheiden, zum Beispiel durch den stetigen Austausch ihrer Spezies: So alternieren an dem Gewände des rechten Seitenportals von San Michele in Pavia⁹²⁴ (Lombardei) bzw. der Archivolte des Westportals der Kathedrale Sé Velha von Braga⁹²⁵ (Portugal) gegenständig angeordnete Vogelpaare mit Darstellungen von Vierbeinern. Trotz der Anbringung an Kirchenportalen lässt eine derart schematische Vervielfältigung dieses Vogel-Sujets schon eher Zweifel an einer bewußt intendierten Aussage aufkommen.

Die antithetisch angeordnete Pfauengruppe am Bogenfeld des rechten Seitenportals von San Rufino in Assisi hebt sich auf Grund ihrer Monumentalität, zentralen Anbringung und Einzigartigkeit an der gesamten Fassade von den bisher genannten Beispielen deutlich ab. Auch kann die intendierte Interpretation des Gefäßes zwischen den beiden Vögeln als symbolische Darstellung eines ‚Lebensbrunnens‘⁹²⁶ nicht nur im Kontext zum benachbarten Baudekor durchaus erwogen werden. So sind für die Portale der Kathedrale von Assisi einige sich auf ihre Größe, Funktion oder ihren Standort beziehende Bezeichnungen aus mittelalterlichen Schriftquellen

⁹²³ Swarzenski 1962, S. 44. Gleichzeitig sprach er ihnen aber gattungsübergreifend einen ‚nachhaltigen Einfluss‘ auf roman. Künstler zu; vgl. ebd.

⁹²⁴ Vgl. das Foto im FAM zu obj20886086 it00292e13.

⁹²⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj20765378 po00008d14.

⁹²⁶ Zur Verknüpfung von Wasser, Reinigung u. Erlösung mit dem ‚Cantharus Paradisus‘ vgl. Ducci 2011, S. 95; zur Definition der ‚Fons Vitae‘ als ‚Metapher Christi‘ entspr. schriftlicher Quellen vgl. Wipfler 2004, s. p. Zur Herkunft des Motivs der an einem Brunnen trinkenden Vögel ‚mindestens‘ aus dem ‚alten Syrien‘ o. ‚Babylon‘, das auf ital. Boden aber seine eigene lange Tradition seit der klassischen Antike habe, vgl. Swarzenski 1962, S. 42f. Allgemein zu dessen antiker bzw. mittelalterlicher Deutung vgl. Flagge 1971, S. 97 Anm. 121, zum antiken Vorkommen dieses Motivs wie zum Bezug eines Kantharos o. ä. schon im Frühchristentum zu erlösendem Weih- u. Taufwasser vgl. Flaminio 2000, S. 143f., zu einem Krater wie Kantharos als gängigen Gefäßformen für einen ‚Lebensbrunnen‘ schon im 5. Jh., wie bei den erhaltenen Ensembles in Butrint u. Stobi, vgl. Effenberger 2015, S. 58. Die Vermischung der Begrifflichkeit der ‚Fons Vitae‘ mit jener des ‚eucharistischen Kelches‘ (Pace 2004, S. 480 Abb. 16 (Bildunterschrift)) ist m. E. hingegen abzulehnen.

überliefert. Neben den Zugängen an der Kirchensüdseite bzw. zur unteren Sakristei⁹²⁷ bzw. am Ostabschluss „hinter dem Chorgestühl“⁹²⁸ wurde meines Wissens zum ersten Mal im März 1395 ein „[...] *hostium parvum dicte ecclesie, quod dicitur hostium baptismate*.“⁹²⁹ erwähnt. Weitere entsprechende Nennungen erfolgten 1399, 1410 und 1416.⁹³⁰ Eine die Funktion eines weiteren assisanischen Kathedralportals vergleichbar andeutende Bezeichnung ist mit „[...] *hostium sepulture* [...]“⁹³¹ für das Jahr 1416 ebenfalls anzuführen.

Der Standort der ursprünglichen Taufanlage in der Kathedrale von Assisi⁹³² vor der Umstrukturierung ihres Inneren ab 1571 ist neben den genannten Erwähnungen durch den bereits angeführten, kurz zuvor verfassten Visitationsbericht des Generalvikars Giovanni Battista Pretalata⁹³³ annähernd bestimmbar. Trotz bezeugter Standortwechsel von Taufbecken in anderen Kirchen schon im Mittelalter,⁹³⁴ also schon vor den vereinheitlichenden Bestimmungen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts,⁹³⁵ hegten die mit der Rekonstruktion der mittelalterlichen Altaranordnung beschäftigten Autoren keine Zweifel an der Verortung des Taufbeckens im vorderen rechten Seitenschiff von San Rufino.⁹³⁶ Für seinen konstanten Standort spricht zudem, dass weder lokale Urkunden noch die veröffentlichten Kurzberichte zu den Grabungen im Langhaus Ende des 20. Jahrhunderts Angaben enthalten, die

⁹²⁷ Vgl. beispielhaft 1393 XII-15. Nt A, 1⁵, fol. 79v (zit. Cenci 1974-1976, S. 235) bzw. 1400 V-19. Nt A 2¹, fol. 10v (zit. ebd., S. 257).

⁹²⁸ „[...] *ante et iuxta hostium posterius stalarum ecclesie s. Rufini* [...]“ (1433, XI-22. Nt R 5, fol. 194r (zit. Cenci 1974-1976, S. 501)).

⁹²⁹ ACA, Nt B 1, fol. 79v (zit. Cenci 1974-1976, S. 241).

⁹³⁰ Vgl. Cenci 1974-1976, S. 254, 317 u. 361.

⁹³¹ ACA, Nt C 8, fol. 39r (zit. Cenci 1974-1976, S. 362).

⁹³² Da diese Taufanlage neu geschaffen wurde u. sich nicht in einem separaten Raum befand, liegt die Vermutung nahe, dass es sich um ein aufgesockeltes Gefäß bzw. ein ebenerdiges Becken begrenzter Größe handelte, welches - entspr. des sich ab dem 12. Jh. durchsetzenden Ritus - vermutlich nur ein partielles Eintauchen des Täuflings gestattete; zu diesem Rituswechsel vgl. Ducci 2011, S. 96.

⁹³³ Zur wörtlichen Wiedergabe vgl. Lunghi 1987, S. 22.

⁹³⁴ Vgl. stellvertretend Widmaier 2016, S. 61.

⁹³⁵ Zu den diesbzgl. Aussagen des Trienter Konzils (1545-1563), Vorschriften des Mailänder Erzbischofs Carlo Borromeo (1538-1584) wie des Papstes Gregor XIII. (1502-1585) vgl. ebd., S. 52 u. 54.

⁹³⁶ Vgl. Loccatelli Paolucci vor 1893, fol. 10r-v u. Lunghi 1987, S. 22; zur nicht weiter ausgeführten Angabe, dass sich dieses bereits im Vorgängerbau ‚rechts‘ befand, vgl. Elisei 1893, S. 49.

eine ursprüngliche, in anderen Kirchen durchaus gängige Anordnung der Taufanlage zum Beispiel im Mittelschiff annehmen lassen.⁹³⁷ Gleichzeitig liegen im Fall von San Rufino meines Erachtens auch topografische Indikationen⁹³⁸ für den überlieferten mittelalterlichen Taufort vor: Der Visitationsbericht legt nahe, dass sich das ursprüngliche Taufbecken sowohl in der Nähe des rechten Seitenportals als auch des Südportals befunden hat. Eine vergleichbare räumliche Konstellation mit zwei ebenerdigen Zugängen war durch die Hanglage der Kathedrale für das nördliche Seitenschiff hingegen nie realisierbar. Ob, wie an anderer Stelle von Jörg Widmaier beobachtet,⁹³⁹ die Verortung der Taufanlage auch in Zusammenhang mit einer spezifischen Altarstelle erfolgte, muss hier offen bleiben, da im Visitationsbericht des 16. Jahrhunderts einzelne andernorts diesbezüglich belegte Altäre leider nicht genannt wurden und somit nicht genau verortet werden können.⁹⁴⁰

Nach diesen Ausführungen ist es meines Erachtens sehr wahrscheinlich, dass die am rechten Seitenportal abgebildete Pfauen-Kantharos-Gruppe, die seit frühchristlicher Zeit häufiger als bildliche Ausstattung von Baptisterien diente und laut Schmidt auch im Hochmittelalter noch als Sinnbild der unsterblichen christlichen

⁹³⁷ Zur Anordnung von Taufbecken im Hochmittelalter schrieb Schlegel, dass diese „[...] sicher vorrangig durch die Taufliturgie bestimmt war, [...]“ (Schlegel 2012, S. 226); bzgl. toskanischer Anlagen betonte Ducci hingegen, dass „[...] la sua obbligata posizione verso l'ingresso, in relazione con il simbolismo del battesimo come entrata spirituale del neofita nel seno della Chiesa.“ (Ducci 2011, S. 100) zu sehen sei. Diese These lässt sich durch Schlegels Auswertung ergänzen: „Archäologisch nachweisbare und erhaltene Tauforte jedoch vermitteln das Bild relativer Freiheit in der Situierung bis ins 16. Jahrhundert. [...] Der archäologische Befund verweist für das Hochmittelalter eher auf die Bevorzugung eines mittigen, auf die Seiteneingänge bezogenen Tauforts.“ (Schlegel 2012, S. 237; vgl. Widmaier 2016, S. 58). „Der Westen blieb wahrscheinlich theoretisch auch für das Mittelalter idealer Ort der Taufe, praktisch bedingte Abweichungen von diesem Ideal sind von Kirchentypus, -größe oder Vorhandensein einer eigenen Kapelle abhängig.“ (Schlegel 2012, S. 243, vgl. Widmaier 2016, S. 54ff.); zu den verschiedenen Gründen der Variabilität des Tauforts u. der Taufhandlung bzw. zu mittelalt. Bsp. vgl. Musetti 2014, S. 152 bzw. S. 159f. Anm. 18. Die Analyse hochmittelalterlicher Liturgiekommentare ergab, dass „[...] die wenigen Bemerkungen zum Taufort [...] in einem merkwürdigen Missverhältnis zur Bedeutung des Tauforts im Kirchenbau zu stehen.“ (Schlegel 2012, S. 236) scheinen; zur Vermutung, dass eine diesbzgl. Niederschrift nicht nur durch lokale sakral-topografische Bedingtheiten nicht erfolgt, sondern durch das kollektive rituelle Gedächtnis vor Ort gesichert gewesen sei, vgl. Widmaier 2016, S. 54 u. 71. Vgl. zu diesbzgl. spärlichen Angaben Sauer ²1964, S. 139f. u. Widmaier 2016, S. 53; zur von ihm selbst relativierten Aussage Ruperts von Deutz (1075/76-1129) in *De sancta trinitate et operibus eius* (Lib. III, Cap. XXIV), der Standort des Taufbeckens sei *idealerweise* in der rechten Kirchenhälfte; vgl. ebd.

⁹³⁸ „In einer Kirche mit seitlichem Eingang, [...] kann dies auch durchaus ein auf den Seiteneingang oder ein Turmuntergeschoß o. ä. bezogener Ort sein. [...]“ (Schlegel 2012, S. 243) u. „[...] die Nähe zum Eingang [ist] vor dem Hintergrund einer stationär wandernden Tauf- oder Weibeliturgie zu verstehen [...]“ (Widmaier 2016, S. 72).

⁹³⁹ Vgl. Widmaier 2016, S. 55 u. zu entspr. archäologisch bezeugten Bsp. in Deutschland ebd., S. 59-61.

⁹⁴⁰ Vgl. Lunghi 1987, S. 22. Erwähnungen eines in diesem Kontext interessanten Altares Johannes des Täufers waren weder dem Visitationsbericht noch den von Cenci edierten Primärquellen zu entnehmen. Einzig ein „[...] *ymago b. Iohannis evangeliste* [...]“ (1315 XI-14. Rf pg IV, 8 (zit. Cenci 1974-1976, S. 59)) ist erstmals Anf. 14. Jh. für S. Rufino bezeugt; vgl. zu einer weiteren Nennung eines „[...] *imaginem s. Iohannis* [...]“ (1502 VI-13. Nt LL 2, fol. 245v (zit. ebd., S. 926)).

Seele am ‚Lebensbrunnen‘ verstanden wurde,⁹⁴¹ bewußt für diesen Eingang in Nähe des Taufbeckens - sozusagen als Orientierung für die Gläubigen im Sinn eines ‚Eingangsschildes mit einer christlichen Botschaft‘ - ausgewählt wurde.⁹⁴²

Im Gegensatz zu den Pfauen handelt es sich bei den antithetisch seitlich eines bauchigen Gefäßes platzierten Raubkatzen im Bogenfeld des linken Seitenportals der Kathedraalfassade in Assisi, unabhängig davon, ob man sie als Löwen oder Panther identifiziert, um ein in der romanischen Bauskulptur bzw. Ausstattungskunst des mediterranen Raumes nicht ganz so häufig verwendetes Sujet. Entsprechende antike bzw. vorromanische Darstellungen von gegenständig platzierten Raubkatzen einer Gattung lassen sich - wiederum oftmals im Kontext von Bestattungen - schon eher nachweisen: In unterschiedlich datierten etruskischen Gräbern zieren gemalte Löwen, Panther oder Leoparden jeweils das obere Giebelfeld der Rückwand des Grabraumes. Ihre Positionierung variiert dabei ebenso wie die Gestaltung der farblich abgesetzten Zone bzw. des Gegenstandes zwischen ihnen.⁹⁴³ Zwei römerzeitliche Relieffragmente, die mit anderen erratisch an der Pfarrkirche St. Jakobus dem Älteren in Steindorf-Tiffen am Ossiacher See bzw. an der Thomaskirche in Magdalensberg-Sankt Thomas⁹⁴⁴ in Kärnten versetzt wurden, zeigen jeweils zwei antithetisch positionierte Raubkatzen seitlich eines Kantharos, vermutlich Panther.⁹⁴⁵ Auch an der Bekrönung eines Grabmals, das sich im Musée Lapidaire in Arles befindet, ist ein Fries mit einer Raubkatze erhalten, wiederum wohl ein Panther, der

⁹⁴¹ Vgl. Schmidt 1981, S. 96; zu den als Bestätigung dienenden Darstellungen eines aus einem Gefäß trinkenden Vogelpaars direkt an der Kuppel eines Taufbeckens vgl. Widmaier 2016, S. 138 m. Abb. 56 oben wie zur ‚zeichenhaften‘ Verbindung zw. der Taufe u. ihrer Ausstattung, welche ‚[...] die Wirksamkeit des in ihnen enthaltenen Wassers und die Authentizität des an ihnen vollzogenen Ritus [...]‘ (ebd., S. 324) bezeugt.

⁹⁴² Zur diese These stützenden Bezeichnung von Taufbecken selbst als ‚Fons vitae‘ im 5. bzw. 14. Jh. vgl. Wipfler 2004, s. p. Zu einer vergleichbaren ortsspezifischen Argumentation bzgl. der Anordnung der Mosaiken im südl. Seitenschiff in S. Maria e S. Donato in Murano im Sinn des Erlösungsgedanken bzw. im Apsisbereich in S. Zaccaria in Venedig vgl. Riccioni 2019b, S. 209 u. 213 bzw. Trovabene 2019, S. 178. Auch die gleichbleibende Platzierung spezifischer Themengebiete bzw. sogar Kompositionen in den Bodenmosaiken der Synagogen des 4.-6. Jh. deutet an, dass deren künstlerische Ausstattung neben allgemeinen inhaltlichen Botschaften auch eine zeit- wie räumliche Lokalisierung bestimmter kultischer Handlungen ‚[...] as a significant framework for the annual synagogue rituals [...]‘ (Hachlili 2002, S. 237) ermöglichte. Die von Prosperi zu S. Rufino vorgelegte These einer vertikalen Unterteilung der *gesamten* Fassade in Bereiche, die von links nach rechts mit der Eucharistie, Trinität u. Taufe korrespondierten, geht meines Erachtens hingegen aber zu weit; vgl. Prosperi 2003, S. 101f.

⁹⁴³ Zu den Darstellungen, die einige Male auch zur namentlichen Spezifizierung der Grabräume (Grab der Löwinnen‘, ‚Grab der roten Löwen‘ o. ‚Grab der Leoparden‘ in Tarquinia) führten, vgl. Steingräber 2006, S. 28, S. 90, S. 94, S. 130 Abb. s. n. u. ders. 2014, S. 115 Abb. 3.9 u. S. 130 Abb. 3.22.

⁹⁴⁴ Vgl. die in den Abb.verw. ang. Fotos.

⁹⁴⁵ Der sich seitlich anschließende Körper eines weiteren Vierbeiners verfügt über eine abweichende Körperhöhe u. eine Mähne, so dass es sich dabei um einen Löwen handeln könnte.

seine rückwärtige Vorderpfote an die Gefäßschulter eines Kraters legt.⁹⁴⁶ Die Rückseite des um 290 n. Chr. datierten Phaidra-und-Hippolytos-Sarkophages im Musée du Louvre in Paris⁹⁴⁷ zeigt hingegen eindeutig zwei Löwen seitlich eines Kantharos. An einem in das 6. bis 7. Jahrhundert gesetzten kurzen Friesfragment aus Bāwīt (?) in der Ausstellung des Museums für Byzantinische Kunst in Berlin⁹⁴⁸ wurden zwei gegenständig seitlich einer Amphore angeordnete Löwen derart aufgerichtet dargestellt, dass deren vier Vorderpfoten die Gefäßschulter nahezu auf einer Höhe berühren. Außerdem wurden bei der Errichtung der Kathedrale Santi Pietro e Paolo in Sessa Aurunca (Kampanien) zwei nahezu symmetrisch angelegte Kompositionen mit gegenständig um ein mittleres Gefäß ausgerichteten Panther an prominenter Stelle als Stürze des Hauptportals wie des Zuganges zum Palast des Erzbischofs wiederverwendet.⁹⁴⁹ Die ursprünglich rapportartige Wiederholung dieses „[...] *heraldisch strengen Dekorationsmotiv[s]*.“⁹⁵⁰ an einem Fries konnte Noehles durch Befunde vor Ort wie durch weitere erhaltene Werkstücke verdeutlichen.⁹⁵¹ In diesen beiden Fällen weisen die Raubkatzen allerdings keinen direkten Kontakt zum mittleren Krater auf, aus dem zusätzlich üppiges Weinrankenwerk in weiten Spiralwindungen hervorkommt.⁹⁵²

Für die romanische Bauskulptur an italienischen Sakralbauten sind großformatige Raubkatzen-Gruppen mit irgendeinem Mittelelement außerhalb von Assisi meines Wissens nicht nachweisbar. Einzig in den Musei Civici in Venedig befindet sich ein Kapitell mit einem seitlich eines angedeuteten ‚Lebensbaumes‘ angeordneten Löwenpaar.⁹⁵³

In der romanischen Bauskulptur außerhalb der italienischen Halbinsel begegnen derartig ergänzte Löwengruppen an der nördlichen Langhauswand in der ehemaligen Abteikirche Saint-Pierre in Beaulieu-sur-Dordogne⁹⁵⁴ (Corrèze), an einem im Inneren von Saint-Andrè in Bohon (Durbuy in Belgien) als Architrav wiederverwendeten Relief wie auch an einer Deckplatte eines Kapitells im Kreuzgang der

⁹⁴⁶ Vgl. Flagge 1971, S. 200 Abb. 112. Bei den letztgenannten Friesen ist ein Wechsel der Art der gegenständigen Tiere (Panther-Löwe bzw. Greif-Panther) zu beobachten; vgl. ebd., S. 96.

⁹⁴⁷ N°d'Inv. Ma 2294, Mus. du Louvre, Paris; vgl. Baratte/Metzger 1985, Nr. 28, S. 81-84, speziell S. 83 Abb. s. n. wie das Foto im FAM zu obj20857990 fr00500e09.

⁹⁴⁸ Ident. Nr. 4705, MBK, Berlin; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus. wie Effenberger/Severin 1992, S. 178 Nr. 92.

⁹⁴⁹ Zur Baugeschichte vgl. Villucci 1982, S. 23-29 u. zur Wiederverwendung Noehles 1962, S. 92 u. Abb. 62-63 wie Gandolfo 2010, S. 85.

⁹⁵⁰ Noehles 1962, S. 92. Der Autor gab für die Wiederverwendung dieser antiken Stücke überdies eine „[...] *Art archäologischer Konservierung besonders wertvoll erscheinender Stücke; [...]*“ wie eine „[...] *christliche[n] Ummantelung der Antikenbegeisterung [...]*.“ (ebd., S. 100) an.

⁹⁵¹ Vgl. ebd., S. 92f.

⁹⁵² Vgl. Villucci 1982, T. II Abb. 4, Pensabene 1990, Abb. 40-41 u. Gandolfo 2010, S. 87 Abb. 10. Diese Verbindung einer Löwen-Kantharos-Gruppe mit üppigem Weinrankenwerk ist auch für die Kathedra im Mus. Diocesano in Ravenna nachweisbar, nur dass dort die Raubkatzen unmittelbar seitlich des Gefäßes erscheinen; vgl. Volbach/Lafontaine-Dosogne u. a. 1990, Abb. 87.

⁹⁵³ Inv. Cl. XXV n. 128, Mus. Civici, Venedig; vgl. das Foto im FAM zu obj20344216 fm1542095.

⁹⁵⁴ Vgl. Maury ²1974, Sw.abb. 16 u. das Foto im FAM zu obj20891332 fm37539b.

Abtei Saint-Pierre in Moissac⁹⁵⁵ (Tarn-et-Garonne), an einem Kapitell in Saint-Étienne in Vignory⁹⁵⁶ (Haute-Marne) wie am westlichen Turmportal von Saint-Porchaire in Poitiers⁹⁵⁷ (Vienne) mit einem stilisierten ‚Lebensbaum‘.

Darstellungen einzelner Löwenpaare lassen sich - unabhängig von deren spätantiker bzw. mittelalterlicher Datierung - weiterhin an portablen ‚Kleinkunstwerken‘, wie liturgischen Ausstattungsstücken,⁹⁵⁸ wie Keramik- oder Goldschmiedeerzeugnissen,⁹⁵⁹ nachweisen. So befinden sich an der unteren Frontseite der Kathedra des Erzbischofs Maximian von Ravenna aus dem 6. Jahrhundert zwei antithetisch angeordnete Löwen, die sich leicht an einem Kantharos aufrichten, von dem dichtes Rankenwerk seinen Ausgang nimmt.⁹⁶⁰ Um Löwenpaare handelt es sich auch am unteren Deckelbereich einer 968 datierten Pyxis aus dem Musée du Louvre in Paris⁹⁶¹ und an einem ‚Olifant‘ des 12. Jahrhunderts süditalienischer Provenienz im Metropolitan Museum of Art in New York.⁹⁶² Zwei gegenständig angeordnete, aus einem beckenartigen Behältnis trinkende Raubkatzen wurden des Weiteren an dem Taufbecken in Notre-Dame in La-Neuville-lès-Corbie⁹⁶³ (Somme) dargestellt.

Die weitreichende Verbreitung dieses Sujets an portablen Kunstgegenständen vor allem nach der Jahrtausendwende im mediterranen Raum belegen zudem Elfenbein-Kästchen der Umayyaden bzw. Taifa im Gebiet von Al-Andalus⁹⁶⁴ aus

⁹⁵⁵ Vgl. u. a. die Fotos im FAM zu obj07580951 fle0009422x_p, fle0009424x_p bzw. zu Kapitell Nr. 61 (Zählung nach Durliat 1990) ebd., Abb. 96.

⁹⁵⁶ Vgl. Vergnolle 1994, Abb. 156.

⁹⁵⁷ Vgl. das Foto im FAM zu obj20099497 fr00590d13.

⁹⁵⁸ Elberns Aussage zur Bedeutung von Darstellungen an Reliquiaren als „[...] *quadro estremamente sfaccettato di tutte le possibilità figurative dell'arte cristiana* [...]“ (Elbern 1998, S. 893) ließe sich sicherlich europaweit auch auf liturgische Gegenstände unterschiedlichster Art erweitern. Speziell Reliquiare unterlagen auf Grund ihres Inhaltes bzw. ihrer Größe einem weitreichenden Austausch zw. christl. Gemeinden bzw. eigneten sich auch besonders gut als fromme Stiftungen; vgl. ebd., S. 895; zu weitergehenden Überlegungen zu urspr. säkularen Behältnissen als spätere Reliquiare auf der iberischen Halbinsel im 10.-11. Jh. vgl. Rosser-Owen 2015, S. 40f., 50f. u. 55f.

⁹⁵⁹ Vgl. diesbzgl. zum Repertoire von venezian. Mosaiken Riccioni 2019b, S. 202.

⁹⁶⁰ Mus. Arcivescovile, Ravenna. Vgl. Bustacchini 1984, S. 82 Abb. 111. Zu den ähnlichen Löwengruppen neben einem kannelierten Kelch am 743-744 bzw. in das 2. V. 8. Jh. dat. westl. Eingangsturm der Fassade des Winterpalastes von Qaṣr al-Mšattā in Jordanien (Ident. Nr. I. 6163, MIK, Berlin) vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus., Sourdel-Thomine/Spuler u. a. 1990, Sw.abb. 62 u. 184 u. Ertinghausen u. a. ²2001, S. 50.

⁹⁶¹ N°d'Inv. OA 4068, Mus. du Louvre, Paris; vgl. Dodds 1992, Kat. 3, S. 193 Abb. s. n. u. S. 195.

⁹⁶² Acc. Nr. 17.190.218, MMA, New York; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

⁹⁶³ Vgl. Widmaier 2016, S. 138 Abb. 57.

⁹⁶⁴ Zur künstlerischen Produktion in den Taifa-Königtümern vgl. Walker 2016, S. 246f.

dem frühen bzw. mittleren 11. Jahrhundert im Victoria and Albert Museum in London⁹⁶⁵ bzw. im Musée du Louvre in Paris,⁹⁶⁶ eine viel diskutierte Pyxis,⁹⁶⁷ ein liturgischer Kamm im Museum im erzbischöflichen Palais in Sens,⁹⁶⁸ eine Brüstungsplatte des 10. bis 11. Jahrhunderts im Byzantinischen Museum in Athen⁹⁶⁹ und ein in das 11. bis 12. Jahrhundert datiertes Zierblech im Museum für Islamische Kunst in Berlin.⁹⁷⁰ Als Beispiel für eine derartige Darstellung an der ursprünglich nicht portablen Ausstattung von Sakralgebäuden ist eine Schrankenplatte mit einem gegenständigen Löwenpaar „[...] *con una delle zampe sollevata in posizione araldica* [...]“⁹⁷¹ seitlich und vor stilisierten ‚Baumstämmchen‘ in Form von vegetabil dekorierten Kandelabern zu nennen,⁹⁷² die aus San Giovanni *in Corte* in Capua stammt und sich heute im dortigen Museo Provinciale Campano befindet.⁹⁷³ Anna Grelle kam bezüglich dieses in das späte 10. Jahrhundert datierten Reliefs zu der Einschätzung, dass „[...] *la scena in cui, perso l'originale valore sacrale e simbolico, tre temi di remota elaborazione orientale - un albero della vita, animali affrontati e fiera passante - si fondono in una composizione problematica e contraddittoria*.“⁹⁷⁴ Die Autorin hielt es für am wahrscheinlichsten, dass diese Komposition ein „[...] *risultato di un recupero e di una rielaborazione di temi e motivi entrati lentamente nella tradizione locale* [...]“⁹⁷⁵ sei. Die technische Umsetzung wie die Ikonografie dieses Reliefs brachte Grelle nicht nur mit den morphologischen Merkmalen von Elfenbeinen wie Textilien in Verbindung, sondern sie stellte diesem das etwas spätere Exponat aus dem Museo Corrales di Terranova in Sorrent mit gegenständig angeordneten Greifen an die Seite.⁹⁷⁶ An dieser Stelle ist außerdem die Stirnseite der linken Arkade des Zuganges zur Krypta in San Zenò in Verona in Venetien mit zwei antithetisch um eine pflanzliche Struktur angeordnete

⁹⁶⁵ Inv. Nr. 10-1866, VAM, London; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

⁹⁶⁶ N° d'Inv. OA 2775, Mus. du Louvre, Paris; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

⁹⁶⁷ Diese kam 1922 zusammen mit einem 999 dat. Deckel in das MMA in New York, der sich nun im Ashmolean Mus. of Art a. Archaeology in Oxford (Acc. Nr. EA1987.3) befindet. Die vor 100 J. aufgestellte These, es handle sich bei der Büchse - aber nicht dem Deckel! - um eine moderne Fälschung wurde von Rosser-Owen eingehend diskutiert. Sie vermutete, dass die Pyxis als Ergänzung zu dem (erbeteten) Deckel in einer islamischen o. mozarabischen Werkstatt gefertigt worden sei, da diese die Kenntnis der zeitgenössischen gestalterisch-motivischen Merkmale von Elfenbeinbehältnissen zeige; vgl. Breck 1923, s. p. Abb. wie Rosser-Owen 1999, S. 21 u. S. 23f.

⁹⁶⁸ Vgl. Chartraire 1963, T. XXI.

⁹⁶⁹ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto zu Inv. Nr. 161, Byz. Mus., Athen, Bloch 1971, Sp. 115 u. Volbach/Lafontaine-Dosogne u. a. 1990, Abb. 173.

⁹⁷⁰ Ident. Nr. I. 25/76, MIK, Berlin; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

⁹⁷¹ Grelle 1985, S. 5; auch auf Grund der erhobenen hinteren Vorderpfote eines Tieres o. Fabelwesens (auch ohne den Akt des Anlegens an eine Gefäßschulter) wurde dieses Sujet - wie auch Adler mit ausgebreiteten Flügeln - als ‚heraldisch‘ charakterisiert; vgl. ebd. u. Segre Montel 1997, S. 584.

⁹⁷² Zu dem Versuch, mit diesen Stämmchen den Hintergrund zu definieren, vgl. Grelle 1985, S. 6.

⁹⁷³ Vgl. das Foto im AA zu DEA-S-001124-4908, Volbach 1942, Abb. 22, Grelle 1985, S. 7 Abb. 1.

⁹⁷⁴ Grelle 1985, S. 6.

⁹⁷⁵ Ebd.

⁹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 6 u. S. 7 Abb. 2; vgl. auch ein Relief (Inv. Nr. 82147, Mus. Arch. Naz., Cagliari) von San Macario (Sardinien) mit antithetisch platziertem Greif bzw. Pegasus; zur Deutung von Darstellungen zweier unterschiedlicher Tiere seitlich eines Gefäßes bzw. Baumes im östl. Mittelmeerraum auch als Abbild des friedlichen Königreiches vgl. Britt/Boustan 2021, S. 533f. m. Abb. 9.

Raubkatzen⁹⁷⁷ anzuführen. Auch an den um die Mitte des 12. Jahrhunderts datierten Holzdecken des Mittelschiffes bzw. der Seitenschiffe der Cappella Palatina in Palermo⁹⁷⁸ (Sizilien) sind gleich mehrere Löwenpaare in aufgerichtet-adossierter bzw. hockend-frontaler Haltung auf beiden Seiten von stark stilisierten ‚Lebensbäumen‘ in gemalter Form erhalten geblieben. Zudem wurden zwei seitlich einer Palme positionierte Löwen im Mosaik an der Ostwand in dem um 1160-1170 bzw. 1150-1200 datierten ‚Empfangsraum‘ im dortigen Palazzo Reale⁹⁷⁹ dargestellt, zu deren Vergleich gattungsübergreifend auch auf ein Relief an einem Sarkophag im Museo Nazionale in Ravenna hinzuweisen ist.⁹⁸⁰ Die mehrfache Darstellung von antithetisch, einander zugewandten Tieren (Löwen, Pfauen, Leoparden und von Kentauren anvisierte Hirsche)⁹⁸¹ in den Wandmosaiken der Lünetten im Palazzo Reale in Palermo galt für Hoffman - über die ursprüngliche Bedeutung des Lebensbaum-Motivs hinausgehend - als „[...] *associated with a royal or paradisaal setting*.“⁹⁸²

Wie schon für die Pfauen des Tympanons des rechten Seitenportals ließ sich auch für die Raubkatzen kein weiteres Bogenfeld mit einer vergleichbaren Darstellung mit einem Gefäß bzw. symbolischen ‚Lebensbrunnen‘ an einem romanischen Sakralbauwerk in Italien ermitteln. Diesbezüglich ist aber anzumerken, dass am Gesims des Fassadenuntergeschosses von San Rufino ein weiteres Paar Vierbeiner seitlich einer henkellosen Vase (W 30) dargestellt wurde,⁹⁸³ bei denen es sich auf Grund ihrer Proportionen und erhobenen Schwanzhaltung auch um durch ihren Vierfüßlerstand der Gesimskehle angepasste (Raub)Katzen handeln könnte.⁹⁸⁴

Gegenständige Löwen *ohne* hinzugefügte Mittelelemente lassen sich demgegenüber im Portalzusammenhang am wiederverwendeten Bogenfeld des Zisternenzuganges im Kreuzgang von Santa Maria Assunta in Atri und am Sturz von San

⁹⁷⁷ Vgl. das Foto im FAM zu obj20892333 fm1128.

⁹⁷⁸ Vgl. zu deren Darstellung an der Zapfendecke direkt oberhalb der Mosaiken im Mittelschiff Poeschke 2011, S. 177 Abb. 207 bzw. der Balkendecken der Seitenschiffe, an denen auch andere gegenständig angeordnete Fabelwesen zw. Medaillons mit geometrischen Mustern erscheinen, das Foto im FAM zu obj20866149 it00279e02 wie zum sonstigen Repertoire Pedde 2017, S. 97.

⁹⁷⁹ Vgl. das Foto im AA zu ACA-F-033089-0000, Shalem 1995, S. 30 Abb. 6 wie Hoffman 2001, S. 33f. u. S. 35 Abb. 15.

⁹⁸⁰ Inv. Nr. 799, Mus. Naz., Ravenna; vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto.

⁹⁸¹ Im unteren Bereich der Lünetten wurden weitere symmetrisch dargestellte Tiere (Pfauen, Schwäne u. Kraniche (?)) jeweils seitlich der gegenständig angeordneten Paare zw. den Bäumen platziert; vgl. das Foto im AA zu ACA-F-033092-0000 u. Shalem 1995, S. 29 Abb. 5.

⁹⁸² Hoffman 2001, S. 33. Die Autorin stellte zudem die These des „[...] *inter-media exchange* [...].“ (ebd., S. 36) zw. spezifischen umayyadischen Elfenbeinbehältnissen u. den Mosaiken des ‚Empfangsraumes‘ in Palermo auf, dem sie so einen „[...] *jewel-box effect* [...].“ (ebd.) zusprach.

⁹⁸³ Auf die Wiederholung des Sujets der seitlichen Tympana am Gesims verwies auch Cristoferi im Sinn einer „[...] *relazione in senso negativo con le figurazioni simboliche dei portali minori* [...].“ (Cristoferi 1999, S. 107).

⁹⁸⁴ Das bikorporale Katzenmischwesen an W 6 weist eine sehr ähnliche Schwanzkrümmung auf.

Liberatore in Serramonacesca⁹⁸⁵ in den Abruzzen nachweisen. Diesbezüglich stellte Maria Antonella Madonna fest, dass „[...] *il motivo iconografico che prevede l'accostamento speculari di leoni rampanti, che avrà larga fortuna in regione, si affaccia in Abruzzo in un contesto legato al mondo cassinese, [...]*“⁹⁸⁶ Größere Verbreitung erfuhr dieses Sujet - doppel-leibig, auch adossiert wie in Ecklage - jedoch an romanischen Kapitellen an bzw. in italienischen Sakralbauten unter anderem in Cavagnolo, Pavia, Rivolta d'Adda, Mailand, Modena, Sant'Antimo, Tarquinia, Aversa, Otranto und Bari.⁹⁸⁷

Zu den erhaltenen romanischen Darstellungen von antithetisch positionierten Löwen an Bogenfeldern von Portalen⁹⁸⁸ außerhalb der italienischen Halbinsel trat hingegen im Einzelfall eher eine als ‚Lebensbaum‘ zu deutende stilisierte Pflanze statt eines Gefäßes oder Brunnens hinzu, wie die Portale von Saint Peter in Dinton⁹⁸⁹ (Buckinghamshire) und Saint Olave in Fritwell (Oxfordshire) zeigen.

Im Gegensatz zum rechten Seitenportal, das - wie bereits erwähnt - schon mindestens ab dem Ende des 14. Jahrhunderts in Schriftquellen als ‚Zugang zum Taufbecken‘⁹⁹⁰ bezeichnet wurde, bezog sich die Kennzeichnung seines nördlichen Pendants nicht auf eine besondere Kultstätte im dahinterliegenden Seitenschiff, sondern nur einmal in den der Verfasserin zugänglichen edierten Urkunden auf seine Nähe zum erhaltenen Campanile des 11. Jahrhunderts - „[...] *ante hostium parvum dicte ecclesie quod est prope campanile et intratur in ecclesiam predictam*“⁹⁹¹ In der Literatur

⁹⁸⁵ Vgl. zu Atri Madonna 2015, S. 74 Abb. 6, S. 75 u. Angelelli 2015a, S. 353, zu Serramonacesca Madonna 2015, S. 75 u. das Foto im FAM zu obj20884312 it00492e01. Zum Paar gegenständiger Raubkatzen am Portaltympanon des südl. Querhauses von S.-Léger in Murbach vgl. Tetzlaff³1979, Abb. 70 u. Will³1994, Abb. 44. Gleich drei Paare antithetisch angeordneter Löwen zieren den oberen Portalsturz von S. Pedro in Cervatos; vgl. Durliat 1962, Abb. 167. An einem ehem. Architrav der Kathedrale S. Maria in *Castello* in Cagliari befand sich hingegen eine bikorporale Raubkatze. Zu Architraven mit Darstellungen von zwei gegenständigen Tieren o. Fabelwesen unterschiedlicher Gattung vgl. stellvertretend einen ehem. Sturz in S.'Ambrogio in Mailand u. das Foto im FAM zu obj20842847 fm2156. Zur Interpretation entspr. Darstellung verschiedener gegenständig platzierter Tiere auch als Verbildlichung des ‚Tierfriedens‘ vgl. Pomarici 2015, S. 288.

⁹⁸⁶ Madonna 2015, S. 75.

⁹⁸⁷ Vgl. z. B. zu Cavagnolo das in den Abb.verw. ang. Foto, zu Pavia Arslan 1955, S. 104 Abb. 2-3, Rivolta d'Adda, Modena wie Otranto die Fotos zu obj20885066 fm2313, obj70006551 fle0012904x_p u. das in den Abb.verw. ang. Foto 7 wie Belli D'Elia 1989, Sw.abb. 27.

⁹⁸⁸ Zu ihrer dortigen Funktion als Wächter vgl. Schmidt 1981, S. 82. Am Portal von St. Pankratius in Hamersleben trennt beide Löwen hingegen ein Säulchen; vgl. Tetzlaff³1979, Abb. 70. Den Raubkatzen konnte auch ein gerahmtes Christusmonogramm beigelegt sein, wie am Portal der Kathedrale S. Pedro in Jaca; vgl. de Palol/Hirmer 1991, Abb. 100 unten.

⁹⁸⁹ Vgl. Bernheimer 1931, S. 14.

⁹⁹⁰ Vgl. 1395 III-2. ACA, Nt B 1, fol. 79v (zit. Cenci 1974-1976, S. 241).

⁹⁹¹ 1438 IX-9. Nt B 16, fol. 71r (zit. Cenci 1974-1976, S. 539).

wurde - offenkundig in Analogie zum Taufsakrament - seit dem Ende des 19. Jahrhunderts mehrmals ein Bezug dieses Portals zum Sakrament der Eucharistie⁹⁹² hergestellt.⁹⁹³ Demgegenüber bezeichnete schon Sanna in den 1930er Jahren eine Erklärung der Löwen-Gruppe in einem eucharistischen Kontext als ‚schwierig‘ und zog eher eine motivische Angleichung der Darstellung des linken mit dem rechten Seitentympanon in Erwägung, da das „[...] *motivo dei leoni affrontati al vaso ricorre spesso in arte, ma solo come elemento ornamentale, [...] e deriva da stoffe orientali.*“⁹⁹⁴ Dem in der Literatur wiederholten Eucharistie-Verweis versuchte die Autorin demgegenüber durch ihre Annahme gerecht zu werden, dass sich im nördlichen Seitenschiff der Abendmahlsaltar befunden haben könnte.⁹⁹⁵

Bei der hier vorgenommenen Untersuchung von romanischen Reliefs hinsichtlich der Verbreitung des Sujets von antithetisch seitlich eines vasenartigen Gefäßes angeordneten Tieren oder Fabelwesen ergab sich neben den Erkenntnissen zu der diesbezüglich eher spärlichen Abbildung von Raubkatzen allerdings, dass den relativ weitverbreiteten Darstellungen von Pfauen quantitativ jene von Greifen⁹⁹⁶ an die Seite gestellt werden können.⁹⁹⁷

⁹⁹² „Im Sprachgebrauch der kath. Kirche bezeichnet E.[ucharistie] das Altarsakrament in seiner Doppelfunktion als Opfer und als Kommunion.“ (Lankheit 1969, Sp. 154). Bzgl. des Marienbildes zu der seit frühchristl. Zeit hergestellten darstellerischen Beziehung zw. der Inkarnation u. Eucharistie vgl. Ihm 1960, S. 68 u. exemplarisch zu Bawit ebd., S. 198f.

⁹⁹³ Diesen Bezug führte meines Wissens als erster Elisei an; vgl. Elisei 1893, S. 54, Cristoferi 1999, S. 106 u. Proserpi 2003, S. 102. Zum Hinweis auf die Pfauen- wie Löwengruppen bzw. Tierpaare, aber ohne Erwähnung der beiden Sakramente vgl. Di Costanzo 1797, S. 177, Brizi 1881, S. 9 u. Zocca 1936, S. 170. Es dürfte in diesem Kontext m. E. sicherlich eine Randnotiz wert sein, dass in der mariologischen Theologie die Brüste der ‚Maria Lactans‘ laut Bonani im Sinn der ‚duplex nativitas‘ eine „[...] *fonte battesimale e alimento eucaristico.*“ (Bonani 1995, S. 17) zugleich sind.

⁹⁹⁴ Sanna 1932, S. 64.

⁹⁹⁵ Vgl. ebd. Neben einem entspr. Altarort könnte diesbzgl. auch die Platzierung des Beichtstuhls von Interesse sein, da die Beichte immer die Voraussetzung zum Empfang der Eucharistie darstellte. Die Verfasserin dankt Edgar Müller M. A. (Göttingen) für diesen Hinweis. Zur wachsenden Bedeutung der Beichte wie Buße auch generell ab dem 12. Jh. vgl. Schlegel 2012, S. 246.

⁹⁹⁶ Zu deren ambivalenter christl. Symbolik u. Vorkommen an bzw. in Sakralbauten vgl. Barral I Altet 2010, S. 119 u. Riccioni 2019b, S. 199f.

⁹⁹⁷ Zur mögliche Vorbilder vor Ort betreffenden Aussage, das Sujet der gegenständigen Tiere sei in der antiken Kunst mehrheitlich in röm. Provinzen außerhalb Italiens erhalten geblieben, vgl. Flagge 1971, S. 96. Vgl. hingegen zur Begründung des Vorkommens von Greifen vor allem in Italien Schmidt 1981, S. 64.

Diese sich normalerweise aus einem geflügelten Löwenkörper und Adlerkopf zusammensetzenden Fabelwesen wurden im ‚Physiologus‘⁹⁹⁸ erwähnt und im Mittelalter oftmals als Gegner dämonischer Tiere wie menschlicher Sünder angesehen.⁹⁹⁹ Als Trägertiere oder durch ihre Darstellung an romanischen Kirchenportalen „[...] markieren [sie] die Grenze zwischen sakralem und profanem Bereich.“¹⁰⁰⁰

Schon Werke der etruskischen und römischen Kunst belegen ihre wachend-abschreckende Funktion, die zu jener Zeit oftmals eng mit dem Totenkult verbunden war.¹⁰⁰¹ So nahm laut Valnea Santa Maria Scrinari der Greif „[...] un posto preminente nel repertorio ornamentale dei sarcofagi [...]“ ein, „[...] anche quando, scomparendo dalla fronte, rimane accucciato o accosciato sulle fiancate.“¹⁰⁰²

⁹⁹⁸ Vgl. zu dessen Edition Seel ⁶1992 wie allgemein zu dieser spätantiken ‚Naturkunde‘ als Sammlung zoologisch-christl. Aussagen Schmidt 1981, S. 16f. wie Geese 1996, S. 339; zu dessen spätantiken Nachfolgeschriften wie zur großen Bedeutung dieser Abhandlungen für die im Mittelalter weitverbreiteten ‚Bestiarien‘ nicht nur gattungsübergreifend als Quelle figürlicher Darstellungen, sondern zur Verdeutlichung der ‚Natur‘ bestimmter Tiere bzw. Fabelwesen in ‚exempla‘ vgl. Schmidt 1981, S. 17, Muratova 1992, S. 449f., Metternich 2008, S. 70ff., Barral I Altet 2010, S. 108, 110f. u. 123, Saccardo 2019, S. 140f., Riccioni 2019a, S. 10 u. Trovabene 2019, S. 173f. Vgl. auch zur diesbzgl. Bedeutung der Beatus-Handschriften Klingender 1971, S. 298 u. 300 wie zur engen Verbindung von Bestiarien u. der christl. Predigt De Luca 2019, S. 102.

⁹⁹⁹ Vgl. Kühnel 1949-1950, S. 3 u. Wiegand-Uhl 1975, S. 53, Di Fronzo 1996, S. 91, Frigerio 2014, S. 431-443 u. Jászai 2015, s. p. Exemplarisch sei auf die einzelnen mit Drachen kämpfenden Greifen am Nordportal von S. Fedele in Como wie am Ambo in S. Giulio in Orta San Giulio ebenso wie auf die Deckplatte des Kapitells Nr. 27 (Zählung nach Durlat 1990) im Kreuzgang von S.-Pierre in Moissac mit einer Gruppe aus Basilisken attackierenden Greifen verwiesen; vgl. zu Como mit der Dat. um 1120-30 Poeschke 1998, S. 60 Abb. 3 u. zu Orta San Giulio Jászai 2015, Abb. s. n. u. zu Moissac das Foto im FAM zu obj07580964 fle0009497x_p.

¹⁰⁰⁰ Jászai 2015, s. p. Vgl. zu den Exemplaren an den Kathedralen in Verona, Ferrara u. Assisi wie den Sakralbauten in Chiusa di San Michele u. Padua Verzár 1985, Abb. 22-23, dies. 1988, S. 119 Abb. 163-165 u. S. 123 Abb. 167-168 wie Poeschke 1998, S. 86 Abb. 41. Zu den gegenständig angeordneten Greifen am Türsturz von S. Giorgio in Argenta wie zum Bezug zu jenen am Portalsturz in San Casciano a Settimo vgl. Coden 2000, S. 82 Abb. 1 bzw. S. 102.

¹⁰⁰¹ Vgl. Noehles 1961, S. 52, Jászai 2015, s. p. u. Bolla 2016, S. 68.

¹⁰⁰² Santa Maria Scrinari 1972, S. 66f.; zu den im Jz. zuvor ergrabenen Sarkophagen des Mus. Naz. Romano in Rom vgl. ebd., Abb. 3 u. 7.

Wie auch andere antithetisch positionierte Tiere¹⁰⁰³ oder Fabelwesen¹⁰⁰⁴ wurden Greife paarweise oftmals auch als Wächter des ‚Lebensbrunnens‘ wie des ‚Lebensbaumes‘ abgebildet.¹⁰⁰⁵ An den erhaltenen antiken Bestattungsbehältnissen ist neben einer Einzeldarstellung¹⁰⁰⁶ vorwiegend die Darstellung eines einzelnen Paares anzutreffen. Einige Friese antiker Tempel¹⁰⁰⁷ weisen hingegen eine Reihung von Greifenpaaren auf, gegebenenfalls auch im Wechsel mit anderen Spezies. Häufig wurde ihre dortige Darstellung um einen Kantharos, einen Krater oder eine Amphora ergänzt.¹⁰⁰⁸ So lassen sich für seitlich eines Kantharos bzw. Kraters abgebildete sitzende oder stehende Einzelpaare eine etruskische Urne aus dem Museo Etrusco Guarnacci in Volterra, eine Grabstele im Römisch-Germanischen Museum in Köln wie die Schmalseiten von Sarkophagen im Umfeld von San Matteo

¹⁰⁰³ Z. B. ist auf die verschieden dat. Darstellungen mit jeweils zwei Hirschen seitlich eines symbolischen ‚Lebensbaumes bzw. -brunnens‘ an einer 968 dat. Pyxis (N^od’Inv. OA 4068, Mus. du Louvre, Paris), einer in das 11.-12. Jh. dat. Holzfüllung aus Ägypten (Inv. Nr. I 638, MIK, Berlin), knieend an der Schallzone eines in das 11. Jh. dat. ‚Olifant‘ südital. Provenienz (Inv. Nr. MA 107, Herzog Anton Ulrich-Mus., Braunschweig) wie aufgerichtet an einem Narthexkapitell in S. Maria Ass. in Fornovo di Taro, wahrscheinlich ehem. an einem beschädigten Relief aus S. Pietro in Bologna, an dem in die Mitte des 12. Jh. dat. Mosaikfries des Portikus von S. Cesario in Terracina, an der Ostwand des in der 2. H. 12. Jh. entstandenen ‚Empfangsraumes‘ im Königspalast in Palermo u. an der Schmalseite eines in das 12.-13. Jh. dat. Marmorbeckens (I. 1570, MIK, Berlin) hinzuweisen; vgl. zu den Exponaten in Paris Sourdel-Thomine/Spuler u. a. 1990, Sw.abb. 105 u. S. 205, Dodds 1992, Kat. 3, S. 192-198, Ettinghausen u. a. 2001, S. 95, Pedde 2017, S. 91 u. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus., in Berlin Falke 1929, S. 513 Abb. 5b u. MIK 1995, Nr. 83, S. 71f. u. Nr. 98, S. 79f., in Braunschweig Falke 1929, S. 517 Abb. 9, Kühnel 1959, S. 45 m. Abb. 18 („[...] zwei Böcke mit gegabeltem Gebörn [...]“ (ebd.)), Fillitz 1967, S. 29 Abb. 12, Luckhardt/Niehoff 1995, S. 241f., D 56 u. Shalem 2014, Kat. A 11 (dort als ‚Steinböcke‘ bezeichnet), in Bologna das erste in den Abb.verw. ang. Foto, in Terracina Claussen 1987, T. 12 Abb. 22 u. Nuzzo 2016, S. 36 Abb. 1, in Palermo Shalem 1995, S. 29 Abb. 5 u. Hoffman 2001, S. 35 Abb. 15. Zu diesem Sujet als Sinnbild christl. Erlösung bzw. Ankündigung paradiesischer Freuden vgl. Frazer English 1985-1986, S. 23, Flaminio 2000, S. 144 bzw. Nuzzo 2016, S. 39.

¹⁰⁰⁴ Ohne direkte Parallelen bleiben hingegen die zwei Meeresungeheuer mit ‚Lebensbaum‘ auf einer der aus S. Michele *alla Pusterla* stammenden Reliefplatten (B 55, Mus. Civici, Pavia); vgl. das Foto im AA zu DEA-S-001033-5469. Eher selten ist in diesem Kontext auch die Kombination zweier Spezies (Greif u. Löwe) seitlich eines ‚Arbor Vitae‘, wie an drei ‚Olifante‘ vermutlich südital. Provenienz (Inv. Nr. 57.581, MFA, Boston; Inv. 55.345, Cabinet des Médailles, BnF, Paris (ehem. Chartreuse Notre-Dame de Portes); ‚Horn of Ulph‘ im Yorker Münster); vgl. auch zur These von deren Fertigung in Salerno Swarzenski 1962, S. 32 Abb. 3, S. 36 Abb. 8, S. 37 Abb. 10 u. S. 34. Für die Exponate in Boston u. Paris vermutete Swarzenski zumindest einen Werkstattzusammenhang; vgl. ebd., S. 31.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Schmidt 1981, S. 64f. wie Di Fronzo 1996, S. 92.

¹⁰⁰⁶ Mit dem ‚Faroaldus-Sarkophag‘ in S. Pietro *in Valle* (Ferentillo) blieb ein entspr. Bsp. erhalten, das die Verbreitung im Einzugsgebiet des ‚Valle Umbra‘ belegt.

¹⁰⁰⁷ Zu den Friesen des Diokletianspalastes in Split (Kroatien) wie des zu Ehren der Gemahlin des Antoninus Pius auf dem Forum Romanum kurz nach 141 n. Chr. errichteten Tempels vgl. Flagge 1971, S. 171 Abb. 63-64, S. 208 Abb. 124-125, Santa Maria Scrinari 1972, S. 67 wie Kraus u. a. 1990, Abb. 219a.

¹⁰⁰⁸ Vgl. hingegen zur Darstellung seitlich eines Kandelabers an der Rückseite eines Sarkophages im Arch. Mus. von Ioannina (Griechenland) das Foto im FAM zu obj20080191 gr00135g12.

in Salerno und im Musée du Louvre in Paris anführen.¹⁰⁰⁹ Statt des oft abgebildeten Gefäßes befindet sich an einem Exponat, das heute als Brunnenwanne auf dem Domvorplatz in Torcello¹⁰¹⁰ steht, hingegen zwischen den beiden aufgerichteten Greifen ein dreiteiliges, durchgehendes Ornamentband. An mehreren dieser erhaltenen antiken Stücke¹⁰¹¹ kam es auch zur Abbildung eines vasenartigen Behältnisses, aus dem sich stilisierte Ranken erheben. Fragmentarische Friesabschnitte in recht unterschiedlichem Erhaltungszustand mit gegenständig seitlich eines Kantharos positionierten Greifen wurden des Weiteren im Außengelände des Museo Archeologico in Verona¹⁰¹² aufgestellt. Neben der musealen Aufbewahrung ist - wie schon bezüglich der Darstellungen von Raubkatzen beobachtet - wiederum die Wiederverwendung eines entsprechenden antiken Relieffragmentes an einer Außenwand einer Pfarrkirche in Kärnten festzustellen, dieses Mal an Sankt Maximilian in Trefen am Ossiacher See: Das wiederverwendete Stück zeigt einen Greif seitlich eines Kraters samt der erhobenen Vorderpfote seines ursprünglichen Pendants.¹⁰¹³

Die Langlebigkeit und räumliche Verbreitung des Sujets von antithetisch angeordneten Greifen ist meines Erachtens vielfach gesichert. Bernheimer äußerte die These, dass die ‚Greifengruppe‘ „[...] *obwohl ursprünglich aus dem Osten stammend, [...] direkt von den römischen Baudenkmalern in den Motivenschatz [sic] der Romanik einging* [...]“¹⁰¹⁴ Im Gegensatz zu den Interpretationen in der jüngeren Literatur erwog der Autor die „[...] *Beliebtheit [dies]es Ornamentmotivs* [...]“¹⁰¹⁵ allerdings nur auf Grund von griechischen Sagen zu Greifen und Arimaspen, da „[...] *das Tierornament außerhalb der streng religiösen Sphäre steht, [...]*“¹⁰¹⁶ Géza Jászai hob demgegenüber dessen bis in das Hochmittelalter vereinzelt Vorkommen hervor, bis es dann häufiger an eucharistischen Objekten dekorativ verwendet worden sei.¹⁰¹⁷ Demgegenüber sah Riccioni den Greif einem „[...] *patrimonio figurativo che si consolida in Occidente già durante l'Alto Medioevo, [...]*“ zugehörig.¹⁰¹⁸ Silvia Pedone urteilte hingegen über das Greifensujet auf kostbaren mittelalterlichen Seidenstoffen, „[...] *seppure qui adattato a una funzione essenzialmente ornamentale, non per questo perdeva del tutto quel complesso e sedimentato retaggio di implicazioni simboliche che ne segnano la millenaria vicenda culturale.*“¹⁰¹⁹

¹⁰⁰⁹ Vgl. zur Urne Flagge 1971, S. 198 Abb. 108, zur Grabstele das Foto im FAM zu obj20392368 fm1551841, zu den Sarkophagen die Fotos im FAM zu obj20884487 it00474b12 (1980er J.) u. obj20857989 fr00500e08 wie zu den Schmalseiten des um 290 dat. Sarkophages (Ma 2294, Mus. du Louvre, Paris) Baratte/Metzger 1985, Nr. 28, S. 81-84, speziell S. 83 Abb. s. n.

¹⁰¹⁰ Vgl. das Foto im FAM zu obj20326919 fmc799555.

¹⁰¹¹ Zu einem Pilasterkapitell des Apollontempels in Didyma (Türkei) u. zu einem Friestheil des röm. Neptuntempels (Mus. du Louvre, Paris) vgl. die Fotos im FAM zu obj20208162 gr00105f12 bzw. obj20857849 fr00496f03.

¹⁰¹² Vgl. Bolla 2016, S. 70 Abb. 9, S. 72 Abb. 11 u. S. 75 Abb. 13c.

¹⁰¹³ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto.

¹⁰¹⁴ Bernheimer 1931, S. 34.

¹⁰¹⁵ Ebd.

¹⁰¹⁶ Ebd., S. 31.

¹⁰¹⁷ Vgl. Jászai 2015, s. p.

¹⁰¹⁸ Riccioni 2012, S. 36.

¹⁰¹⁹ Pedone 2017, S. 65.

Bei den erhaltenen nachantiken Beispielen in der Bauskulptur, Mosaikkunst und an Ausstattungsgegenständen ist die Ergänzung um einen stilisierten ‚Lebensbaum‘¹⁰²⁰ öfter anzutreffen: So kommen im 7. Jahrhundert diese Fabelwesen seitlich eines pflanzlichen Gebildes an einem Sarkophag aus Charenton-du-Cher¹⁰²¹ ebenso vor wie an zwei in das gleiche Jahrhundert datierten Reliefs, die später dem ‚Harrach-Diptychon‘¹⁰²² aus dem Umkreis der Hofschule Karls des Großen einverleibt wurden. Wenige Jahrzehnte danach wurde im unteren Teil der sogenannten ‚Sigualdus-Platte‘¹⁰²³ ein Greifenpaar seitlich einer stilisierten Pflanze, dessen Triebe ungewöhnlicherweise in Tierköpfen enden, zusammen mit den vier Evangelistensymbolen und einer Kreuz-Kandelaber-Komposition dargestellt.

An der Westfassade der Kreuzkuppelkirche ‚Panagia Gorgoepikoos‘¹⁰²⁴ in Athen in Griechenland, auch ‚Kleine Metropolis‘ genannt, bilden von den circa 90 am Außenbau wiederverwendeten Reliefs¹⁰²⁵ gleich mehrere antithetisch positionierte Fabelwesen (Sphinx und Greif) bzw. Tiere (Pfau und Raubkatze) ab. Zwei Platten zeigen jeweils in ihrem oberen Bereich ein Greifenpaar seitlich eines stilisierten vasenartigen Gefäßes mit einem abdeckenden Pinienzapfen, während im unteren Plattensegment zwei antithetisch angeordnete Adler jeweils mit einer Schlange kämpfen.¹⁰²⁶

Auch an einigen mittelalterlichen Palastfassaden in Venedig blieben ‚Patere‘¹⁰²⁷ unterschiedlicher Datierung mit diesem offensichtlich recht beliebten Greifen-Sujet

¹⁰²⁰ Zu deren variierendem Stilisierungsgrad vgl. die von Hamann-Mac Lean wiedergegebenen Aussagen von Świechowski zu venezian. ‚Patere‘ o. ‚Formelle‘: „[...] *auch diejenigen Darstellungen, bei denen von einem Lebensbaum oder -busch im Wortsinne nicht mehr die Rede sein kann, seien als Verkümmierungen oder Reduktionen des Lebensbaum-Motivs aufzufassen.*“ (Hamann-Mac Lean in Świechowski/Rizzi 1982, S. 230)

¹⁰²¹ Mus. du Berry, Bourges (zit. Di Fronzo 1996, S. 91).

¹⁰²² Das Exponat mit einem doppelten, jeweils im oberen u. unteren Plattenbereich angeordneten Greifenpaar (Sammlung Ludwig, als Dauerleihgabe Schatzkammer Schnütgen-Mus., Köln); vgl. u. a. zur span. Provenienz Schnitzler 1968, S. 18-20 u. Abb. 3c u. Jászai 2015, s. p.

¹⁰²³ Zur Reliefplatte des in das 8. Jh. dat. Ensembles im ‚Battistero di Callisto‘ mit einer entspr. Inschrift (Mus. Cristiano, Cividale) vgl. Peroni 1984a, Abb. 186 u. Mitchell 1994, T. III Abb. 6.

¹⁰²⁴ Vgl. Gkioles/Pallis 2014, S. 198.

¹⁰²⁵ Zur Beschreibung, Anbringung im Sinne einer ostentativen Zurschaustellung - „[...] *almost exhibitionistic display of images.*“ (Küllerich 2005, S. 104) als „[...] *the main defining feature of the walls.*“ (ebd., S. 107) - u. Analyse - „*The spolia [...] were markers of identity, visual reminders of Christianity, the auctoritas of which was rooted in antiquity.*“ (ebd., S. 111) wie der Dat. der Spolien, überarbeiteten bzw. hochmittelalterlichen Stücke vgl. ebd., S. 95ff. m. Abb. 1-4 u. 6.

¹⁰²⁶ Vgl. die Fotos im FAM zu obj20290658 fm226 u. fm231, zur Dat. dieses Reliefs in das 6.-7. Jh. u. dessen apotropäischer Funktion Wittkower 1939, S. 317f. u. T. 52b. Schlangen sind auch einem antithetisch angeordneten, aus dem ‚Lebensbrunnen‘ trinkenden u. in das 9. Jh. dat. Pfauenpaar (MR 41234, Mus. di Roma, Rom) zugeordnet; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

¹⁰²⁷ Zu immer noch ungelösten Fragen bzgl. der venezian. Zierplatten, ihrer mehrheitlich nichtchristl. Motivik u. dem Verweis auf die Darstellungen der Medaillons an bzw. in der ehem. ‚Aula regia‘ wie S. Maria de Naranco bei Oviedo vgl. Hamann-Mac Lean in Świechowski/Rizzi 1982, S. 230-232. Zu den Hauptsujets der ‚Patere‘ im Gebiet Venetiens bis zur Romagna u. ihrer apotropäischen Funktion vgl. Saccardo 2019, S. 147.

erhalten. Mehrheitlich handelt es sich dabei um seitlich eines ‚Lebensbaumes‘ adosierte Greifen mit einander zugewandten Köpfen.¹⁰²⁸ Auch zwei durchbrochen gearbeitete, von Poeschke in das Umfeld dieser zahlreichen runden Zierplatten verortete Scheiben an der Fassade der Vorhalle der Abtei Santa Maria in Pomposa in der Emilia zeigen derartige Greifengruppen.¹⁰²⁹ Auf diese Darstellung bezogen, stellte Eva-Maria Wagner 1965 fest, dass dieses „[...] *orientalische Motiv des Lebensbaumes mit gegenständigen Tieren* [...] *nicht selten in der vorromanischen Bauplastik auf[taucht]* [...]“¹⁰³⁰

An einem aus der Kathedrale von Sorrent in Kampanien stammenden, nun im dortigen Museo Correale di Terranova aufbewahrten und in das 11. Jahrhundert bzw. um 1100 datierten Relief¹⁰³¹ wurden massive Greife nicht nur seitlich, sondern auch jeweils *vor* einem Miniaturbaum wiedergegeben. Antithetisch seitlich nur einer bäumchenartigen Pflanze sind die kleinformatischeren Greife an einem Relief an der Südseite von San Sepolcro in Barletta¹⁰³² in Apulien positioniert. Hingegen hat sich die Komposition mit einem ebenfalls gegenständig angeordneten derartigen Fabelwesenpaar am Scheitel des Protirobogens am rechten Seitenportal der Fassade von San Donnino in Fidenza¹⁰³³ in der Emilia durch dessen Platzierung in Weinranken und die Ergänzung eines mittigen Stierkopfes schon von der ursprünglichen Konzeption einer ‚Lebensbaum-Gruppe‘ entfernt.

Wie schon bei den Pfauen zu beobachten war, haben sich an dieser Stelle besonders beachtenswerte Darstellungen von antithetisch angeordneten Greifen, die ein Gefäß oder eine Pflanze flankieren und so als Hüter des ‚Fons Vitae‘ oder des ‚Arbor Vitae‘ gesehen werden können, meistens auch an kleineren früh- und hoch-

¹⁰²⁸ Vgl. Świechowski/Rizzi 1982, u. a. T. 12 Abb. 133, T. 27 Abb. 325, T. 28 Abb. 351, o. Kopfdrehung T. 45 Abb. 634.

¹⁰²⁹ Vgl. Ricci 1925, T. 71, zur Identifizierung hingegen als Pfauen Fasolo 1936, S. 127, Toesca 1965, S. 669 Abb. 417, Klingender 1971, S. 286f., zur Dat. vor 1026 Hamann-Mac Lean in Świechowski/Rizzi 1982, S. 233f. u. T. 72 Abb. 966 wie Poeschke 1998, S. 68.

¹⁰³⁰ Wagner 1967, Bildunterschrift zu Abb. 65.

¹⁰³¹ Vgl. Volbach 1942, Abb. 9, Grelle 1985, S. 6f. u. S. 7 Abb. 2 wie Di Fronzo 1996, S. 92 Abb. s. n.

¹⁰³² Vgl. Mariani Calò 1975, Abb. 5.

¹⁰³³ Vgl. Frigerio 2014, S. 436 Abb. oben s. n.

mittelalterlichen Kult- wie Kunstgegenständen verschiedener Gattungen im mediterranen Raum und darüber hinaus erhalten, so an Reliquiaren,¹⁰³⁴ Elfenbeinkämmen,¹⁰³⁵ -schatullen¹⁰³⁶ und -büchsen¹⁰³⁷ aus der Zeit der Umayyaden und der Taifa,¹⁰³⁸ die in Folge meistens eine christliche Wiederverwendung erfuhren.¹⁰³⁹ Viele der durch ihre kufischen Inschriften präzise datierbaren Pyxiden wie Kästchen mit einer diesbezüglichen Motivik, die als kostbare Behältnisse mit wiederum wertvollem Inhalt als „[...] *visual metaphors for privilege and power* [...]“¹⁰⁴⁰ entstanden waren, landeten nach Plünderungen am Ende der Umayyaden-Herrschaft oftmals, aber nicht nur als Beutestücke in den Schatzkammern von Kathedralen auf der iberischen Halbinsel, um dort mehrheitlich als christliche Reliquiare oder liturgische Behältnisse - auch leicht verändert¹⁰⁴¹ - zweitverwendet erhalten zu bleiben¹⁰⁴² und so auch in anderer Weise als der bisherigen wertgeschätzt zu werden.¹⁰⁴³ Diese allgemein im Zusammenhang mit der Bildformel der gegenständig angeordneten Tiere

¹⁰³⁴ In Verbindung mit Beischriften an vorkarolingischen Reliquiaren angebrachte derartige Darstellungen hätten über eine „[...] *magia sacramentale* [...]“ (Elbern 1998, S. 895) verfügt.

¹⁰³⁵ Inv. Nr. KG 830, GN, Nürnberg; vgl. das Foto im FAM zu obj32064517 mi07827b03 wie zu den greifenähnlichen Fabelwesen (Acc. Nr. 66.172, MMA, New York) den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

¹⁰³⁶ Zur ‚Lebensbaum‘-Gruppe in einem der Medaillons an der Schmalseite des zw. 1000-1025 gefertigten Kästchens (Inv. Nr. 10-1866, VAM, London) vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus. bzw. am 1004-1005 dat. ‚Schrein von Leyre‘ (Mus. de Navarra, Pamplona) vgl. Herzog/Reß 1957, Sp. 1331, Sourdél-Thomine/Spuler u. a. 1990, S. 205, Dodds 1992, Kat. 4, S. 198-201, Shalem ²1998, S. 387 Abb. 24 (zu) Kat.nr. 133, Walker 2016, S. 235f. m. Abb. 95 u. das in den Abb.verw. ang. Foto; zur Gruppe an der 1026 inschriftlich dat., in Cuenca gefertigten ‚Schatulle aus Silos‘ (Mus. Prov., Burgos) vgl. Shalem 1995, S. 25f., S. 26 Abb. 1, ders. ²1998, S. 132, S. 388 Abb. 25 (zu) Kat.nr. 134 u. S. 389 Abb. 26 (zu) Kat.nr. 134 wie Walker 2016, S. 247f.

¹⁰³⁷ Zur 968 dat. Pyxis (Inv. OA 4068, Mus. du Louvre, Paris) mit seitlich des ‚Arbor Vitae‘ in den unteren Zwickeln zw. den gelappten Medaillons dargestellten Greifen vgl. Sourdél-Thomine/Spuler u. a. 1990, Sw.abb. 105, S. 205 wie Dodds 1992, Kat. 3, S. 193 Abb. s. n. u. S. 195.

¹⁰³⁸ Zu den deutlichen Unterschieden in der Schnitztechnik u. vor allem in der Motivik der Erzeugnisse aus Córdoba u. Cuenca vgl. Shalem 1995, S. 27f.

¹⁰³⁹ Exemplarisch zur sich dementspr. anpassenden Deutung des Kästchens (Mus. de Navarra, Pamplona) vgl. Harris 1995, S. 214-221.

¹⁰⁴⁰ Hoffman 2001, S. 36.

¹⁰⁴¹ Vgl. zu diesen vorwiegend, aber nicht nur als ‚Christianisierungsakte‘ gewerteten Umgestaltungen u. Eingliederungen, durch die auch ein neuer Kultgegenstand mit einem höheren Authentizitätsgrad entstehen konnte, Shalem ²1998, S. 132-137. Zur Abgrenzung zu mozarabischen Modellen bei der Herstellung christl. Kunstwerke vgl. Klingender 1971, S. 298.

¹⁰⁴² Vgl. Herzog/Reß 1957, Sp. 1320, Rosser-Owen 1999, S. 18f. u. dies. 2015, S. 39f.; zur (Be)Deutung der in den Kathedralen in Spanien u. Südfrankreich bzw. auch in den italienischen maritimen Stadtrepubliken Venedig, Genua u. Pisa ab 1100 oftmals besonders explizit als ‚Kriegstrophäen‘ präsentierten islamischen Kunstgegenstände u. Beutekunst vgl. Shalem 1995, S. 24f. bzw. Mathews 2016, S. 74ff., vor allem S. 78; vgl. hingegen zur unspektakulären Eingliederung von profanen Artefakten in christl. Schatzkammern ders. ²1998, S. 130 u. Pedde 2017, S. 92 wie zum Erhalt kleinerer Exponate auf Grund ihrer Portabilität wie auch als Beute Hoffman 2001, S. 38. Zur öffnenden Diskussion der möglichen Gründe der Überlieferung dieser Gegenstände im 10.-11. Jh. vgl. Rosser-Owen 2015, S. 40ff. u. 48.

¹⁰⁴³ „[...] *the aesthetic merits of most of the Islamic artefacts were accentuated thanks to their new Christian setting, [...] might directed the western eye to concentrate on the decorative nature of the Islamic objects.*“ (Shalem ²1998, S. 131).

oder Fabelwesen interessanten Exponate weisen teilweise eine sich durch die technische Ausführung¹⁰⁴⁴ wie die mehrmalige symmetrische Vervielfältigung der Einzelsujets ergebende netzartige Dekoration auf,¹⁰⁴⁵ die in Einzelfällen durch ihre Kleinteiligkeit wie stilisierenden Tendenzen nahezu zu einem geometrischen Muster werden konnte, wie jene an der Schatulle aus der Kathedrale Sant Antólin in Palencia, die Rose Walker als „[...] *more repetitive and schematic than those of the caliphal period.*“¹⁰⁴⁶ charakterisierte.

Relevante vorromanische und romanische Darstellungen von Greifen in gegenständiger Anordnung sind im heutigen Italien¹⁰⁴⁷ neben jener des Gesimses von San Rufino vor allem an Ausstattungsstücken bzw. Mosaiken von Sakralbauten nachweisbar. Diesbezüglich lassen sich die Reliefplatten aus Kampanien - in San Felice in Cimitile wie ehemals aus der Umgebung von Sorrent, nun im Metropolitan Museum of Art in New York -, ein Relief an der Seite des um 1080-1089 angesetzten Bischofsthrones in San Sabino in Canosa¹⁰⁴⁸ in Apulien wie jenes vom Anfang des 13. Jahrhunderts in San Marco in Venedig¹⁰⁴⁹ in Venetien anführen. An der gegen Ende des 11. Jahrhunderts datierten Bronzetür des Westportals der Kathedrale San Matteo in Salerno in Kampanien kam es zu der eher seltenen Darstellung eines Greifenpaares seitlich eines Brunnens.¹⁰⁵⁰ An dem von Mariella Nuzzo um die Mitte des 12. Jahrhunderts datierten Mosaikfries des Portikus der Kathedrale San Cesario in Terracina¹⁰⁵¹ in Latium schließt sich der monumentalen Greifen-Kantharos-

¹⁰⁴⁴ Breck beschrieb diese als „[...] *technique of the deep-sunk background which gives a lace-like effect to the design* [...].“ (Breck 1923, S. 8).

¹⁰⁴⁵ Diesbzgl. vgl. die 964 dat. Pyxis aus der Kathedrale S. Salvador in Zamora (Inv. Nr. 52113, MAN, Madrid) mit Pfauen, Vögeln u. gehörnten Vierbeinern wie die 1049/1050 inschriftlich dat. Schatulle (Inv. Nr. 57371, MAN, Madrid) aus Palencia mit Gazellen/Hirschkühen (?) wie Vögeln; vgl. die in den Abb.verw. ang. Fotos des Mus. u. zu Inv. Nr. 57371 Dodds 1992, Kat. 7, S. 204-206, Shalem 1995, S. 25f. wie Walker 2016, S. 246. Die Identifizierung der an einigen Kästchen ohne Geweih dargestellten Paarhufer ist dabei jedoch uneinheitlich.

¹⁰⁴⁶ Walker 2016, S. 247.

¹⁰⁴⁷ Zur gegenständigen Platzierung eines Greif u. Löwen am Portaltympanon von S. Nicola in Guglianesi (Molise) vgl. Lehmann-Brockhaus 1983, S. 158, Gianandrea 2012, S. 48 Abb. 16 u. den in den Abb.verw. ang. Datensatz. Zum Greifenpaar an der Portalarchivolte von S. Maria Ass. in Mariana (Haute-Corse) ohne mittiges Gefäß bzw. ‚Lebensbaum‘ vgl. Usai 2019, S. 18, S. 24 Abb. 5.

¹⁰⁴⁸ Vgl. zu Canosa Poeschke 1998, T. 70 wie Gandolfo 2011, S. 52f. u. S. 54 Abb. 5. Scerrato bezeichnete den Thron in seiner Bildunterschrift als „*Uno degli esempi piu tipici della suggestione dei modelli islamici sulla scultura romanica pugliese.*“ (Scerrato ²1985, Abb. 333-334). Zu dessen Dat. vgl. Jászai 2015, s. p. u. Abb. s. n. Zur falschen Angabe, dass antithetisch platzierte Sphinxen den Bischofsthron von Canosa beidseitig zieren, vgl. Zarnecki 1990, S. 240.

¹⁰⁴⁹ Vgl. zu Cimitile u. New York Volbach 1942, Abb. 7-8, zu Venedig das Foto im FAM zu obj20344188 fm1001491 u. zur Dat. Jászai 2015, s. p.

¹⁰⁵⁰ Vgl. das Foto im FAM zu obj20884454 fm1936.

¹⁰⁵¹ Vgl. Nuzzo 2016, S. 42. Die Frühdat. „[...] *in corrispondenza della piena maturazione degli ideali morali ed estetici della Riforma gregoriana.*“ (ebd.) erfolgte auf Grund von technisch-chromatischen, motivisch-stilistischen Merkmalen, die sich von jenen der weiteren Kathedraalausstattung in Terracina absetzen; vgl. ebd., S. 38; vgl. zur Bestätigung dieser Dat. durch die Portal- u. Portikusinschriften Tedeschi 2016, S. 48ff., zur Verbindung von kirchlichen Institutionen in Terracina, Montecassino u. Rom durch die „[...] *attenzione al bestiario* [...].“ (Curzi 2020, S. 112) u. Riccioni Aussage: „*Porticoes were mostly built to showcase the reformed Roman Church* [...].“ (Riccioni 2019c, S. 235).

Gruppe¹⁰⁵² überdies eine ebensolche mit Vögeln¹⁰⁵³ an. Auch die Fußbodenmosaike des nördlichen Seitenschiffes in San Marco in Venedig wie des Mittelschiffes in Santa Maria e San Donato in Murano umfassen neben den bereits erwähnten antithetisch platzierten Pfauen- auch Greifenpaare,¹⁰⁵⁴ allerdings letztere ohne mittigen Kantharos.¹⁰⁵⁵ Mit den Fragmenten der in das 11. bzw. in das späte 12. Jahrhundert datierten Bodenmosaike in den Presbyteriumsbereichen der Abtei Fruttuaria in San Benigno Canavese¹⁰⁵⁶ bzw. der um 1490 abgerissenen und 1909 wieder ergrabenen Kollegiatskirche San Salvatore in Turin¹⁰⁵⁷ sind zwei weitere gegenständig angeordnete und jeweils in Medaillons integrierte Greifenpaare in größerem Maßstab in Piemont überliefert - adossiert ausgerichtet (Turin) bzw. einander zugewandt und seitlich eines rankenförmigen ‚Lebensbaumes‘ aufgerichtet (Fruttuaria).

Des Weiteren haben sich kleinere Darstellungen mit Paaren dieser Fabelwesen an mobilen Ausstattungsstücken wie den höchstwahrscheinlich im südlichen Italien gefertigten ‚Olifante‘, wie dem ‚Horn of Ulph‘ im Yorker Münster¹⁰⁵⁸ (Yorkshire), bzw. variantenreicher als adossierte bzw. einander zugewandte stehende, sitzende bzw. aufgerichtete Greife¹⁰⁵⁹ an Textilien des 10. bis 12. Jahrhunderts aus dem südöstlichen Mittelmeerraum erhalten,¹⁰⁶⁰ wie zum Beispiel die ursprünglich farbenfrohen Seidenfragmente der Gallerie Nazionali d'Arte Antica im Palazzo Barberini in

¹⁰⁵² Vgl. Nuzzo 2016, S. 37 Abb. 3. Die Autorin verwies diesbzgl. auf die Verbindung des Greif zu Christus auf Grund der doppelten Natur beider; als inhaltliche Gemeinsamkeit aller recht unterschiedlichen Sujets des Frieses gab Nuzzo den Kampf zw. ‚Gut u. Böse‘ bzw. die Erlösung an; vgl. ebd., S. 39. Zu einem kürzlichst an das Ende 11. Jh. bis in die 1. H. 12. Jh. dat. Holzkästchen aus Terracina (Inv. Nr. 1480, Mus. Naz. Pal. di Venezia, Rom) vgl. Curzi 2020, S. 105-112. Die dortigen Darstellungen von Kampfhandlungen zw. unterschiedlich konnotierten Wesen sichern eine entspr. Interpretation in diesem Fall m. E. eindeutiger ab.

¹⁰⁵³ Zur Identifizierung als Elstern vgl. Nuzzo 2016, S. 39.

¹⁰⁵⁴ Vgl. Riccioni 2019b, S. 195, S. 205 m. Abb. 9 u. Anm. 32.

¹⁰⁵⁵ Eine vergleichbare Gruppe befindet sich wiederverwendet am venezian. Riva del Carbon; vgl. Barral I Altet 2019, S. 163 Abb. 13.

¹⁰⁵⁶ Vgl. ebd., Abb. 129.

¹⁰⁵⁷ Das Mosaik mit dem Hauptthema des ‚Rades der Fortuna‘ inmitten einer ‚Mappa Mundi‘ ist mittlerweile wieder an seinen urspr. Platz nördl. direkt neben der Kathedrale ‚zurückgekehrt‘; neben den Greifen zeigen dessen Reste auch antithetisch adossiert platzierte Raubkatzen u. vermutlich aus einem Gefäß trinkende langbeinige Vögel (laut Toesca Kraniche) in Medaillons; vgl. Toesca 1910, S. 4 Abb. 2, S. 6 u. 8 wie Barral I Altet 2010, Abb. 125, spezifisch zur Anordnung von Fabelwesen in Medaillons in sakralen Bodenmosaiken vgl. ebd., S. 108f., zur Vorbildlichkeit von östl. Stoffen für die Medaillons mit Tierpaaren Toesca 1910, S. 11 wie Segre Montel 1997, S. 584; vgl. zur sich von den anderen dortigen Darstellungen unterscheidenden Reduktion der Tierpaare auf ihre Silhouetten ebd., S. 583f.

¹⁰⁵⁸ Zu dem seitlich eines ‚Arbor Vitae‘ gegenständig angeordneten Paar vgl. Swarzenski 1962, S. 37 Abb. 11, Pace 2004a, C b wie zu einer vermuteten Dat. schon um 1035 ebd., S. 617.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Pedone 2017, S. 55.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Riccioni 2019b, S. 200 u. 215. Diese adossierte Darstellungsart fand gattungübergreifend in der hochmittelalterlichen Kunst des mediterranen Raumes große Nachfolge, so in der bereits erwähnten Reliefplatte des adossierten Greifenpaars in der Krypta von S. Ciriaco in Ancona u. an einem Stuckrelief (Mus. Arch., Reggio Calabria); vgl. dazu Scerrato ²1985, Abb. 303.

Rom,¹⁰⁶¹ des Museo Diocesano d'Arte Sacra in Ancona¹⁰⁶² und der Abegg-Stiftung in Bern¹⁰⁶³ in der Schweiz.

Außerhalb der italienischen Halbinsel sind diese Fabelwesen gegenständig mehrheitlich seitlich eines kelchartigen Gefäßes vorwiegend an Kapitellen¹⁰⁶⁴ in bzw. an romanischen Sakralbauten Südwesteuropas anzutreffen, wie an Notre-Dame-du-Port in Clermont-Ferrand, in Saint-Pierre in Mozac oder Saint-Médulphe in Saint-Myon¹⁰⁶⁵ (Puy-de-Dôme), Saint-Symphorien in Biozat (Allier) oder Saint-Julien in Brioude wie Saint-Chaffre in Le-Monastier-sur-Gazeille¹⁰⁶⁶ (Haute-Loire). Auch am Portal von Notre-Dame in Genouillé und in der ehemaligen Abtei Saint-Junien in Nouaillé-Maupertuis¹⁰⁶⁷ wie in Notre-Dame in Chauvigny¹⁰⁶⁸ (Vienne), an einem um 1175 datierten Kämpfer im südlichen Seitenschiff der Kathedrale von Saint-Sauveur in Aix-en-Provence¹⁰⁶⁹ (Bouches-du-Rhône), einem Relief an einer Vorlage in dem Mittelschiff der Kathedrale Notre-Dame-de-Nazareth in Vaison-la-

¹⁰⁶¹ Inv. Nr. 3894, Gallerie Naz., Rom (chem. Mus. Artistico Industriale, Rom) (zit. Pedone 2017, S. 52 Anm. 74); vgl. ebd., S. 53 Abb. 1 u. S. 57 Abb.

¹⁰⁶² Vgl. Di Fronzo 1996, S. 95 Abb. s. n. u. zur Dat. in das 10.-11. Jh. Pedone 2017, S. 61 m. Abb. 7. Diese Anordnung der Greife lässt sich auch an anderen Textilien mehrmals nachweisen, so an einem in das sp. 12. bis fr. 13. Jh. dat. Fragment span. Provenienz (Acc. Nr. 27.58.2, MMA, New York) u. einem Exponat aus der 1. H. 13. Jh. ungesicherter Herkunft (Acc. Nr. 1984.344, MMA, New York), eines Stoffes (Mus. del Tesoro, S. Francesco, Assisi); vgl. die in den Abb.verw. ang. Datensätze des Mus. u. zu Assisi Tarchi 1937, T. CCXXVI u. Alfieri 1993, S. 61 Abb. s. n. Zu einem Stoff mit einem entspr. ausgerichteten Löwenpaar (Inv. Nr. 228, Schnütgen-Mus., Köln) vgl. Schnitzler 1968, S. 35 u. Abb. 34.

¹⁰⁶³ Inv. Nr. 2656/2660, Abegg-Stiftung, Bern, 1. H. 12. Jh. In einer Abfolge von großen Medaillons wurden je zwei adossiert aufgerichtete Greife, aber mit einander zugewandten Köpfen seitlich eines stilisierten ‚Lebensbaumes‘ (um kleinere symmetrisch angeordnete Gazellenpaare ergänzt) dargestellt; der Stoff diente zur Einwicklung der zw. 1147-1157 nach Sigüenza überführten Reliquien der hl. Librada; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz der Stiftung u. weitere zugehörige Stofffragmente (Inv. Nr. 1952.152, MA, Cleveland u. Acc. Nr. 58.85.1, MMA, New York).

¹⁰⁶⁴ Zur Verknüpfung spezifischer Kapitellformen mit symmetrischen Tierdarstellungen bzw. die dortige Sonderstellung von antithetisch angeordneten Gruppen vgl. Bernheimer 1931, S. 11f.; zur oftmals folgerichtigen Aufrichtung gegenständig platzierter Tiere an Kapitellkelchen vgl. Wiegand-Uhl 1975, S. 52.

¹⁰⁶⁵ Vgl. zu einzelnen Bsp. Bernheimer 1931, S. 34f. u. Frigerio 2014, S. 438 Abb. s. n. wie zum Kapitell des zweiten Pfeilers des nördl. Langhauses in Mozac das Foto im FAM zu obj20852832 fr00368f11.

¹⁰⁶⁶ Vgl. die Fotos im FAM zu obj20864494 fm37838 wie obj20834147 fm174155.

¹⁰⁶⁷ Zu den Bsp. aus Biozat, Genouillé u. Nouaillé-Maupertuis vgl. die in den Abb.verw. ang. Datensätze.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Camus/Carpentier 2011, S. 308 Abb. 338.

¹⁰⁶⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20840789 fm31047a u. Borg 1972, Abb. 56.

Romaine¹⁰⁷⁰ (Vaucluse) wie an einem Kapitell der ‚Salvator-Kapelle‘ in der Kathedrale von Santiago de Compostela¹⁰⁷¹ (La Coruña) finden sich Darstellungen von Greifenpaaren. Einige dieser Beispiele waren bzw. sind zudem gefasst, was sich möglicherweise unter anderem mit der Imitation von ehemals in vielen Kirchen vorhandenen Textilien mit entsprechenden Bildformeln erklären lässt.¹⁰⁷²

Am Ende dieser Teilbetrachtung bleibt festzuhalten, dass die Darstellungen an den beiden seitlichen Tympana von San Rufino (*Abb. 68, 69*) nicht nur auf Grund ihrer relativen Größe, sondern auch wegen der vorgenommenen Kombination der abgebildeten Tierarten im Bereich der romanischen Bauskulptur Italiens einzigartig sind. Das hier gewählte Sujet antithetisch angeordneter Tiere oder Fabelwesen derselben Spezies ist vom 10. bis zum 13. Jahrhundert erst oftmals an portablen Kunstobjekten verschiedener Gattungen und dann auch an bzw. in einzelnen Bauten des gesamten mediterranen Raumes anzutreffen.¹⁰⁷³ Eine Vereinzelung *und* Monumentalisierung dieses Sujets an derartig prominenter Stelle, wie an der Kathedraalfassade von San Rufino in Assisi, ist meines Wissens in der Bauskulptur hingegen andernorts nicht nachweisbar.

Während das Sujet der gegenständig positionierten Raubkatzen nur in einzelnen römisch-antiken bzw. vorromanischen Werken überliefert ist, waren Darstellungen antithetisch angeordneter Pfauen vor allem in der frühchristlichen Kunst auf italienischem Boden ausgesprochen beliebt. Neben einem Vorkommen an Objekten des Memorialwesens wie Sarkophagen bzw. an liturgischen Ausstattungsgegenständen, wie Abschränkungen oder Ziborien, belegen die vermehrt im adriatischen Raum

¹⁰⁷⁰ Vgl. Labande 1905, S. 306, Borg 1972, S. 87 u. *Abb. 113* u. das Foto im FAM zu obj20162602 fr00864d06.

¹⁰⁷¹ „*Their bodies turn sharply to meet over a small chalice in the centre of the capital forming an unusual version of an ancient motif* [...]“ (Walker 2016, S. 313); vgl. ebd., S. 313 *Abb. 126*. Walkers Thesen zum künstlerischen Austausch in der 2. H. 11. Jh. während der Herrschaft von Alphonso VI. von León (1037-1109) besonders unter Verweis auf die Bedeutung päpstlicher Legaten u. der Abtei in Cluny bei der Einführung der röm. Liturgie vor Ort bzw. von älteren Sarkophagen bei der erneut einsetzenden Herstellung von Steinreliefs, lassen sich wie folgt kurz zusammenfassen: „*The Toledan nexus continued the same methods of artistic exchange experienced over earlier centuries: booty, diplomatic gifts, ransom, and slavery, but under more explicit Christian control.*“ (ebd., S. 305). Die Auswahl u. Herkunft der Sujets an den Kapitellen der Radialkapellen von Santiago, zu denen auch die Salvatorkapelle gehört, brachte die Autorin wiederum mit den zur Kirchenausstattung genutzten Textilien bzw. Elfenbeinobjekten aus den Taifa-Königtümern in Zusammenhang; vgl. ebd., S. 312f.

¹⁰⁷² „*Stonework painted to imitate textiles would have been a logical development.*“ (ebd., S. 312f.).

¹⁰⁷³ Zur ‚kaum zu überschätzenden‘ Vermittlerrolle von Textilien bzw. textiler Raumausstattung in Bezug auf gegenständig angeordnete Tierpaare schrieb Hoffman: „*The wide dissemination of textiles among these centres may also account for parallel translations of these motifs on a range of other works in more monumental scales as well.*“ (Hoffman 2001, S. 34). Zum Hinweis bzgl. der motivischen Modellhaftigkeit von islamischen o. byz. Textilien speziell für Elfenbeine aus Al-Andalus auf den notwendigen Umwandlungs- wie gleichzeitigen Verdichtungsprozess der reliefierten Darstellungen vgl. Ettinghausen u. a. ²2001, S. 95. Diese Verdichtung der Motive - u. U. mit kalligrafischen Ergänzungen - ist in den folgenden beiden Jh. aber auch an den nahöstl. Textilien selbst zu beobachten; vgl. ebd., S. 164 *Abb. 251* u. S. 165f.

erhaltenen Mosaik in Baptisterien hingegen ihre eindeutige Verbindung zur Taufthematik. Eine bewußte Wahl dieses Sujets für das rechte Seitenportal von San Rufino, in dessen relativer Nähe wahrscheinlich schon von Anfang an das Taufbecken verortet werden kann, ist somit durchaus in Erwägung zu ziehen.

Die allgemeine Vorbildlichkeit der Motivik der Tympana für jene der gegenständig platzierten Tiere wie Fabelwesen des Konsolgesimses ist ebenso nahelegend wie der Zusammenhang zwischen der Ausführung des Bogenfeldes des linken Seitenzuganges und den Trägertieren des Hauptportals, wie die sehr ähnliche Wiedergabe körperlicher Details zeigt.¹⁰⁷⁴ Die Fertigung der Reliefs beider Tympana dürfte zudem auf jeden Fall in der Hand desselben Bildhauers gelegen haben, der neben deren symmetrischer Komposition sehr großen Wert auf eine detaillierte Wiedergabe anatomischer wie spezifischer Merkmale der dargestellten Tiere legte.

5.2.3.5 Das Hauptportal

Einführung

Neben dem architektonischen Rahmenwerk und den ‚Rosenfenstern‘ samt den Atlanten der Westfassade der assisanischen Kathedrale (*Abb. 14*) haben vor allem die figürlichen Darstellungen am Tympanon und am Halbrundstab des Mittelportals die Aufmerksamkeit einiger Autorinnen und Autoren geweckt.¹⁰⁷⁵ Vereinzelt Erwähnung fanden auch dessen meistens vom Spoletiner Rankendekor abgeleitete ein- und zweistrangige Varianten, die chromatische Gestaltung und die unvollendeten Inkrustationen an den Pfosten und dem Sturz dieses Zuganges.¹⁰⁷⁶

Das Hauptportal (*Abb. 62*), welches sich in seiner Größe und Ausstattung deutlich von den seitlichen Zugängen (*Abb. 65, 66*) unterscheidet, wurde nahezu mittig in das durch Lisenen begrenzte mittlere Geschosskompartiment gesetzt. Sowohl die Quattrofora, die Nische mit den Atlanten wie das mittlere ‚Rosenfenster‘ des oberen Geschosses sind axial auf diesen Zugang bezogen. Eine derartig umfangreiche Portalausstattung¹⁰⁷⁷ wie ein monolithes Bogenfeld dieser Größe¹⁰⁷⁸ mit entsprechend

¹⁰⁷⁴ Die abweichenden Materialeigenschaften wie die Zerstörung lassen hingegen eine Aussage über Gemeinsamkeiten bei der Wiedergabe der Pfauen am Tympanon des rechten Seitenportals u. der vogelartigen Körperteile der seitlichen Trägertiere leider nicht mehr zu.

¹⁰⁷⁵ So u. a. Elisei 1893 u. Prospero 1968 u. 2003.

¹⁰⁷⁶ Vgl. dazu Poeschke 1998, S. 165, Cristofori 1999, S. 93 u. Neri Lusanna 2013, S. 87.

¹⁰⁷⁷ Von den Bogenportalen der Umgebung weist nur jenes der südl. Querhausfassade von S. Feliciano in Foligno eine vergleichbar aufwendige, da mehrteilige Struktur auf - samt einem Halbrundstab, aber ohne Architrav u. Tympanon. Gewisse strukturelle Ähnlichkeiten zum Portal von S. Maria in Castello in Tarquinia zeigen sich durch den dortigen fast vollständigen Verzicht auf Bauskulptur bei üppigstem Einsatz von Inkrustationen zwar nicht so deutlich, sind aber schon bemerkenswert; zur Portalstruktur in Tarquinia vgl. Lehmann-Brockhaus 2017, S. 163 u. Creti 2019, S. 48-51.

¹⁰⁷⁸ Zu einem Gegenbsp. am Mittelportal von S. Maria della Pieve in Arezzo vgl. Curzi 2010, S. 132 *Abb. 140* wie zum Anf. 12. Jh. gängigen Vorkommen von mehrteilig zusammengesetzten Tympana mit Reliefs in Südwesteuropa vgl. Durlat 1962, S. 303.

großfigurigen Darstellungen sind in dem mittelitalienischen Umfeld Assisis indes nur sehr selten anzutreffen.¹⁰⁷⁹

Die Einbettung des mittleren Portals in den benachbarten Fassadenbereich erfolgte auf Grund der größtenteils planen Anordnung von dessen Elementen, die sich von einer leicht gestuften Gestaltung anderer Zugänge der Umgebung unterscheidet,¹⁰⁸⁰ in etwa auf der Ebene der Ausmauerungen der Felder des Rahmenwerkes. Der zwischen die flachen Dekorbänder integrierte Halbrundstab lässt sich als portalinterne ‚Wiederaufnahme‘ der architektonischen Binnengliederung des Untergeschosses betrachten. Die Einfügung des Mittelportals verstärkt meines Erachtens den bereits konstatierten flächenbezogenen Charakter der Gliederung des Untergeschosses nochmals, dem die sehr weit vorkommenden Trägertiere hingegen aber nicht entsprechen.¹⁰⁸¹

Die Anbindung des Mittelportals an das Rahmenwerk ist konzeptionell nicht ganz so einheitlich wie jene der beiden Seitenportale: Die äußeren Teile des mittleren Portals - eine Folge eines stilisierten Blatt-, Rauten- und Perlstabes (*Abb. 105*) - fügen sich im Pfostenbereich trotz identischer Gesteinsart ohne eine häufige Entsprechung der jeweiligen Horizontalfugen separat an die benachbarten Vertikalstäbe der architektonischen Flächengliederung¹⁰⁸² an, die im Unterschied zu den seitlichen Portalen beidseitig über eine einheitliche Profilierung verfügen. Erst oberhalb des zweiten Horizontalstabes des Rahmenwerkes ist durch die Abzweigung eines die Portalarchivolte begleitenden Dekorstabes (*Abb. 91*) eine strukturelle Verbindung des mittleren Portals mit den Vertikalstäben festzustellen, die beide Seitenzugänge hingegen von vornherein auszeichnete.

Die Portalteile

Das Mittelportal (*Abb. 62*) ist wie die seitlichen Zugänge als ein um einen Rundbogen erweitertes Sturzpfeilerportal mit einem geschlossenen Tympanon zu charakterisieren, das darüber hinaus umlaufend durch einen vorstehenden Halbrundstab, ein äußeres flaches Dekorband und ein leicht plastisches Abschlussprofil ergänzt

¹⁰⁷⁹ Monolithische Bogenfelder mit figürlichen Reliefs sind m. W. am Seitenportal von S. Maria *della Pieve* in Arezzo, an der Kathedrale in Fidenza wie an S. Moderanno in Berceto u. S. Bartolomeo in Campobasso nachweisbar; vgl. zu Arezzo Salmi 1915, S. 140 Abb. s. n. wie zu Campobasso Rossi 2017c, S. 115 Abb. 1b.

¹⁰⁸⁰ Damit beschritt man in Assisi einen anderen Weg als in der Umgebung an S. Eufemia u. S. Paolo *inter vineas* in Spoleto u. S. Illuminata bei Massa Martana mit schlichten, mehrfach gestuften Bogenportalen wie auch in den heutigen Marken an S. Maria *della Piazza* in Ancona o. in Latium an S. Pietro wie S. Maria Maggiore in Tuscania, deren spätroman. mehrfach gestufte Zugänge in die Wandoberfläche eingetieft erscheinen. Eine vergleichbare, d. h. eine vorkommende Anordnung eines Halbrundstabes, der kleinen Trägertieren in Seitenansicht auflag, hat es möglicherweise urspr. auch am Portal von S. Margherita in Como gegeben; vgl. Zastrow 1981, S. 40 Abb. 33.

¹⁰⁸¹ Über den schrägen Sockelbereich des Halbrundstabes, der das am weitesten vorkommendste Element des Portals darstellt, stehen die Vorderkörper beider Löwen unterschiedlich weit, aber mehr als einen halben Meter vor; vgl. das Foto im FAM zu obj20382619 it00026e07.

¹⁰⁸² Auf Höhe des linken oberen Hauptportalpfostens (*Abb. 62*) variiert die Breite der sich an den Profilstab anschließenden Kehle vermutlich in Folge einer Anpassungsmaßnahme beträchtlich.

wurde. Aus dieser Erweiterung folgt unter anderem, dass die zugehörigen Trägerlöwen mit dem Fassadensockel bzw. den Vertikalstäben des architektonischen Rahmenwerkes nicht in Kontakt treten.¹⁰⁸³

Unabhängig von der gewählten Gesteinsart und der Zugehörigkeit zu den unterschiedlichen Portalbereichen nimmt die Höhe bzw. Breite der Werkstücke im Archivolten- gegenüber dem Pfostenbereich, wie auch schon an den seitlichen Zugängen zu beobachten war, auch am Mittelportal deutlich ab. Eine Ausnahme bilden diesbezüglich nur dessen äußere Blatt-, Rauten- und Perlstäbe, die von vornherein eine kleinteiligere Zusammensetzung aufweisen.

Die inneren Portalteile

Die Öffnung des mittleren Zuganges von San Rufino wird durch zwei Pfosten und einen Architrav unterschiedlicher Breite begrenzt, deren Stirnseiten sich in etwa auf der Ebene des aufgehenden Mauerwerkes des Untergeschosses befinden und nicht wie jene an San Pietro in Assisi (*Abb. 24*), San Pietro in Bovara und am südlichen Querhaus von San Feliciano in Foligno (*Abb. 23*) deutlich zurückspringen.¹⁰⁸⁴

Wie bei den zwei weiteren Westzugängen der Kathedrale in Assisi liegen die beiden Pfosten des Mittelportals jeweils Trägertieren gleichen Materials auf - hier aus ‚Rosso Ammonitico‘. Beide Löwen wurden samt ihrer Grundplatten aus Monolithen gearbeitet. Deren relative Größe könnte unter Umständen eine Erklärung dafür bieten, dass diese seitlich durch schmale Steinstreifen ergänzt werden mussten, um die Breite der aufliegenden Pfostenwerksteine zu erreichen. Durch die Anarbeitung des Pfostenquerschnittes oberhalb des Rückens des linken Löwen (*Abb. 73*) ist die These, dass die Fertigung der Trägertiere gänzlich unabhängig von den Pfosten erfolgte, hingegen auszuschließen.

Die Raubkatzen verfügen auf den Seiten zur Portalöffnung über differenziert ausgearbeitete hintere Extremitäten (*Abb. 72*), mit denen sie, ähnlich wie die Exemplare der seitlichen Zugänge (*Abb. 75, 76*), weit unter die Portalpfosten geschoben erscheinen.¹⁰⁸⁵ So werden ihre Hinterteile samt ihrem jeweiligen Schwanzansatz im heutigen Zustand durch die geschlossenen Türflügel verdeckt.¹⁰⁸⁶ Auch wenn beide Löwen beträchtliche Schäden aufweisen, ist immer noch gut erkennbar, dass sie im Unterschied zu vielen anderen Trägertieren an romanischen Portalen, wie zum Beispiel an der Spoletiner Peterskirche (*Abb. 77*), nicht genau gegengleich

¹⁰⁸³ Am Hauptzugang der südl. Querhausfassade der Kathedrale in Foligno grenzen die Trägertiere auch nicht an den Fassadensockel. Anders als an S. Rufino wurden sie dort *unter* den Halbrundstab, also zw. die rahmenden Dekorstreifen gesetzt; vgl. Tarchi 1937, T. LXIX.

¹⁰⁸⁴ So befinden sich die integrierten Halbrundstäbe in Assisi, Bovara u. Foligno abweichend in etwa auf dem Niveau der Fassadenwand.

¹⁰⁸⁵ Das ist in ähnlicher Weise nur am Hauptportal von S. Nicola Pellegrino in Trani nachzuweisen; vgl. Mariani Calò 1984, T. LII Abb. 4-5, Belli D'Elia 1989, Sw.abb. 98. Dort ist der Löwenkörper durch eine andere Positionierung der Türflügel aber vollständig sichtbar.

¹⁰⁸⁶ Vgl. das Foto im FAM zu obj20382619 it00026e12.

gearbeitet wurden. Das lässt sich unter anderem möglicherweise durch die unterschiedliche Art bzw. Lagerung ihrer Beute (sitzender Mensch und kauender Widder) wie durch den abweichenden Werksteinzuschnitt erklären.¹⁰⁸⁷

Beide Löwen zeichnen sich durch einen kräftigen wie sehnigen Körperbau aus. Dieser umfasst eine auffallend gelängte Halspartie, einen sich markant abzeichnenden Brustkorb wie auch Tatzen mit ausgesprochen langen Krallen.¹⁰⁸⁸ Wie diese Art der Vorderpfoten finden sich die flach gearbeiteten langen Fellsträhnen mit eindrehenden Spitzen, die im Anschluss an einen schmalen Kranz von Haarbüscheln sorgfältig in Reihen angeordnet wurden und den ganzen oberen Vorderkörper als Mähne bedecken (*Abb. 72, 73*),¹⁰⁸⁹ auch an den antithetisch positionierten Raubkatzen des linken Tympanons wieder. Abweichend zu den Trägertieren wurden speziell bei dem linken Löwen des Bogenfelds aber weitere Fellsträhnen einreihig seiner Rückenkontur folgend wiedergegeben (*Abb. 68*).

Die sich über den Tieren erhebenden Portalpfosten und der ihnen aufliegende Architrav (*Abb. 62, 91*) bestehen nicht nur aus verschiedenen Gesteinsarten (‘Rosso Ammonitico’ bzw. Travertin), sondern sind jeweils auch keine Monolithen: Während sich die Pfosten je aus einem sehr hohen unteren und einem niedrigen oberen Werkstein ergeben,¹⁰⁹⁰ zeigt der aus zwei langen übereinandergelagerten Werkstücken zusammengesetzte Portalsturz darüber hinaus speziell an seinem rechten

¹⁰⁸⁷ Speziell für ihre sitzende Position u. Ausrichtung samt dem Kopf im Löwenmaul lässt sich die menschliche Beute des linken Trägertieres am ehesten mit einem Exemplar aus der Kathedrale in Fano vergleichen, das zusammen mit anderen erhaltenen Pendants einem später wieder neu montierten Ambo angehört; vgl. zur These zu deren Verbindung mit der liturgischen Ausstattung von S. Clemente a *Casauria* Simi Varanelli 1997, S. 188. Einen ähnlichen Typus scheint auch der rechte Löwe des Hauptportals von SS. Pietro e Paolo in Sessa Aurunca zu verkörpern; vgl. zur Dat. vor 1113 Gandolfo 2011, S. 53 u. S. 57 Abb. 8. Zu einem Menschen als unter einem Löwen liegende Beute an einem Fenster von S. Sabino in Bari vgl. Mariani Calò 1984, T. LVIII Abb. 18.

¹⁰⁸⁸ Die auf Tarchis Abb. noch sichtbare zweifach geschwungene Linie unterhalb der Schnauze könnte möglicherweise als stilisierte Schnurrbartbehaarung gedeutet werden; vgl. Tarchi 1937, T. LIII.

¹⁰⁸⁹ Auch wenn sich die Mähnen der Trägerlöwen an den Portalen des Querhauses von S. Feliciano in Foligno, von S. Pietro *fuori le mura* in Spoleto bzw. der erratischen Exemplare (keine Inv. Nr. (Deposito Com.), Kartei Nat. Nr. 62324 u. 62325, Mus. Naz. del Ducato, Spoleto) aus ähnlich regelmäßig angeordneten gelockten Fellsträhnen wie jene der Tiere an S. Rufino (*Abb. 77*) zusammensetzen, so unterscheiden sich letztere durch ihre breitere u. sehr flache Anlage der einzelnen Locken von den genannten Bsp.; vgl. Salmi 1951, T. XLV Abb. a u. Benazzi 1993, S. 55 Abb. 42. Neben den Löwen in Foligno zeigen auch zwei in das 12. Jh. dat., aus Ferrara stammende säulentragende Löwen (Ident. Nr. 27 u. Ident. Nr. 28, Skulpturensammlung, Berlin) ein vergleichbar weites Eindrehen von länglichen Locken; vgl. Volbach ²1930, S. 50 m. Abb. 27-28 wie die in den Abb.verw. ang. Datensätze des Mus.

¹⁰⁹⁰ Die unteren Werksteine sind in etwa gleich hoch u. enden knapp unterhalb des zweituntersten Horizontalstabes des Rahmenwerkes. Die abweichende Auflagehöhe der Pfosten auf den Trägertieren verursachte hingegen einen Höhenunterschied. Eine aussagekräftige Übereinstimmung zum Verlauf der Horizontalfugen benachbarter Portalelemente ist m. E. beidseitig nicht so deutlich wie an der Oberkante des Architravs feststellbar.

Ende mehrere Ergänzungen.¹⁰⁹¹ Zudem blieb er beidseitig im Bereich oberhalb der Pfosten undekoriert.¹⁰⁹²

Abgesehen von ihrem abweichenden Material wie ihrer unterschiedlichen Breite bzw. Höhe wurden die inneren Portalteile auch nicht einheitlich umlaufend dekoriert, wie es an den Portalen der Umgebung sonst oftmals zu beobachten ist.¹⁰⁹³ Der geometrische Dekor der Pfosten in Form eines entfernt mäanderähnlichen Ornaments, der beidseitig mit einem ganzen Element beginnt, um dann jeweils mit einem halben zu enden, weist überdies leichte Abweichungen in der Größe seiner Einzelteile auf.¹⁰⁹⁴ Verbunden mit der unterschiedlichen Auflagenhöhe führten diese Unterschiede nicht nur auf halber Höhe zur Hinzufügung eines weiteren Einzelelementes am rechten Pfosten, sondern auch zu einer fehlenden Achsensymmetrie der Ornamentik. Letztere wäre bei einer Vollendung der dekorativen Arbeiten allerdings wahrscheinlich offensichtlicher als im aktuellen Zustand gewesen.

¹⁰⁹¹ Die jeweiligen Fugen an den beiden undekorierten Enden des Sturzes sind deutlich zu erkennen. Durch die Clipei ist die wahrscheinlich leicht schräg verlaufende Fugung der beiden Hälften weniger gut wahrnehmbar.

¹⁰⁹² Das ‚Guilloche‘-Motiv wäre in seiner jetzigen Gestaltung nicht ohne Weiteres in die undekorierten Bereiche verlängerbar. Da an beiden oberen Pfostenenden heute jeweils nur ein halbes Element des Dekorrapportes erscheint, wäre dessen nachträgliche Komplettierung an den Architravenden zwar möglich, die aber damit verbundene Fortführung des Pfostendekors seitlich des Portalsturzes eher ungewöhnlich. Die Zusammenstellung verschieden ornamentierter Pfosten, Architrave bzw. Archivoltenbogen erfolgte oftmals unter der trennenden Einfügung eines Halbkapitells o. einer alle Vorlagen einbeziehenden Kapitellzone; diesbzgl. vgl. z. B. zum Portal von S. Salvatore in Paternò (Mus. d'Arte Sacra della Marsica, Celano) Fiocca 1908, S. 48 Abb. 3, Trivellone 2013, S. 128 Abb. 3 u. Ludovici 2018, S. 24f. m. Abb. s. n. Zum Bsp. für ein Aufeinandertreffen unterschiedlicher Ornamenttypen ohne eine trennende Einfügung am Pfostenbereich des Hauptportals von S. Ambrogio in Mailand vgl. Ricci 1925, T. 5.

¹⁰⁹³ An den Hauptportalen der Peterskirchen in Assisi u. Bovara findet sich hingegen eine homogenere Lösung mit einem sich an den Pfosten wie dem Architrav fortsetzenden Rankendekor.

¹⁰⁹⁴ Zur Bezeichnung als ‚Art Määnder‘ vgl. Zimmermanns ³1989, S. 173, als ‚Määnder‘ vgl. Cristoferi 1999, S. 93. Zur Zuweisung gerade der Pfosten auf Grund ihres Dekors zur ‚Basilica Ugoniana‘ vgl. Brizi 1881, S. 8. Ein exakter Vgl. zu diesem nicht dynamischen Rapport, der grundsätzlich auf einer Einteilung der Pfosten in Teilabschnitte beruht, ließ sich nicht finden. Während Määnder o. verwandte Eckprofile in der roman. Wandmalerei vielfach rahmend eingesetzt wurden, kommen sie in der Bauskulptur in Ober- u. Mittelitalien seltener vor, so an den Fassadentürmen von S. Donnino in Fidenza als Reliefeinfassung, dagegen aber vielerorts in Südfrankreich, wie an den Fronten von S.-Trophime in Arles u. S.-Gilles in Saint-Gilles-du-Gard o. in Okzitanien (S.-Marie in Souillac, S.-Sernin in Toulouse), Burgund (ehem. Seitenportal von Notre-Dame in La-Charité-sur-Loire) u. der Auvergne (Notre-Dame in Fleuriel). In der Inkrustationskunst böte sich am ehesten ein wenig überzeugender Vgl. mit dem sehr regelmäßigen Dekor der Einfassung des um 1190-1200 dat. Hauptportals von S. Maria Maggiore in Civita Castellana an, bei dem um mittig platzierte stehende Rechtecke kleine Kreisformen geordnet wurden. Dort sind zudem die am Rapport von S. Rufino beobachteten Abweichungen nicht zu finden; vgl. Ricci 1925, T. 147, Claussen 1987, T. 39 Abb. 78 u. T. 40 Abb. 79, Bassan 1994, S. 366 Abb. u. 367, Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 177, S. 772f. u. Lehmann-Brockhaus 2017, S. 184f., zu dessen Ausführung Fiore 2012, S. 27 wie zu den Cosmaten-Arbeiten an der Kathedrale Creti 2012, S. 23-28; bzgl. der Unbeholfenheit bei der Umsetzung ist vergleichend auf die gemalte Ornamentik des Apsisbogens des 13. Jh. in S. Maria in Piona zu verweisen; vgl. Scirea 2007, S. 932 Abb. s. n.

Der auch andernorts so nicht vorkommende mäanderähnliche Rapport der Pfosten wie das in Mittelitalien gängige ‚Guilloche‘-Motiv¹⁰⁹⁵ des Sturzes legen nahe, dass an den Stirnseiten beider Portalteile Inkrustationen vorbereitet wurden.¹⁰⁹⁶ Diese hätten zur weiteren farblichen Belebung bzw. Hervorhebung des mittleren Portals gegenüber den seitlichen Zugängen beigetragen. Gleichzeitig ist aber die Sonderstellung dieser künstlerischen Technik innerhalb der Portal- bzw. Geschossdekoration der Gesamtfassade von San Rufino festzuhalten. Die Inkrustationstechnik wurde am gesamten Untergeschoss reliefbegleitend nur noch einmal am Hauptportal selbst vorbereitet: So rahmen vier schmale Bänder das innere wie das äußere Rankenband im aufliegenden Archivoltenbereich (*Abb. 92-94, 107*), von denen mindestens drei der Aufnahme einzelner Steine hätten dienen können. Die Imitation einer Inkrustation durch einen partiellen Farbauftrag ist meines Erachtens allerdings auch nicht gänzlich auszuschließen.

Es sind allerdings in der Pfosten- noch Archivoltenzone des Mittelportals weder Indizien für die Ausführung der Steineinlegearbeiten, geschweige denn deren Vollendung nachweisbar.¹⁰⁹⁷ Es muss somit zumindest erwogen werden, dass diese vorbereitenden Arbeiten im unteren Portalbereich möglicherweise Teil einer andersartigen Planung waren, welche später zugunsten einer mehr auf bauskulpturale Akzente ausgerichteten Lösung geändert wurde. Neben einer ästhetischen Neuausrichtung ist in diesem Fall die Abwanderung der entsprechenden Fachkräfte zu einer anderen Baustelle in der Umgebung auch in Betracht zu ziehen.¹⁰⁹⁸

Im Gegensatz zu den Seitenportalen verfügen alle Werkstücke im Laibungsbereich des Mittelportals (*Abb. 73, 97 rechts oben*) durchgängig über eine vegetabile Ornamentierung, die wie der Dekor an deren Stirnseiten durch glatte Randstäbe begleitet wird. Heute wird der hintere Bereich dieser Rankenreliefs, wie auch schon für die Trägerlöwen festgestellt, durch die geschlossene Kirchentür verdeckt. Die locker-elegant gelegten einsträngigen Ranken der Pfosteninnenseiten mit leicht

¹⁰⁹⁵ So wurden die äußeren Archivoltenbänder der Portale des Querhauses von S. Feliciano in Foligno (*Abb. 153 unten*) wie von S. Michele Arc. in Bevagna bzw. zwei kleine Felder des mittleren Fassadenbereichs von S. Pietro *fuori le mura* in Spoleto (*Abb. 21*) derartig dekoriert; vgl. Benazzi 1993, S. 35 Abb. 16, Lunghi 1993, S. 71 Abb. 57 wie Severino 2015a, S. 183 Abb. 104 u. S. 193.

¹⁰⁹⁶ Vgl. Cristoferi 1999, S. 93 u. Severino 2015a, S. 183; letzterer erwähnte die ebenfalls für Inkrustationen vorbereiteten Pfosten jedoch nicht.

¹⁰⁹⁷ Vgl. in diesem Sinn Gnoli 1906b, S. 178, dazu im Widerspruch Poeschke 1998, S. 165 wie Severino 2015a, S. 183. Im Gegensatz zur glatten Grundfläche der Ornamente der Portalpfosten an S. Rufino weisen z. B. die Portalpfosten von S. Maria *in Castello* in Tarquinia, Elemente seitlich der Archivolte von S. Maria *della Piazza* in Ancona o. an der Vorhalle von S. Maria Ass. in Lugnano in Teverina einen durch Meißelschläge aufgerauten Grund bzw. noch Reste der Paste für die Steineinlagen auf; vgl. Claussen 1987, T. 24 Abb. 48 u. Abb. 109, ders. 1992, S. 114 Abb. 20, Severino 2013, S. 50 Abb. s. n. u. ders. 2015a, S. 138 Abb. 54 u. Creti 2019, S. 49 Abb. 6, S. 52 Abb. 16.

¹⁰⁹⁸ In der Umgebung sind Inkrustationen an den spätroman. Kirchenfassaden in Foligno (Portal), Bevagna (Portal), mehrmals in Spoleto (Portal, ‚Rosenfenster‘ u. Blendbogen), Lugnano in Teverina (Vorhalle u. ‚Rosenfenster‘), Sant’Anatolia di Narco (Blendbogen) u. Borgo di Cerreto (‚Rosenfenster‘) erhalten; vgl. zu Foligno, Bevagna, Lugnano u. Spoleto Severino 2015a, S. 134-140 u. 192-231.

nach oben abnehmenden Radien ihrer Windungen¹⁰⁹⁹ und ohne figürliche Darstellungen¹¹⁰⁰ ähneln sich zwar in der Gestaltung ihrer einzelnen Glieder, zeigen aber Unterschiede in der allgemeinen Anordnung wie den unteren Rankenursprüngen (sternartige Blüte, sich nach oben öffnender Calyx).¹¹⁰¹ Am jeweiligen Hauptstrang hängen einzelne Knospen an kurzen Stengeln. Längere, weit eindrehende Seitentriebe zweigen innen an dessen mit Hüllblättern versehenen Bogenscheiteln regelmäßig ab. Diese Triebe enden abwechselnd in unterschiedlich gestalteten, vorwiegend traubenförmigen Blättern oder meist dreispitzigen Blütenkelchen. Die Blätter hängen in den halbrunden Freiflächen seitlich des Hauptstranges herunter, während sich die Blüten dort vertikal aufrichten.

Die Ranke an der Unterseite des Architravs weicht, sicherlich materialunabhängig, durch eine dichtere Anordnung ihrer Windungen, einen größeren Querschnitt ihres Stranges wie seiner Triebe, große Hüllblätter und den Ersatz der Blätter durch Blüten von allen anderen Rankensträngen an den unteren Portalelementen ab. Die leichten Knicke im Verlauf des Hauptstranges wie seiner Triebe und die ‚Teigigkeit‘ ähneln hingegen leicht entsprechenden Merkmalen der Einstrangranke im äußeren Archivoltenbereich (*Abb. 92, 93*). Ein Hinweis auf eine zeitlich stark abweichende Herstellung der einzelnen Laibungsreliefs ergibt sich meiner Ansicht nach dadurch allerdings nicht.

An dieser Stelle lässt sich konstatieren, dass die unteren Portalinnenteile samt den Trägertieren mit Ausnahme des Architravs im heutigen Zustand materiell wie farblich recht homogen erscheinen, während deren dekorative Ausstattung eher heterogene Züge aufweist. Dieses Merkmal führte vereinzelt auch zu der Vermutung, dass die betreffenden Werkstücke nicht für diesen Verwendungszweck geschaffen wurden.¹¹⁰² Dafür gibt es meines Erachtens aber keine schlüssigen Beweise. In diesem Zusammenhang sollte auch nicht übersehen werden, dass die vertikalen Elemente der architektonischen Gliederung von Anfang an mit der heutigen Breite des Hauptportals rechneten. Demgegenüber hätte die Anordnung der Horizontalstäbe auch eine geringere als die heutige Portallhöhe zugelassen, worauf noch einmal zurückzukommen sein wird. Es ist somit meiner Ansicht nach nicht davon auszugehen, dass sich ein ursprünglich geplantes Mittelportal nur auf seine heutigen Innenteile beschränkt hätte. Gegen diese erwogene Planänderung können - trotz der Verwendung unterschiedlicher Gesteinsarten - auch auftretende Analogien bei

¹⁰⁹⁹ Sie weisen dabei aber keine auffällige Stauchung des Bogenscheitels auf, die an der einsträngigen Ranke partienweise im Archivoltenbereich des Mittelportals zu beobachten ist.

¹¹⁰⁰ Zu den wenigen Bsp., bei denen sich der Dekor der Pfosteninnenseiten ebenfalls auf rein pflanzliche Darstellungen beschränkt, gehören die Zugänge von S. Clemente *al Vomano* in Guardia Vomano (*Abb. 74*), S. Benedetto in Brindisi, S. Maria e S. Valentino in Bitonto u. S. Leonardo in Lama Volara; vgl. zu den letzteren Belli D'Elia 1989, Sw.abb. 19 u. 135-136, zu den zweisträngigen, locker gekreuzten Ranken von S. Clemente Aceto 1986, S. 286 Abb. 168 u. S. 287 Abb. 169.

¹¹⁰¹ Blütenkelche an Pfosten o. Archivolten, aus denen Ranken aufsteigen, lassen sich in der Umgebung an roman. Portalen in Foligno, Bevagna, Narni u. in den Abruzzen (z. B. in Corfinio) paarweise nachweisen; vgl. zu Bevagna Lunghi 1993, S. 71 Abb. 57, zu Narni Erolì 1898, Abb. s. p. u. Gigliozzi 2000, S. 134 Abb. 109.

¹¹⁰² Vgl. Zimmermanns ³1989, S. 173.

der Anlage bzw. Ausarbeitung von Details an dem äußeren Archivoltenbereich, an der Pfostenlaibung als auch der Architravunterseite angeführt werden. Diese Ähnlichkeiten betreffen vor allem die Pflanzen- bzw. Blütenteile der einsträngigen Ranken im Außenbereich der Archivolte wie der Laibung (*Abb. 73, 92, 93*).¹¹⁰³ Bei einer Änderung des Portalkonzeptes weg von Inkrustations- hin zu Rankendekor hätten die innenliegenden Ranken gegebenenfalls *in situ* gearbeitet werden müssen, worauf allerdings meines Erachtens nichts hindeutet. Generell ist aber zu betonen, dass eine derartige Dekorierung der Portallaibung an romanischen Sakralbauten der Umgebung nicht verbreitet war.¹¹⁰⁴

Der innere Archivoltenbogen des Mittelportals von San Rufino (*Abb. 62, 92, 93*) der das leicht zurückspringende, monolithe Tympanon mit seinen großfigurigen Reliefs rahmt, setzt nahezu bündig in Verlängerung der Pfosten oberhalb der Architravenden auf. Die im Unterschied zu den seitlichen Portalen¹¹⁰⁵ erfolgte Hinzufügung eines Randstabes an den Unterkanten der Archivolte markiert nicht nur den Übergang zu dem in diesem Bereich undekorierten Portalsturz, sondern möglicherweise auch einen ursprünglich vorgesehenen Dekorwechsel. Darüber hinaus weist die innere Archivolte analog zu der Lösung an den Seitenportalen annähernd die Breite der Pfosten auf. Sie setzt sich aus mehreren leicht keilförmig zugerichteten Werksteinen zusammen, deren Breite sich gen Scheitel immer weiter reduziert. Ein Zusammenhang zwischen dem Zuschnitt der Werkstücke und dem Rankenrapport ist auch hier, wie an den seitlichen Zugängen, nicht feststellbar. Der Archivoltenbogen wurde umlaufend beidseitig durch schmale Dekorbänder in Form eines Zickzack-, Rauten- bzw. eines Rauten- und Perlbandes begrenzt (*Abb. 94, 107*), von denen zumindest die Rauten auf der Bogeninnenseite, wie bereits erwähnt, mit großer Sicherheit farbige Einlagen aufnehmen oder diese durch eine entsprechende Kolorierung imitieren sollten.

Bei dem Dekor der inneren Archivolte handelt es sich um eine gestrählte Zweistrangranke mit lockerer, doppelter Überkreuzung (*Abb. 111*). Von beiden Rankensträngen gehen Triebe kurz vor dem unteren Kreuzungspunkt nach innen ab. Diese drehen von oben nach unten ein und bilden so durch ihre gegenseitige zweifache Überlagerung Herzformen aus, die jeweils tangential dem Bogenverlauf der Archi-

¹¹⁰³ Der glatten Grundform der äußeren Blütenblätter wurde eine Folge langer Kehlen aufgelegt, die aber nicht bis zum Rand eines Blütenblattes reichen. Diese applizierte Binnengliederung zeichnet auch die Blütenkelche der Rundschilde an den Seitenportalen vor Ort (*Abb. 82*), aber auch die Platten zw. den Konsolen an der Querhausfassade in Foligno u. der Apsis in Todi (*Abb. 87*) aus.

¹¹⁰⁴ Bsp. dafür lassen sich hingegen u. a. in Ligurien (Genua), der Emilia (Modena, Nonantola), Latium (ehem. Bolsena), der Basilicata (Acerenza (ohne einen Architrav)) u. Apulien (Bari, Bitonto, Brindisi, Ruvo, Siponto, Trani (ohne einen Architrav)) anführen. Größtenteils handelt es sich dabei um figürliche Reliefs unter einzelnen Bogenstellungen bzw. um einsträngige, durch figürliche Darstellungen ‚belebte Ranken‘; vgl. z. B. zu Trani Mariani Calò 1984, T. I Abb. 3.

¹¹⁰⁵ Auch wenn den Archivoltenbogen der beiden Seitenportale (*Abb. 65, 66*) übereinstimmend keine glatten Stäbe als untere Begrenzung angefügt wurden, variiert die Gestaltung dieser Verbindungsstellen als Folge der abweichenden Anordnung der Clipei an den Architraven trotzdem leicht.

volte bis in deren Scheitel folgen. Die Rankenherzen wurden in ihrem oberen Bereich durch zwei identische Teller- oder Knopfblüten am Ende der eindrehenden Triebe dekoriert¹¹⁰⁶ und in ihrem unteren Teil durch einzelne Tierdarstellungen ‚bevölkert‘. Trotz der analogen Verteilung unterscheiden sich die Blüten von Herz zu Herz voneinander. Auch die Anordnung von Vögeln in den Herzformen vorwiegend an der linken bzw. von Vierbeinern an der rechten Archivoltenhälfte lässt für sich genommen meines Erachtens keinerlei Rückschlüsse zum Fertigungsprozess zu. Kleine Tiere befinden sich oftmals auch noch außerhalb der Rankenherzen in deren unterem Kreuzungsbereich (*Abb. 92*).¹¹⁰⁷ Beiderseits der Kreuzschlingen stehen überdies jeweils einzelne Menschen auf den Rankenwindungen (*Abb. 94*), darunter auch zwei Frauen. Die Dargestellten ergreifen mit ausgestreckter Hand alle jeweils dünne Triebe mit Trauben bzw. Knospen, die den Hauptstrang einmal umschlingend von oben herunterhängen. Deren Anordnung folgte auch im seitlichen Scheitelbereich der Archivolte diesem Konzept, so dass die Dargestellten zu liegenden Figuren mutierten. In dem Bereich, in dem das vierte Rankenherz von links und das antithetisch ausgerichtete vierte Herz von rechts aufeinander treffen, wurde die entstandene Freifläche noch durch weitere Darstellungen gefüllt: zwei in quastenartigen Knospen endende Triebe, einem tangential platzierten, als Akrobaten gedeuteten Paar (*Abb. 111*)¹¹⁰⁸ wie einem einzelnen auf dem unteren Dekorstab stehenden, also radial ausgerichteten kleinen Menschen. Letzterer hält sich dann wiederum, den unteren Paaren vergleichbar, an einem abgehenden Knospenstrang fest.

Im Gegensatz zu den anderen Beispielen am Hauptportal in Assisi beginnt bzw. endet die beschriebene Ranke weder in einem Tiermaul noch in einem Blütenkelch oder -stern, sondern jeweils mit einem ganzen Herz-Element (*Abb. 91*). Doch während sich auf der linken Seite dessen Spitze erst aus einem schalenartigen Gebilde erhebt, so dass sich daneben noch Platz für die Darstellung einer in der Forschung sehr unterschiedlich gedeuteten menschlichen Dreiergruppe¹¹⁰⁹ ergab (*Abb. 92*), ‚versinkt‘ die Spitze des etwas gedrungenen Herzens auf der rechten Archivoltenseite in der unteren Randleiste (*Abb. 93*). Diesem leicht unterschiedlichen Vorgehen entspricht auch die unsymmetrische Verteilung der acht herzförmigen Elemente entlang des Archivoltenbogens.¹¹¹⁰ So ist die doppelte Überkreuzung beider Stränge zwischen dem vierten und fünften Herz, die eigentlich direkt im Bogenscheitel liegen müsste, deutlich gen rechts verschoben (*Abb. 91*). Diese Situation resultierte

¹¹⁰⁶ In den beiden Herzen seitlich des Bogenscheitels wurden die Blütenblätter hingegen durch Blütenkelche bzw. -knospen ersetzt.

¹¹⁰⁷ Auch an der Ranke des Hauptportals der Spoletiner Kathedrale (*Abb. 96*) wurden diese nahezu dreieckigen Flächen meistens mit figürlichen Darstellungen von Tieren o. Akrobaten bevölkert.

¹¹⁰⁸ Auch wenn dieses Paar eine annähernd ähnliche Position im Bereich des Bogenscheitels wie der Akrobat am Mittelportal von S.-Marie-Madeleine in Vézelay einnimmt, lässt sich die dort vorgebrachte positive Deutung auf Grund der Kombination mit ‚Monatsarbeiten‘ wie Tierkreiszeichen m. E. ebenso wenig automatisch auf die Dargestellten an S. Rufino übertragen wie ihre negative Interpretation als Verdammte; vgl. zu Vézelay Svanberg u. a. 1991, S. 127 Abb. s. n. u. 128f. u. Ferrand 2011, S. 3.

¹¹⁰⁹ Vgl. Cristoferi 1999, S. 105 Abb. 24, Prosperi 1968, S. 10 u. ders. 2003, S. 310.

¹¹¹⁰ Vgl. Cristoferi 1999, S. 93.

aber - neben den leichten Größenunterschieden bei den Rankenherzen - vor allem aus den Maßschwankungen innerhalb der Kreuzungszonen der beiden Rankenstränge.¹¹¹¹ In letzter Konsequenz führte die Dehnung der Schlingen dazu, dass die jeweils zwischen dem dritten und vierten Herz der linken Archivoltenhälfte eingefügten Menschen die vom Hauptstrang über ihnen herunterhängenden dünnen Knospen eigentlich nicht mehr mit ausgestrecktem Armen erreichen konnten,¹¹¹² was dann durch eine Verlängerung der entsprechenden Triebe kaschiert wurde.

Auf die Ähnlichkeit der Anlage dieser Doppelstrangranke mit dem Exemplar an den Stirnseiten der Hauptportalpfosten der Kathedrale Santa Maria Assunta in Spoleto (*Abb. 95, 96*) samt den variantenreichen figürlichen Hinzufügungen wurde selten und dann nicht immer wertfrei hingewiesen.¹¹¹³ Die zahlenmäßig begrenzten Exemplare romanischer Datierung in Italien, die eindeutig Herzformen ausbilden, überblickend, lässt sich allerdings feststellen, dass diese Rankenformation mehrheitlich nur um Blattwedel ergänzt und unverändert aneinandergereiht wiederholt wurden.¹¹¹⁴ Diesbezüglich als Variante auch außerhalb der italienischen Halbinsel ist der Rapport aus Rankenherzen an den eingestellten Säulchen und dem sich darüber fortsetzenden Rundstab des Portals von Santa María in Ripoll¹¹¹⁵ (Gerona) anzuführen, der auch nicht über darin eingeordnete figürliche Darstellungen verfügt.

Eine facettenreiche Kombination der Herzelemente mit figürlichen Darstellungen beschränkt sich meines Wissens nur auf die Ranken an beiden Pfosten an Santa Maria Assunta in Spoleto, der Archivolte von San Rufino in Assisi wie an einem Teil des linken Portalpfostens von San Costanzo in Perugia.¹¹¹⁶ Die Peruginer Herzformen weisen allerdings nicht nur eine recht unterschiedliche Größe und Form auf, sondern wurden zudem gespiegelt wiedergegeben. Die sowohl nach innen *und*

¹¹¹¹ Diesbzgl. sind zw. den drei Herzformen rechts, die zwei Werkstücken angehören, die geringsten bzw. zw. dem zweiten u. fünften Rankenherz links, die sich auf fünf Werksteinen erstrecken, die größten Abstände festzustellen. Dieser Befund entspricht auch den kompakteren bzw. auseinandergezogenen Herzelementen.

¹¹¹² Vgl. zur Detailaufnahmen Prosperi 2003, S. 256 *Abb. s. n.*

¹¹¹³ So beurteilte Cristoferi das Exemplar an S. Rufino als „[...] *irrigidendo e appesantendo la composizione* [...].“ (Cristoferi 1999, S. 96); vgl. auch Poeschke 1998, S. 165 u. Neri Lusanna 2013, S. 86f., hingegen zur Ranke in Spoleto ohne die Erwähnung dieser motivischen Verbindung nach Assisi Gangemi 2010a, S. 144 u. *Abb. 12.*

¹¹¹⁴ Hier sind die Gewändevorlagen der beiden Seitenportale u. die Archivolte des Südportals von S. Michele in Pavia, ein Pfosten von S. Giusta in Bazzano, in liegender Anordnung die Portalstürze von S. Andrea in Carrara u. in Pistoia wie die Portallaubung von S. Leonardo in Lama Volara bei Siponto aufzuzählen; vgl. zu Pavia Schmidt-Asbach 2002, *Abb. 42, 56 u. 108 u.* zu Siponto Belli D'Elia 1989, *Sw.abb. 135-136 u.* Poeschke 1998, *T. 210.* Auch wenn ebenfalls nur mit pflanzlichem Dekor ausgestattet, so zeigt der rechte Pfosten des Portals von S. Pietro *ad Oratorium* bei Capestrano diesbzgl. immerhin nicht die schematischen Wiederholungen der zuvor erwähnten Ranken; vgl. Willemsen 1990, S. 226 *Abb. s. n.*

¹¹¹⁵ Vgl. Geese 1996, S. 295 *Abb. s. n. u.* die Fotos im FAM zu obj20810439 fm55109 u. obj20810495 fm55117.

¹¹¹⁶ Vgl. Tarchi 1937, *T. CXXXIII.*

außen eindrehenden Triebe enden, wie an San Rufino, jeweils in kleinen Blütentellern. Es kommen aber in Perugia, anders als in Assisi, sowohl einzelne Tiere als auch Tierpaare in den unteren Teilen der Herzen vor.

Neben einzelnen abweichenden Details lassen die Variationsbreite der figürlichen Darstellungen sowie die stilistischen Merkmale der Spoletiner Doppelstrangranke (*Abb. 96*) eine undifferenzierte Ableitung des assisanischen Exemplars (*Abb. 92, 93*) nicht zu. So ersetzen unter anderem die bereits erwähnten, vom Hauptstrang herunterhängenden Trauben- bzw. Knospentriebe der Ranke von San Rufino die raumgreifenden auswärtsdrehenden Triebe der Spoletiner Ranke, unter denen zudem nicht immer figürliche Darstellungen angeordnet wurden. Auch erlaubte die aufrechte Ausrichtung der Blütenkelche innerhalb der Herzformen in Spoleto die gleichzeitige Darstellung von Tier- oder Menschenpaaren¹¹¹⁷ bzw. größeren Einzeltieren (*Abb. 96*), während die größeren Blütenteller in Assisi nur Platz für ein kleines Tier in jeder Herzspitze (*Abb. 111*)¹¹¹⁸ ließen. Doch speziell das Motiv der auf den Rankensträngen ‚balancierenden‘ Traubenpflücker des rechten Pfostens¹¹¹⁹ in Spoleto, das sechsfach - immer wieder leicht verändert - in Assisi (*Abb. 94*) auftritt, legt trotz der genannten Unterschiede eine irgendwie geartete Verbindung beider Werke schon sehr nahe.

Der Halbrundstab

Die bisherige Forschung zu dieser mit kleinteiligen Reliefs bestückten Halbrundvorlage als Teil des Mittelportals von San Rufino konzentrierte sich auf die Deutung einzelner noch lesbarer Szenen wie auf die Formulierung einer hypothetischen Gesamtaussage.¹¹²⁰ Auf die Merkmale wie die Unterschiede bei dessen Gestaltung wie Anordnung wurde hingegen selten eingegangen.¹¹²¹ So charakterisierte einzig Cristoferi den Halbrundstab an San Rufino näher als „[...] *cordone in travertino, suddiviso in rocchi da doppi capitelli marmorei, a simulare un sistema di colonnine sovrapposte* [...]“.¹¹²²

Den bereits beschriebenen inneren Portalelementen in Assisi wurden außen durchgängig ein schlanker Halbrundstab, ein zweites breites Rankenband und abschließend eine mehrteilige Abfolge von schmalen wie kleinteilig dekorierten Stäben angefügt (*Abb. 62, 105*). Die konzeptionelle Zusammengehörigkeit dieser dreiteiligen Erweiterung des inneren Mittelportals ergibt sich meiner Ansicht nach trotz der materiellen, motivischen wie leichten stilistischen Unterschiede aus ihrer sockelartigen Verkröpfung trotzdem deutlich.

¹¹¹⁷ Vgl. Neri Lusanna 2013, S. 98 Abb. 10.

¹¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 98 Abb. 11.

¹¹¹⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj99158940 if00508g13.

¹¹²⁰ Vgl. vor allem Elisei 1893, S. 40f., Prosperi 1968, S. 9-18, Cristoferi 1999, S. 106 u. De Luca 2019, S. 105.

¹¹²¹ Vgl. Gnoli 1906b, S. 178 u. Prosperi 1968, S. 10.

¹¹²² Cristoferi 1999, S. 93. Die Einfügung von Schaftringen ließe sich zwar auf den ersten Blick in diesem Sinn deuten, doch die mittig angebrachten, beide Reliefgruppen eines Werkstückes trennenden glatten Abschnitte wie auch die Struktur der ‚Dekorringe‘ am Portal in Assisi sprechen m. E. eher gegen diesen Vgl.

Ein einzelner umlaufender (Halb-)Rundstab als Teil eines flachen Sturzpfeilerportals mit einem aufliegenden Rundbogen ist in der direkten Umgebung von San Rufino wie in Mittelitalien auch an den Zugängen von San Pietro in Assisi (*Abb. 63*) bzw. San Pietro in Bovara ebenso wie des südlichen Querhauses von San Feliciano in Foligno¹¹²³ und von San Pietro *di Monte Conero*¹¹²⁴ (Marken) anzutreffen.¹¹²⁵

Für eine entsprechende architektonische Charakterisierung einer Halbrundvorlage im Portalkontext ist meiner Meinung nach deren Lagerung auf eigenen Basen wie ihre strukturelle Gliederung in zwei Stützen und einen Bogen mittels zweier Halbkapitelle bzw. gerundeter Einfügungen von besonderer Bedeutung. Eine andersgeartete Rhythmisierung der Vorlage kann diese Elemente zwar ergänzen, aber eben nicht ersetzen.

Die oben angeführten Beispiele an den Peterskirchen in Assisi bzw. in Bovara sind leicht in die Fassadenwand eingetieft und verfügen jeweils über eigene Basen und kapitellartige Einschübe auf Höhe des Portalsturzes.¹¹²⁶ Am zwischenzeitlich geschlossenen Zugang an der Südwand von San Pietro *di Monte Conero* unterbrechen zwar Werksteine anstelle von Halbkapitellen die vertikalen Rundvorlagen, aber Basen scheint es auch ursprünglich nicht gegeben zu haben. Bei der auf Grund ihrer Mehrteiligkeit am ehesten mit San Rufino vergleichbaren Portalgestaltung am südlichen Querhaus von San Feliciano in Foligno¹¹²⁷ erhebt sich der Rundstab hingegen von den Rücken der beiden vorhandenen Trägerlöwen. Wie an den benachbarten flachen wie dekorierten Portalelementen markiert eine kapitellähnliche, vegetabile Dekoration des dortigen Rundstabes den jeweiligen Übergang zwischen dem Pfosten- und Archivoltenbereich.

Auch wenn die zitierten Beispiele in Assisi, Bovara und Foligno vereinfachend angelegt wurden, so bleiben sie auf Grund ihrer Lagerung auf Basen oder Ähnlichem und ihrer Unterbrechung durch Halbkapitelle oder andere eingeschobene

¹¹²³ Vgl. das Foto im FAM zu obj08179679 bhcx-si-2018-41-208 u. Benazzi 1993, S. 34 Abb. 15.

¹¹²⁴ Vgl. Piva 2003, S. 144 Abb. 120.

¹¹²⁵ Vgl. ebd., S. 143f. Bsp. von (Halb-)Rundstäben, die sich erst nach einer deutlichen Unterbrechung durch einen Architrav (exemplarisch das Nordportal der Kathedrale in Genua; vgl. Di Fabio 1981, S. 89) bzw. durch eine Kapitellzone fortsetzen u. die sowohl im Querschnitt o. im Dekor von jenem des unteren Halbrundstabes abweichen, bleiben an dieser Stelle unberücksichtigt. Beispielfähig sind das Hauptportal von S. Maria *della Piazza* in Ancona, die Westportale der Kathedrale in Fidenza u. das Südportal von S. Michele in Pavia anzuführen; vgl. zu Pavia Schmidt-Asbach 2002, Abb. 110.

¹¹²⁶ Eine vergleichbare Eintiefung eines Halbrundstabes zeigt auch das Portal von S. Abbondio in Como, während die ehem. Portalanlage von S. Margherita vor Ort mit leicht späterer Dat. trotz dekorativer Analogien einen vorgelagerten Halbrundstab auf Trägertieren aufweist; vgl. de Francovich 1935-1936, S. 280 Abb. 19 u. Zastrow 1981, S. 40 Abb. 33.

¹¹²⁷ Vgl. Tarchi 1937, T. LXIX u. das Foto im FAM zu obj08179679 bhcx-si-2018-41-208. Dieser Zugang verfügt neben der andersartigen Gestaltung seines inneren Archivoltenbogens durch Kassetten mit ‚Monatsarbeiten‘ zusätzlich zu seiner umlaufenden Portaleinfassung auch über eine bandartige Ergänzung im Archivoltenaußenbereich. Diese wurde, wie auch an S. Michele Arc. in Bevagna, durch Steineinlagen dekoriert. An den Zugängen an S. Pietro in Bovara o. Sant’Anatolia di Narco findet sich hingegen an dieser Stelle ein undekoriertes, präzise gearbeitetes Keilsteinverband mit o. ohne ein Randprofil; vgl. Benazzi 1993, S. 34 Abb. 15 u. Gigliozzi 2000, S. 101 Abb. 80 u. S. 102 Abb. 83.

Elemente im architektonischen Verständnis doch als einzelne Bogenstellungen wahrnehmbar.

Die Halbrundvorlage am Hauptportal der Kathedrale in Assisi erhebt sich beidseitig von kleinen Basen, die wiederum den bereits erwähnten, sich sockelartig verkröpfenden Dekorstäben aufliegen (*Abb. 71*). Sie weist zudem ringartige Einfügungen aus Marmor beidseitig in Höhe des Portalsturzes auf (*Abb. 91*). Der Einschub weiterer dekoriertes „Ringe“ etwa gleicher Größe wie Gestaltung und identischen Materials führt im Fall dieses Portals meines Erachtens jedoch dazu, dass die Aufteilung des Halbrundstabes in zwei Stützen mit einem aufliegenden Bogen weniger deutlich ist. Die ringartigen Ergänzungen in Assisi lassen sich vielleicht am ehesten als „Ornamentalisierung“ eines architektonischen Elementes umschreiben.

Durch die gerundeten Einfügungen in den Halbrundstab des assisanischen Mittelportals ergaben sich im Pfostenbereich je drei trommelartige Abschnitte unterschiedlicher Höhe wie an der Archivolte insgesamt sechs Stabsegmente von etwa gleicher Höhe bzw. Länge. Die Anordnung der eingeschobenen „Dekorringe“ auf beiden Portalseiten ist nicht ganz symmetrisch (*Abb. 62*) und vermutlich auf die leicht unterschiedlichen Längenmaße der dazwischenliegenden Travertinabschnitte zurückzuführen. Deren Ausstattung mit figürlichen Reliefs vor einem im Portalpfosten- bzw. Bogenbereich variierten Hintergrundornament entspricht sich trotz der unterschiedlichen Länge hingegen weitestgehend schon.¹¹²⁸

Die ringartigen Einfügungen des Halbrundstabes wurden alle leicht unterschiedlich gestaltet. Sie verfügen im Pfostenbereich des Portals aber über sehr ähnliche Maße und eine mehrteilige Grundstruktur, bei der zwei gegenständige, leicht vorkommende Ringhälften mit Blattornamenten entweder einen Wulst oder eine von Seilstäben begleitete Kehle rahmen (*Abb. 73, 98, 105*).¹¹²⁹ Diese Einheitlichkeit ist bei den Einfügungen im Archivoltenbereich nicht mehr in dem Maße gegeben (*Abb. 92, 93*). Speziell bei dem oberen „Dekorring“ der linken Archivoltenhälfte ist eine übermäßige Streckung der beiden rahmenden Blattprofilelemente festzustellen (*Abb. 91*), so dass dieser den ringartigen Charakter der Beispiele im Pfostenbereich verliert. Mit dieser streckenden Maßnahme sollte offensichtlich eine notwendige Anpassung dieses Archivoltenbereichs vorgenommen werden, die sich möglicherweise aus der begrenzten Länge der vorhandenen Travertinabschnitte ergeben hatte.¹¹³⁰ Als vergleichbare Modifikation ist auch die Streckung der Rankenherzen

¹¹²⁸ Demgegenüber kann die Einfügung eines ringartigen Elementes auch einen Wechsel des Schaftdekors markieren: gattungsübergreifend in einem Fresko der Maria Regina mit Kind in S. Maria in Grotta in Rongolise o. einem karolingischen Relief des Evangelisten Johannes (Acc.nr. 1977.421, MMA, New York); vgl. zu Rongolise Demus u. a. 1992, S. 118 Sw.abb. 3, zu New York Kelleher 1987, S. 42 Abb. 33 wie den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

¹¹²⁹ Einen dreiteiligen Aufbau weisen auch die am zweiten u. vierten Halbrundstab eingefügten Werkstücke samt figürlichen Reliefs an der Kathedralapsis in Todi (*Abb. 126*) auf.

¹¹³⁰ Unabhängig von den sich bei der Errichtung der einzelnen Portalteile summierenden Differenzen der Maße weist speziell die Darstellung des thronenden David eine leicht geringere Höhe als ihr rechtes Pendant - ein Engel - auf.

der innenliegenden Ranke bzw. das veränderte Intervall der Windungen der äußeren Ranke in dieser Archivoltenhälfte einzuschätzen (*Abb. 111*).

Eine ähnliche, mehrfache Unterteilung einer Halbrundvorlage als Portalelement ist auch an den drei Stäben im Pfosten- und Archivoltenbereich des Zuganges von Santa Maria *della Piazza* in Ancona¹¹³¹ und - nur auf die Archivolte beschränkt - an einem Stab des linken Portals der Kathedrale San Leopardo in Osimo¹¹³² in den Marken nachweisbar.¹¹³³ Auch wenn - mit dem äußeren Stab in Ancona als Ausnahme - jeweils undekoriert und an der Marienkirche zudem auch ohne Hinzufügung von Basen sind die Rundstäbe an den Portalen in den Marken durch ihren geringen Durchmesser und die enge Taktung ihrer farblich nicht hervorgehobenen ‚Ringe‘ dem Beispiel von San Rufino strukturell doch recht nah. Eine engere Verbindung zwischen der Lösung in Assisi und Ancona scheinen auch der vergleichbare zwei- bis dreiteilige Aufbau wie der pflanzliche Dekor der ringartigen Einfügungen im Pfostenbereich des äußeren Stabes an Santa Maria *della Piazza* zu bestätigen.¹¹³⁴ In diesem Kontext sind auch die figürlichen Ergänzungen in Form einer Schlange (Assisi)¹¹³⁵ (*Abb. 111*), eines hockenden Fabelwesens (Ancona) wie eines Löwenkopfes (Osimo)¹¹³⁶ jeweils auf Höhe der Bogenscheitel aller drei Portale unbedingt erwähnenswert.

Eine (nur) mittige Einfügung von ‚Dekorringen‘ an Rundvorlagen oder eingestellten Säulchen im Pfostenbereich eines romanischen Portals, die gemäß Luca Creti „[...] *un doppio ordine di colonnine sovrapposte* [...]“ entstehen ließ und die „[...] *frenano lo slancio verticale* [...]“¹¹³⁷, geht hingegen immer mit deren Ausstattung mit eigenen Basen und Halbkapiteln einher,¹¹³⁸ wie die Beispiele an Santa Maria *in Castello* in Tarquinia, ehemals San Giovanni Evangelista in Capranica¹¹³⁹ in Latium und an San Leopardo in Osimo¹¹⁴⁰ in den Marken zeigen.¹¹⁴¹ Das Mittelportal von

¹¹³¹ Vgl. Ricci 1925, T. 122, die Fotos im AA zu ACA-F-17665B-0000, DEA-S-001040-9383 wie im FAM zu obj20842413 it00015c12. Diese Rhythmisierung veranlasste Venturi zu einem nordalpinen Vgl.: „[...] *con anella che interrompono i tori delle modanature della porta, come nelle chiese alemanne*.“ (Venturi 1904, Bd. 3, S. 814). In Ancona wurde der Archivoltenhalbrundstab zudem durch zwei weitere figürliche Ergänzungen insgesamt in vier dreigeteilte Bereiche untergliedert.

¹¹³² Vgl. das Foto im FAM zu obj08062049 bhfd535-027.

¹¹³³ An Portalen außerhalb Italiens kommt diese Art mehrfach eingeschobener ‚Ringe‘ z. B. auch an den Archivolten der ‚Puerta delles Fillols‘ an der Kathedrale La Seu Vella in Lérida u. St. Walburga in Werl vor.

¹¹³⁴ Vgl. das Foto im AA zu ACA-F-17665B-0000.

¹¹³⁵ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto 13.

¹¹³⁶ Vgl. das Foto des in den Abb.verw. ang. Konvolutes.

¹¹³⁷ Creti 2019, S. 51.

¹¹³⁸ Am Mittelportal von S. Maria Ass. in Conversano könnten hingegen die Basen der eingestellten Säulchen mit mittigen ‚Dekorringen‘ schon urspr. durch längere Gesimsstücke ersetzt worden sein.

¹¹³⁹ Vgl. Creti 2019, S. 50 Abb. 10 u. 12, S. 51 Abb. 14 u. S. 52 Abb. 16.

¹¹⁴⁰ Vgl. das Foto des in den Abb.verw. ang. Konvolutes.

¹¹⁴¹ Die Frage, ob knotenartige Verdickungen an einem Säulchenpaar im direkten Portalkontext (wie am Hauptportal von S. Giorgio in Ferrara) auch ‚nur‘ eine gestalterische Funktion haben, bedarf m. E. der Einzelfalluntersuchung; vgl. Brucher 1987, S. 201 Abb. 110.

Santa Maria Maggiore in Tuscania (Latium) weist in seiner heutigen Zusammensetzung eine in etwa mittige Unterbrechung gleich von je vier eingestellten Säulchen durch verschieden dekorierte „[...] *Schaftringe* [...]“¹¹⁴² auf, die zudem untereinander horizontal verklammert wurden (*Abb. 64*).¹¹⁴³ In diesem Zusammenhang ist auch auf die Halbrundstäbe am Untergeschoss der Cathedralapsis von Santa Maria Annunziata in Todi (Umbrien) hinzuweisen, die jeweils über Basen wie Halbkapitelle und eine Applikation an einem nahezu mittig angeordneten ringartigen Werkstück verfügen (*Abb. 126, 158, 159*).

Eine solche Einfügung bzw. Unterbrechung von Rundstäben bzw. Säulenschäften stellt gattungsübergreifend keine Erfindung der romanischen Kunst dar.¹¹⁴⁴ Dafür lassen sich beispielhaft die Reliefs der personifizierten Roma und Constantino-*polis*¹¹⁴⁵ (5. bis 6. Jahrhundert) bzw. der Kaiserin Ariadne (um 500) in der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien,¹¹⁴⁶ eine Miniatur des Evangelisten Markus im ‚Rossano-Codex‘ im dortigen Museo Diocesano vom Ende des 6. Jahrhunderts,¹¹⁴⁷ die vier Evangelisten eines Anfang des 9. Jahrhunderts angesetzten Codexdeckels in der Bibliothèque Nationale in Paris,¹¹⁴⁸ das ebenso datierte karolingische Elfenbeinrelief des Evangelisten Johannes aus dem Metropolitan Museum of Art in New York,¹¹⁴⁹ die Illustrationen eines kurz nach Mitte des 9. Jahrhunderts datierten Evangeliars aus der ehemaligen Abtei Saint-Amand-les-Eaux (Nord) in der Pierpont Morgan Library in New York¹¹⁵⁰ wie die Miniatur mit der ‚Weihe der Osterkerze‘ in der um 1070-1080 angesetzten Exultetrolle aus der Abtei in Montecassino in der British Library in London¹¹⁵¹ anführen.

¹¹⁴² Lehmann-Brockhaus 2017, S. 175.

¹¹⁴³ Vgl. Staccini ²1988, S. 10 Abb. s. n. u. mit Ausnahme von Capranica ohne Bezug zu den anderen ‚Dekorringen‘ an Portalen in Mittelitalien Creti 2019, S. 51.

¹¹⁴⁴ Creti sah dieses Detail hingegen „[...] *forse derivato dalla Francia*.“ (Creti 2019, S. 51) u. setzte dieses hingegen nicht in Beziehung zu den Lösungen in Ancona, Assisi o. Osimo.

¹¹⁴⁵ Inv. Nr. X 37-38, KHM, Wien; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

¹¹⁴⁶ Inv. Nr. X 39, KHM, Wien; vgl. Volbach 1976, T. 21 Abb. 38 u. S. 43f. u. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

¹¹⁴⁷ Die Säulchen der abgebildeten Arkade verfügen mittig über eine farbige Markierung; vgl. Bloch u. a. 1973, Sp. 421 Abb. 4.

¹¹⁴⁸ Inv. Nr. 303, BnF, Paris. Die Stützen der Arkaden von Matthäus u. Markus verfügen jeweils über in der Mitte eingefügte Ringe; vgl. Bloch u. a. 1973, Sp. 463 Abb. 1.

¹¹⁴⁹ Acc. Nr. 1977.421, MMA, New York. Die Säulchen der Arkade zeigen eine mittige Ringeinfügung, die einen Ornamentwechsel von Wendeln zu Kanneluren markiert; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus. u. Kelleher 1987, S. 42 Abb. 33.

¹¹⁵⁰ MS M 862, PML, New York. Dort wurden bei der üblichen Wiedergabe von Bogenstellungen im Kontext von Kanontafeln die fünf mit Basis u. Kapitell versehenen Säulchen jeweils mittig durch einen Flechtbandknoten (fol. 6v) bzw. eine ornamentierte Scheibe o. ein Quadrat (fol. 11r) unterbrochen.

¹¹⁵¹ Add MS 30337, BL, London; vgl. Barral I Altet u. a. 1983, S. 146 Abb. 134.

Eine Vervielfachung von ringartigen Zierelementen mit bzw. ohne einen Wechsel des ornamentalen Dekors der Rundstababschnitte¹¹⁵² zeigen hingegen - offensichtlich themenunabhängig - einige unterschiedlich datierbare Elfenbeinreliefs aus dem Museo del Bargello in Florenz, dem Kunsthistorischen Museum in Wien, aus dem Victoria and Albert Museum in London und aus dem Museo del Castello Sforzesco in Mailand.¹¹⁵³

Anders als die gerade beschriebenen Rundvorlagen in Ancona und Osimo ist der Halbrundstab am Mittelportal von San Rufino in Relation zu den angrenzenden Dekorbändern eher schlank proportioniert. Sein Grund wurde durchgängig mit antikisierenden Ornamenten in Form von Wendeln bzw. Lorbeerblättern dekoriert und zudem nahezu fortlaufend mit in Gruppen bzw. Szenen zusammengefassten Relieffiguren bedeckt.¹¹⁵⁴

Im Pfostenbereich klammern sich die dargestellten Fabelwesen bzw. Tiere, die einander jagen bzw. miteinander kämpfen, mit ihren Extremitäten an den einzelnen Abschnitten des Halbrundstabes fest. Ihre vertikale Anordnung hinterlässt bei den Betrachtern den Eindruck, diese Wesen kröchen bedrohlich am Portal empor.

Im Archivoltbereich wurden verschiedene Menschen wie auch Heilige dargestellt, wie die partielle Existenz von leicht konkaven Nimben heute noch bestätigt. Eine mögliche Identifizierung speziell der Figuren im Bereich der rechten Archivoltenhälfte ist auf Grund von deren fortgeschrittener Zerstörung zum größten Teil leider nicht mehr möglich.

Die meisten der unteren Reliefgruppen an beiden Archivoltenseiten bestehen aus drei auf gleicher Höhe auf die Staboberfläche verteilten Figuren. Auch wenn die Darstellungen auf der Stabaußenseite bereits oberhalb des ersten ‚Dekorringes‘ auf Grund ihrer leicht aufwärts gerichteten Anbringung für die auf dem Vorplatz stehenden Betrachter schwer zu erkennen sind,¹¹⁵⁵ setzen sich einzig die beiden obersten Figurengruppen im Bereich des Bogenscheitels nur noch aus zwei statt drei Dargestellten zusammen. Das führt für diese Reliefgruppen zum Wegfall der konsequent nach vorne ausgerichteten Figuren, so dass sich dieser Bereich des Halbrundstabes auch ohne Kenntnis der dargestellten Inhalte schon optisch leicht von den angrenzenden unteren Figurengruppen unterscheidet.

Trotz der deutlichen Zerstörung der Reliefs ist davon auszugehen, dass - mit Ausnahme der vier Figurenpaare im Bogenscheitel - sich weder die am Bogen

¹¹⁵² Dass es in der malerischen Darstellung nicht immer einer Ringeinfügung bei einem Dekorwechsel an einer Rundstütze bedurfte, zeigt die Arkade der Apostel im Presbyterium von Notre-Dame-la-Grande in Poitiers; zur Dat. um 1100 vgl. Demus u. a. 1992, S. 139 Sw.abb. 15.

¹¹⁵³ Vgl. Volbach 1976, T. 27 Abb. 51-52, S. 49f. u. T. 104 Abb. 224, S. 133 u. T. 112 Abb. 251, S. 143 wie Volbach/Lafontaine-Dosogne u. a. 1990, Abb. 88.

¹¹⁵⁴ Um den Stellenwert der Darstellungen besser einschätzen zu können, sei auf Poeschkes den Protiro der Kathedrale in Fidenza betreffende Aussage verwiesen: „*Ein in Italien an Portalen seltenes, eher französisches Element ist der Figureschmuck der Archivolte, [...]*“ (Poeschke 1998, S. 119).

¹¹⁵⁵ Als Bestätigung der schlechten Sichtbarkeit mag Gnoli fehlerhafte Beschreibung dienen: „[...] *una ventina di figurine a due a due in atto [...]*“ (Gnoli 1906b, S. 178).

einander gegenüberliegenden Reliefs ursprünglich entsprachen, noch dass es am Halbrundstab zur mehrfachen Wiederholung von Gruppen bzw. Szenen kam.¹¹⁵⁶

Die herausgehobene Stellung der frontal ausgerichteten Figuren an der den Betrachtern zugewandten Vorderseite des Halbrundstabes ist zu unterstreichen. Besonders erwähnenswert ist diesbezüglich sicherlich die vielbeachtete zweite Reliefgruppe am linken Halbrundstab, die aus einem thronend musizierenden König David (*Abb. 99*) mit zwei seitlich angeordneten fidelspielenden Assistenzfiguren besteht. Diese, wie auch die darunterliegende erste Gruppe mit einer stehenden männlichen Hauptfigur, zeichnet sich zudem im Gegensatz zu den anderen Reliefs des Stabes durch einen auffälligen Größenunterschied zwischen den Front- und Seitenfiguren aus. Ihre eher hieratisch-frontale Wiedergabe¹¹⁵⁷ verschafft diesen beiden Hauptfiguren jeweils eine andere Präsenz als ihren leicht ins Profil gedrehten Begleitern bzw. den leicht außerhalb der vorderen Stabmitte angeordneten mittleren Figuren der anderen Gruppen. Charakteristisch für einige der Figuren im Seitenbereich des Halbrundstabes ist zudem eine abweichende Ausrichtung der Achsen ihres Ober- und Unterkörpers. Während der Brustbereich frontal wiedergegeben wurde, schließt man aus der Darstellung der Füße unwillkürlich auf eine seitliche Beinstellung. So kam es gelegentlich, bei entsprechender Faltengebung, zu einem ausgeprägten Motiv des Schreitens, das nicht so recht zum restlichen unbewegten Körper passen will. Exemplarisch für diesen Typus lässt sich der heilige Petrus im Seitenbereich des linken Halbrundstabes anführen.¹¹⁵⁸

Eine etwas fließendere Bewegung in Richtung des Bogenfeldes zeigen indes die tanzenden Paare im Bereich des Bogenscheitels. Bei diesen entspricht die seitliche Ausrichtung ihrer Oberkörper in etwa jener ihrer Beine. Das lässt sich auch für die zwei erhaltenen und wahrscheinlich auch für den schwer geschädigten Engel festhalten (*Abb. 111, 119*).

Die unterschiedliche Art und Ausstattung der Gewänder der Standfiguren des Halbrundstabes (*Abb. 111*) ist ebenfalls bemerkenswert. Die Mehrheit der Dargestellten trägt, wie die tanzenden Paare, einfache, lange und gegürtete Gewänder. Deren Fältelung, die meistens durch parallele ‚Kerben‘ erzeugt wurde, umfasst auch einen auffälligen, bis zu 90° Grad gebogenen Richtungswechsel zwischen dem mittleren Brustbereich des frontal gegebenen Oberkörpers und den beiden angedeuteten Schulterpartien. Die enggesetzten Parallelfalten des unteren Gewandbereichs

¹¹⁵⁶ Es ist wahrscheinlich, dass es sich bei den ersten beiden Frontfiguren oberhalb des rechten Bogenfußes beide Male um schreitende, wehrauchfäßschwenkende Engel handelte. Deren Assistenzfiguren scheinen dagegen in Gestik u. Mimik nicht übereingestimmt zu haben.

¹¹⁵⁷ Für eine vergleichbar undynamische Wiedergabe eines thronenden Davids mit Instrument sind die erratischen Figuren (*Mus. dell'Opera del Duomo* wie *Mus. Naz. di S. Matteo, Pisa*) wie auch Darstellungen im Rahmen der ‚bewohnten‘ Beatus-Initiale einzelner hochmittelalterlicher Psalter anzuführen; zur Davidsfigur, die sich urspr. an der Pisaner Kathedraalfassade befunden haben soll u. um 1170 bzw. in das 4. V. 12. Jh. datiert wurde, wie jener im *Mus. Naz.* vgl. Poeschke 1998, S. 143f. u. T. 136-137, Tigler 2006, S. 10 Abb. 1 u. S. 150 Abb. 127, Dietl 2009, Bd. 4, S. 2223 Abb. 455 u. Ducci 2019, S. 43 u. S. 45 Abb. s. n. wie diesbzgl. zu Beatus-Initialen Pächt 21985, S. 92 Abb. 127 u. Trivellone 2013, S. 132 Abb. 12-13.

¹¹⁵⁸ Vgl. Cristoferi 1999, S. 105 Abb. 23.

folgen der Beinstellung der jeweiligen Figur. So wirken die Gestalten je nach ihrem Standmotiv und der daraus resultierenden Faltenggebung der unteren Gewandpartie entweder sehr statisch oder leicht dynamisch.

Bei einzelnen Figuren konnte zu diesem Gewand identitätsstiftend ein weiteres Kleidungsstück hinzutreten, wie die Kasel samt dem Pallium beim heiligen Bischof am linken Halbrundstab und ein Schulterumhang bei der benachbarten Frau (Maria?) mit einem Wickelkind.¹¹⁵⁹ Bei anderen Figuren, wie David, den Engeln und dem als Seele identifizierten Kind (*Abb. 119*), wurde großer Wert auf die üppige Gestaltung der Gewänder mit Bordüren oder Mustern gelegt. Damit ging bei diesen Standfiguren auch eine den anatomischen Regeln eher folgende Körperlichkeit und Bewegung einher.

Auf Grund seiner Vielzahl an Reliefs stellte der Halbrundstab ursprünglich sicherlich das heute leider nur noch schwer deutbare ikonografische Herzstück des Untergeschosses dar. Dabei gehören die wenigen Figuren, die sicher zu identifizieren sind (Greife, Schlange,¹¹⁶⁰ König David,¹¹⁶¹ Musiker, Heilige und weihrauchfäßchenschwenkende Engel), durchaus zum Repertoire der romanischen Bauskulptur des Mittelmeerraumes.

Die Figur des biblischen David wurde in der romanischen Fassadenskulptur wie an sakralen Ausstattungsstücken Italiens bzw. Südeuropas verschiedenartig abgebildet, so vor allem als Prophet, Vorfahr Christi wie als königlicher Psalmist bzw. Sänger mit einem oftmals leierartigen Zupfinstrument.¹¹⁶² Eine Wiedergabe eines sitzenden Königs David auch als Kithara-, Viola- oder Rebecspieler lässt sich meines Erachtens aber grundsätzlich nicht ausschließen, wie die Beispiele an einem Kapitell von Santa Maria in Vezzolano (Piemont), seitlich der ‚Puerta de las Platerías‘ an der Kathedrale in Santiago de Compostela (La Coruña), an einer Konsole der ‚Porte Miègeville‘ an Saint-Sernin in Toulouse (Haute-Garonne), einem Kapitell in Saint-Maurice in Vienne (Isère), dem Archivoltscheitel des Mittelportals von Saint-André in Bourg-Argental¹¹⁶³ (Loire) wie im aus mehreren Teilen unterschiedlicher Datierung bestehenden ‚Albani-Psalter‘ in der Dombibliothek in Hildesheim¹¹⁶⁴ gattungübergreifend andeuten.

¹¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 104 Abb. 20 u. S. 105 Abb. 22. Maria (?) fehlt das Haupt.

¹¹⁶⁰ Vgl. zu deren ausführlicher Deutung im Portalkontext jüngst De Luca 2019, S. 105.

¹¹⁶¹ Vgl. dagegen zur Identifizierung des Thronenden als Kaiser Fortini 1981, S. 463.

¹¹⁶² Vgl. allgemein zu Darstellungen Davids Wyss 1954, Sp. 1083ff., Engemann 1986, Sp. 596, Wessel 1986, Sp. 596-598 u. speziell zu dessen mittelalterlichen Abbildungstypen u. -medien Steger 1961, S. 41, 71 u. 75, Bocian 1989, S. 91 wie Mihályi 1994, S. 638.

¹¹⁶³ Vgl. Schäfke ³1989, Sw.abb. 93 u. die Fotos im FAM zu obj20808715 fm32490, obj20325934 fr00892d12 u. obj20384108 fm37740.

¹¹⁶⁴ S. 417 [sic], HS St. God. 1, Dombibl., Hildesheim; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz u. Haney 1995, S. 1-23.

Die Darstellung des gekrönten Psalmisten, Sängers und Musikers David¹¹⁶⁵ ohne unmittelbare Begleitpersonen verfügt nicht nur über eine rein christliche Abbildungstradition, wie das partiell erhaltene Bodenmosaik aus der Synagoge in Gaza¹¹⁶⁶ (Palästina) belegt.¹¹⁶⁷ Als Beispiele im christlichen Kontext sind Miniaturen in Psalter-Handschriften, wie dem in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts gesetzten ‚Stuttgarter Psalter‘ in der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart¹¹⁶⁸ oder dem um 980 datierten ‚Egbert-Psalter‘ im Museo Archeologico Nazionale del Friuli in Cividale¹¹⁶⁹ anzusprechen, an die sich Miniaturen Davids mit und ohne Taube des Heiligen Geistes, wie jene im ‚Tiberius-Psalter‘¹¹⁷⁰ wie in der ‚Wormser Bibel‘ in der British Library in London¹¹⁷¹ und dem ‚Albani-Psalter‘ in der Dombibliothek in Hildesheim¹¹⁷² typologisch anschließen lassen. Darüber hinaus haben sich auch Freskenreste mit einer entsprechenden Darstellung Davids am Fuß des Gewölbes der Krypta von Saint-Nicolas in Tavant¹¹⁷³ (Indre-et-Loire) erhalten.

Die Wiedergabe Davids als musizierende bzw. singende Einzelfigur ist in der romanischen Bauskulptur bzw. als (ehemaliger) Teil einer liturgischen Ausstattung auf der italienischen Halbinsel mehrfach nachweisbar - so als Standfigur in einem gerahmten Feld an der unteren Laibung des Portals des Baptisteriums San Giovanni in Pisa¹¹⁷⁴ in der Toskana.¹¹⁷⁵ Ein thronender König David mit Zupfinstrument ist erratisch gleich zweimal wiederum in Pisa erhalten: zum einen als ein von einer Kanzel stammendes Exemplar, das sich zeitweise im Campo Santo befand und nun im Museum San Matteo in Pisa¹¹⁷⁶ aufbewahrt wird, zum anderen als jene Figur, die bis Ende des 16. Jahrhunderts an der Hauptportallünette der Kathedrale versetzt gewesen sein soll und nun im Museo dell’Opera della Primaziale Pisana¹¹⁷⁷ ausgestellt wird. Des Weiteren wurde am dritten Gesims der Ostseite des ‚Torre della Ghirlandina‘ in Modena eine Metope mit der Darstellung des thronenden David mit Krone und Zupfinstrument¹¹⁷⁸ versetzt. Hingegen wird eine Bestätigung der in

¹¹⁶⁵ Im noch älteren Psalmenkommentar des Cassiodor (fol. 81v, MS B. II, 30, Kathedralbibl., Durham) wurde David hingegen noch jugendlich ohne Krone dargestellt.

¹¹⁶⁶ Vgl. den in Abb.verw. ang. Datensatz.

¹¹⁶⁷ Zur orpheusgleichen Wiedergabe inmitten von Tieren mit dem Verweis auf die gemalte Darstellung in der Synagoge in Dura Europos (Syrien) vgl. Hachlili 2009, S. 74-76 u. 95 u. T. IV-3.

¹¹⁶⁸ Fol. 155v, Cod. Bibl. Fol. 23, Württembergische Landesbibl., Stuttgart; vgl. das in den Abb.verw. ang. Digitalisat der Bibl.

¹¹⁶⁹ Fol. 20v, Cod. 136, Mus. Arch. Naz., Cividale; vgl. das Foto im AA zu DEA-S-001040-0439.

¹¹⁷⁰ Fol. 10r, Cotton MS Tiberius C VI, BL, London.

¹¹⁷¹ Fol. 3v, Harley MS 2804, BL, London.

¹¹⁷² S. 56 [sic], HS St. God. 1, Dombibl., Hildesheim; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz.

¹¹⁷³ Vgl. das Foto im FAM zu obj20808508 fm167280.

¹¹⁷⁴ Vgl. das Foto im AA zu ADA-F-028111-0000 u. Tigler 2006, S. 57 Farbabb. 34.

¹¹⁷⁵ Durch die entspr. Beischrift ist auch eine Standfigur am Portalarchitrav von S.’Angelo in Pianella als König David identifizierbar; vgl. Lehmann-Brockhaus 1983, S. 157.

¹¹⁷⁶ Keine Inv. Nr. (Nr. 10, Inv. Storico (1815)); vgl. Tigler 2006, S. 150 Sw.abb. 127 u. das Foto im FAM zu obj20886036 it00315a09.

¹¹⁷⁷ Inv. Nr. 235587, Mus. dell’Opera, Pisa; vgl. Tigler 2006, S. 10 Sw.abb. 1.

¹¹⁷⁸ Vgl. das Foto im FAM zu obj70006011 fle0012207x_p u. zur leicht früher dat. Darstellung am sog. ‚Davidkapitell‘ in der ‚Stanza die Torresani‘ vor Ort vgl. das Foto im FAM zu obj70006563 fle0012948x_p.

einer Fotobeischrift durch Lehmann-Brockhaus erfolgten Identifizierung als König David eines zweitverwendeten Reliefs einer Halbfigur an der Fassade von San Pietro *ad Oratorium* bei Capestrano in den Abruzzen¹¹⁷⁹ durch dessen heutigen Erhaltungszustand - speziell der Kopf- und Brustpartie - sehr erschwert. Als geschnittes Elfenbeinfigürchen ist überdies eine in das 12. Jahrhundert datierte, später dem Einband des ‚Lothar-Psalters‘ in der British Library in London angefügte Darstellung des musizierenden Davids¹¹⁸⁰ erhalten. In diesem Kontext ist gattungsübergreifend auch die Wiedergabe des Musikers Davids als Einzelfigur in Initialen am Beginn bestimmter Psalmen in Handschriften des Hochmittelalters anzuführen, wie im bereits erwähnten ‚Albani-Psalter‘¹¹⁸¹ und im Psalter aus Kloster Windberg¹¹⁸² in der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Des Weiteren ist außerhalb Italiens noch besonders auf das Relief eines gekrönten, ein Zupfinstrument spielenden wie sitzenden David aus der Kirche Notre-Dame de la Daurade im Musée des Augustins in Toulouse¹¹⁸³ hinzuweisen.

Die Gegenwart weiterer Musiker bzw. Tanzender ist in anderen Kunstgattungen hingegen nur im Fall der Darstellung Davids mit einem Instrument als singendem Psalmisten relativ wahrscheinlich, wenn auch nicht immer vor auszusetzen.¹¹⁸⁴ Vereinzelt konnten die begleitenden Musiker auch durch Schreiber ersetzt werden - wie im Psalterkommentar des Grafen Eberhard von Murbach-Ebersberg in der Bayerischen Staatsbibliothek in München.¹¹⁸⁵

Beispiele für die Wiedergabe Davids mit weiteren Musikern lassen sich auch in der romanischen Bauskulptur auf der italienischen Halbinsel anführen: Ein prägnant in Ecklage thronender gekrönter David tritt als Spieler eines Zupfinstrumentes mit zwei bzw. mehreren Begleitern an der Frieszone des im 14. Jahrhundert aus verschiedenen Stücken zusammengesetzten Protirokapitells des ‚Portale di San Gottardo‘ an der Kathedrale San Lorenzo in Genua¹¹⁸⁶ in Ligurien (*Abb. 100*) bzw.

¹¹⁷⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20883409 it00073e07 u. das in den Abb.verw. ang. Foto DSCN4740.

¹¹⁸⁰ Add MS 37768/1, BL, London; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz der Bibl.

¹¹⁸¹ S. 72 [sic], HS St. God. 1, Dombibl., Hildesheim; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz u. Haney 1995, S. 3 Abb. 1 u. zur Dat. der Initialen in das 1. V. 12. Jh. ebd., S. 11.

¹¹⁸² Fol. 1r, Clm 23093, BSB, München; vgl. das in den Abb.verw. ang. Digitalisat der Bibl. Es lassen sich unzählige Darstellungen Davids mit einem Zupfinstrument in Seitenansicht in der Initiale B(eatus Vir) am Beginn des ersten Psalms nachweisen. Meistens wurde diese Wiedergabe jedoch durch eine weitere Szene aus seinem Leben (z. B. den Kampf gegen Goliath) o. das Bild Christi ergänzt, wie z. B. in einer Bibel des 11.-12. Jh. aus dem Augsburger Dom (fol. 202r, Clm 3901, BSB, München); vgl. das in den Abb.verw. ang. Digitalisat der Bibl.

¹¹⁸³ Inv. Nr. ME 80, Mus. des Augustins, Toulouse; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

¹¹⁸⁴ Am Mittelteil der Fassade von S. María in Ripoll wird David von vier Musikern begleitet; vgl. das Foto im FAM zu obj2081044 fmb6448_16 wie Castiñeiras 2006, S. 376 Abb. 31. Zur Vermutung, die Präsenz Davids samt den Musikern sei auch als Bestandteil der verbildlichten Erinnerung an die Kirchenweihe von 1032 in „[...] *schietta volontà di onorare la propria storia*.“ (ebd., S. 378) zu deuten, vgl. ebd., S. 377.

¹¹⁸⁵ Fol. 5v, Clm 7355, BSB, München; vgl. das in den Abb.verw. ang. Digitalisat der Bibl.

¹¹⁸⁶ Vgl. Ricci 1925, T. 42-43, Di Fabio 1987, S. 103 Abb. 81 u. Cervini 2002, S. 88 Abb. 83 (Bildunterschrift).

an einem nach ihm benannten Kapitell der ‚Stanza dei Torresani‘ des ‚Torre della Ghirlandina‘ in Modena¹¹⁸⁷ in der Emilia auf.¹¹⁸⁸ An einer Konsole seitlich des südlichen Querhausfensters der Kathedrale San Michele Arcangelo in Casertavecchia bilden laut Lorenza Cochetti Pratesi zwei Tänzerinnen das Pendant zu einem sitzend musizierenden David an der gegenüberliegenden Konsole - laut der Autorin ein ‚Unikum‘ für die romanische Bauskulptur Kampaniens.¹¹⁸⁹ Eine Verknüpfung zwischen dem Relief eines thronenden Davids und jenem einer tanzenden Einzelfigur stellte Lehmann-Brockhaus auch für die Kanzel in Santa Maria in *Valle Porclaneta* in den Abruzzzen her.¹¹⁹⁰

Die hingegen umfangreichere Darstellung, welche den singend-musizierenden, oftmals thronenden König und meistens vier Musiker wie zwei oder mehrere Tanzende umfasst, die numerisch vergleichbar auch am Mittelportal von San Rufino in Assisi anzutreffen sind, verfügt speziell in der Elfenbeinschnitzerei wie der Buchmalerei der Psalterien über eine längere Tradition. Sie findet sich schon als Teil des Zyklus an dem Deckel des ‚Dagulf-Psalters‘ im Musée du Louvre in Paris,¹¹⁹¹ in Illustrationen des ‚Psalterium aureum‘ aus der Stiftsbibliothek Sankt Gallen¹¹⁹² wie der um 870-880 datierten Bibel aus San Paolo *fuori le mura* in Rom.¹¹⁹³ Entsprechende Miniaturen sind auch für das 11. und 12. Jahrhundert anzuführen: der ‚Polirone-Psalter‘ in der Biblioteca Comunale Centrale in Mantova,¹¹⁹⁴ eine Handschrift im British Museum¹¹⁹⁵ bzw. der ‚Bristol-‘, ‚Tiberius-‘ oder ‚Vespasian-Psalter‘¹¹⁹⁶ in der British Library in London, der ‚York-Psalter‘ in der Universitätsbibliothek zu Glasgow,¹¹⁹⁷ der ‚Albani-Psalter‘ in der Dombibliothek in

¹¹⁸⁷ Vgl. das Foto im FAM zu obj70006563 fle0012950x_p.

¹¹⁸⁸ An einem Kapitell ehem. aus Notre-Dame de la Daurade (Inv. Nr. ME 102, Mus. des Augustins, Toulouse) ist auch eine Musikerguppe mit sitzendem Fidelspieler (mit zerstörtem Haupt) u. einem stehendem ungekrönten Leierspieler erhalten - von dem Mus. als ‚König David mit Musikern‘ bezeichnet; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.

¹¹⁸⁹ Vgl. Cochetti Pratesi 1972, S. 273, Di Fabio 1981, S. 115 u. S. 120 Anm. 76 wie das Foto im FAM zu obj20089014 it00082c14. Die Autorin beurteilte das Fehlen einer Krone des Musikers als ‚ungewöhnlich‘, aber nicht ‚außergewöhnlich‘; der als Bestätigung herangezogene Vgl. zum Modeneser Kapitell vernachlässigte die dortige Existenz einer Krone wie eines Zupfinstrumentes; vgl. Cochetti Pratesi 1972, S. 273.

¹¹⁹⁰ Vgl. Lehmann-Brockhaus 1942-1944, S. 301 Abb. 275 u. ders. 1983, S. 172.

¹¹⁹¹ N° d’Inv. MR 370, Mus. du Louvre, Paris; vgl. Goldschmidt 1905, S. 49f. m. Abb. 1 u. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus. Zur Darstellung des Deckels des zw. 1131-1143 dat. ‚Melisende-Psalters‘ (Egerton MS 1139, BL, London) vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz der Bibl.

¹¹⁹² Fol. 2, Cod. 22, Stiftsbibl., St. Gallen; vgl. Wyss 1954, Sp. 1085 Abb. 1.

¹¹⁹³ Fol. 170v, o. A.; vgl. Pächt 1985, S. 191 Abb. 198.

¹¹⁹⁴ Fol. 1v, C III 20, Bibl. Com. Centrale, Mantova; vgl. Garrison 1957-1958, Bd. 3/3-4, S. 217, Abb. 251, Barral I Altet u. a. 1983, S. 162 u. das Foto im AA zu DEA-S-001040-0475.

¹¹⁹⁵ Fol. 1, MS 9350, BM, London; vgl. Garrison 1955, Bd. 2/1, Abb. 33.

¹¹⁹⁶ Fol. 7v, Add MS 40731, Cotton Tiberius C VI, fol. 30v, Cotton Vespasian A I, BL, London; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz der Bibl., das Foto im AA zu BLB-S-USCVIF-030V u. Nordenfalk 1977, Farbabb. 32.

¹¹⁹⁷ Sp Coll MS Hunter U 3_2, Univ. Bibl., Glasgow.

Hildesheim¹¹⁹⁸ wie eine aus Sankt Kastor in Koblenz stammende lateinische Bibel in der Schlossbibliothek Weissenstein.¹¹⁹⁹ Die mehrmals in ganzseitigen Miniaturen anzutreffende Abbildung Davids mit vier Musikern ist seltener auch in Verbindung mit der Initiale ‚B‘ an dem Beginn des ersten Psalms nachweisbar, wie in der zweibändigen, in das 12. Jahrhundert datierten Bibel aus der Abtei Sant’Antimo im Museo Civico e Diocesano d’Arte Sacra in Montalcino.¹²⁰⁰ Einen mit diesen Illustrationen nahezu vergleichbaren Umfang an Personen weist gattungsübergreifend auch die reliefierte Figurengruppe der westlichen Lünette im Inneren des Baptisteriums in Parma¹²⁰¹ in der Emilia auf.

Beispiele für die Darstellung König Davids ohne ein eigenes Instrument in Begleitung weiterer Musiker, wie sie für ein Mosaik in Santa Maria Maggiore in Vercelli rekonstruiert wurde,¹²⁰² sind der Verfasserin hingegen aus dem Bereich der Bauskulptur nicht bekannt.

Darstellungen von einzelnen bzw. von wenigen Tanzenden oder Musikern meist geringer Größe mit unterschiedlichen Musikinstrumenten¹²⁰³ ohne König David sind als Portaldekor an italienischen Sakralbauten der Romanik ausgesprochen häufig anzutreffen. Besonders beliebt war die oftmals solitäre Platzierung von Musizierenden im Rankenwerk von Portalpfosten bzw. -archivolten.¹²⁰⁴ Als diesbezügliche Beispiele im südlichen Ober- bzw. nördlichen Mittelitalien lassen sich die Ranken der Portalarchivolte von Santa Maria *della Piazza* in Ancona in den Marken wie der rechten Archivoltenhälfte der ‚Porta dei Principi‘ an Santa Maria Assunta e San Geminiano in Modena¹²⁰⁵ in der Emilia und des linken Pfostens des Mittelportals von Santa Maria Assunta in Spoleto¹²⁰⁶ anführen. Hingegen sind großformatige Darstellungen von Musikern ohne den Psalmisten in der romanischen Bauskulptur im gesamten westlichen Mittelmeerraum meines Wissens eher selten.¹²⁰⁷

¹¹⁹⁸ S. 417 [sic], HS St. God. 1, Dombibl., Hildesheim; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz.

¹¹⁹⁹ Fol. 148v, Bd. 2, HS 334, Schlossbibl. Weissenstein, Pommersfelden; vgl. das Foto im FAM zu obj00012468 mi02705b05.

¹²⁰⁰ Fol. 1r, Mus. Civico e Diocesano, Montalcino; vgl. das Foto im AA zu ACA-F-066701-0000.

¹²⁰¹ Vgl. das Foto im FAM zu obj08008039 bhim00016013, vor der Restaurierung Quintavalle 1988, Abb. 24 bzw. Glass 2015, S. 284ff.

¹²⁰² Vgl. Barral I Altet 2010, Abb. 130.

¹²⁰³ Eine Vielfalt an Instrumenten gewährleistet eine Abgrenzung zu musizierenden Engelschören bzw. den instrumentevorzeigenden 24 Ältesten in den Portalarchivolten, beispielhaft an S.-Nicolas in Civray, S.-Pierre in Airvault u. S.-Pierre-de-la-Tour in Aulnay; vgl. zu Aulnay das Foto im FAM obj20842028 fm32348.

¹²⁰⁴ In den Ranken am Pfosten des ‚Portale delle Donne‘ an SS. Rufino e Cesidio in Trasacco hält der vermeintlich musizierende König laut Trivellone hingegen Weintrauben statt eines Zupfinstrumentes in den Händen; vgl. Trivellone 2013, S. 132f. m. Abb. u. 138.

¹²⁰⁵ Vgl. Späth 2011, S. 138 Abb. 7 u. das in den Abb.verw. ang. Foto 366.

¹²⁰⁶ Vgl. das Foto im FAM zu obj08061535 bhpd48337, Lunghi 1993, S. 74 Abb. 62 u. Riccioni 2013, S. 75 Abb. 20.

¹²⁰⁷ Als mögliches Bsp. könnte die oberhalb der ‚Puerta del Cordero‘ an S. Isidoro in León vermutlich wiederverwendete Musikerguppe fungieren; zur These, es handle sich bei dem Fidelspieler doch um David, vgl. Schäffe ³1989, S. 191 u. Blume u. a. 2012, Bd. 1.2, S. 161 u. S. 399 Abb. 991.

Die Abbildung von einzelnen oder mehreren Tanzenden in der romanischen Bauskulptur Italiens wie Südwesteuropas, die so gut wie immer von Musikern begleitet werden, ist als äußerst vielschichtig zu bezeichnen. Oftmals ist sie auf nur ein kleines Bauelement begrenzt - wie zum Beispiel auf ein Kapitell seitlich des Hauptportals von Sant’Ambrogio in Mailand¹²⁰⁸ in der Lombardei bzw. des Portalvorbaus von San Giovanni *al Sepolcro* in Brindisi (*Abb. 101*) in Apulien oder außerhalb Italiens auf die Kapitellzonen an Portalen romanischer Kirchen im spanischen Aragón. Dabei können die Übergänge zwischen der Darstellung eines oder einer Tanzenden bzw. eines Akrobaten und der sich somit verändernden Interpretation recht fließend sein, wie unter anderem die erwähnten Reliefs an den Kapitellen in Aragón¹²⁰⁹ bzw. an den Archivolten des Hauptportals von Santa Maria Assunta e San Canio in Acerenza (Basilicata) bzw. von Saint-Hilaire in Foussais-Payré¹²¹⁰ (Vendée) zeigen.

Weihrauchfächerschwenkende Engel als Einzelfiguren oder als Paare sind in der Bauskulptur von romanischen Sakralbauten Südwesteuropas in unterschiedlichen ikonografischen Zusammenhängen anzutreffen. Neben ihrer Darstellung bei szenischen Kompositionen, wie einer ‚Anbetung‘ (Santa Maria *della Pieve* in Arezzo¹²¹¹ (Toskana)), einer ‚Kreuzabnahme‘ (erratisch in Maria Santissima *della Madia* in Monopoli¹²¹² (Apulien), ‚Puerta del Perdón‘ an San Isidoro in León, Kreuzgang von Santo Domingo in Silos (Burgos)), einer ‚Darbringung‘ (Baptisterium in Parma (Emilia)), einer ‚Marienkrönung‘ (Pontile in Santa Maria in Vezzolano (Piemont)) oder in Heiligenzyklen (‚Porta dei Principi‘ an der Kathedrale in Modena, San Silvestro in Nonantola (Emilia)), sind sie vor allem an Portaltympana paarweise als seitliche Begleitfiguren von figurarmen Kompositionen vertreten, wie zum Beispiel seitlich eines in der Mandorla thronenden Christus (Saint-Sauveur in Dinan (Côtes-d’Armor)), einer ‚Majestas Domini‘ mit Evangelistensymbolen (Saint-André in Bourg-Argental (Loire)), einer thronenden Muttergottes mit Kind (Santa Maria Maggiore in Monte Sant’Angelo¹²¹³ und Santa Maria Assunta in Conversano¹²¹⁴ (Apulien)) wie einer Deesis (Sant’Andrea in Barletta¹²¹⁵ (Apulien)).

Darüber hinaus sind einige Portalensembles außerhalb der italienischen Halbinsel erhalten, an denen mehrere gereimte Engelsfiguren meistens den inneren Archivoltenbogen folgen, wie zum Beispiel an den Südportalen der Kathedralen

¹²⁰⁸ Vgl. Frigerio 2014, S. 225 Abb. s. n.

¹²⁰⁹ Die großen motivischen Übereinstimmungen lassen die Kapitelle an S. Salvador in Agüero, S. Miguel in Biota, S. Salvador in Ejea de los Caballeros u. S. Nicolas in El Frago wie im Kreuzgang von S. Pedro el Viejo in Huesca zu einer bemerkenswerten Gruppe zusammentreten; vgl. z. B. das Foto zu Salomes Tanz in Huesca im FAM zu obj20768449 sp00085a10.

¹²¹⁰ Vgl. die Fotos im FAM zu obj08133422 bh219406 bzw. zu obj20076078 fm392891766.

¹²¹¹ Vgl. Curzi 2010, S. 137 Abb. 146.

¹²¹² Vgl. Belli D’Elia 1989, Sw.abb. 79.

¹²¹³ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto 5355.

¹²¹⁴ Vgl. das Foto im FAM zu obj08063581 bhfd551-015.

¹²¹⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj08133309 bhfd518-029.

Saint-Julien in Le Mans¹²¹⁶ (Sarthe) wie Saint-Étienne in Bourges¹²¹⁷ (Cher), des Zuganges an der Abteikirche in Ivry-la-Bataille¹²¹⁸ (Eure), an Notre-Dame in Nuaillé-sur-Boutonne¹²¹⁹ (Charente-Maritime) und an San Miguel in Estella¹²²⁰ (Navarra). Eine vergleichbare Anordnung zeigt auch das linke Fenster der Fassade von Sainte-Eulalie in Benet¹²²¹ (Vendée). Je nach ihrer spezifischen Positionierung am Fuß bzw. am Scheitel einer Archivolte wurden die Engel entsprechend zumeist stehend bzw. fliegend dargestellt. Als Ausnahmen dieser gebräuchlichen Vorgehensweise können aber die fliegenden Engel am Archivoltenfuß des Portals von Sainte-Maries-Dames in Saintes (Charente-Maritime) bzw. die tangential angeordneten Engelstandfiguren am Archivoltscheitel des linken Zuganges von San Leopardo in Osimo¹²²² (Marken), des Portals von San Miguel in Estella (Navarra) und jene an der Innenseite des Archivoltscheitels am Zugang von Santa María in Ripoll¹²²³ (Gerona) genannt werden.

Die Formulierung der ikonografischen Gesamtaussage speziell der Darstellungen im Archivoltenbereich des Halbrundstabes des Mittelportals von San Rufino in Assisi ist bisher noch nicht zu einem befriedigenden Ergebnis gekommen¹²²⁴ und bleibt meiner Ansicht nach auch weiterhin äußerst spekulativ. Trotz der prominenten Abbildung der thronenden Christus und David lassen die erhaltenen Reliefgruppen nicht darauf schließen, dass der Halbrundstab der Archivolte entsprechenden Zyklen mit dem bekannten Repertoire an Einzelszenen als Träger diene. Darstellungen eines Martyriums (Ertränken im Fall von Rufinus), die auf eine den Kirchenpatron betreffende Sequenz von Szenen hindeuten, sind auch nicht erkennbar. Der Überlegung, ob es sich nicht um eine Reihung personen-, sondern themenbezogener Reliefs gehandelt haben könnte, müsste an anderer Stelle nochmals intensiver

¹²¹⁶ Vgl. das Foto im FAM zu obj20833455 fr00318c04. Dort weisen die Engel allerdings im Wechsel auch andere liturgische Gegenstände vor. Die beiden Engel am Archivoltenfuß schwenken jedoch auch ein Weihrauchfäßchen.

¹²¹⁷ Vgl. Gantner u. a. 1955, Abb. 223 u. zur Dat. dieses Zuganges entspr. seiner urkundlichen Erwähnung 1232 Prache 1992, S. 674, Brugger/Christe 2000, S. 178-181 u. Abb. 63-64 wie zu dessen zweifacher Farbfassung in kurzem zeitlichen Abstand Rollier-Hanselmann/Castandet 2010, S. 10; zur Bedeutung des Engelssujets als Verkünder des Wortes Gottes durch die Liturgie vgl. Lohberg u. a. 1999, Sp. 1285.

¹²¹⁸ Vgl. das Foto im FAM zu obj20880663 fm39516.

¹²¹⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20881016 fm180081.

¹²²⁰ Vgl. das Foto des in den Abb.verw. ang. Konvolutes.

¹²²¹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20891565 fm160993.

¹²²² Vgl. das Foto im FAM zu obj20768970 fmb6017_17.

¹²²³ Vgl. die Fotos im FAM zu obj20077640 fm36149 bzw. obj20810491 fm55116.

¹²²⁴ Vgl. Cristoferi 1999, S. 93 u. 104 wie De Luca 2019, S. 104-106. De Luca widmete den Figurengruppen unterhalb der ‚tanzenden‘ Paare nur wenige Zeilen. Sie folgte der Annahme von Cristoferi (S. 106), es könnte sich um Szenen zur Kirche u. zu den Sakramenten handeln, ohne allerdings Ensembles mit einer vergleichbaren Thematik zu erwähnen. Bei der in die Diskussion eingeführten ‚Sedes Sapientiae‘ handelt es sich allerdings um eine stehende Frau - Maria? - mit Kind; vgl. Cristoferi 1999, S. 105 Abb. 22. Für die ‚tanzenden‘ Paare als Verbildlichung von Harmonie u. Konflikt wie für die Schlange im Scheitel im Rückgriff auf Mt 7, 14 u. das 11. Kap. des Physiologus legte De Luca hingegen eigene Deutungen mit entspr. Referenzdarstellungen vor; vgl. ebd.

nachgegangen werden. Die Möglichkeit, dass einzelne thematische Sequenzen kombiniert wurden, ist allerdings meiner Ansicht nach die Wahrscheinlichste. Die mittels der ringartigen Einschübe erfolgte Gruppierung von Fabelwesen an den Pfosten und von immer zwei Reliefstreifen mit figürlichen Szenen am Archivoltbogen, die durch ein schmales, undekoriertes Band entsprechend einem Schaftring auch untereinander nochmals getrennt wurden (*Abb. 92, 93*), lassen schon vermuten,¹²²⁵ dass deren Anordnung ursprünglich über symmetrisch-dekorative Erwägungen hinausgegangen sein könnte. Die gewählte tangentiale Ausrichtung der Figuren vom Bogenfuß zum Bogenscheitel wäre einer im Sinn einer ‚gliedernden Lesehilfe‘ für die Reliefs zu verstehenden Anbringung der ‚Dekorringe‘, für die es auch durchaus antike Vorbilder gegeben haben könnte,¹²²⁶ sicherlich entgegengekommen. In diesem Kontext beispielhaft für eine horizontale und ornamentierte Begrenzung figürlicher Darstellungen einer gewissen Größe lassen sich die vorgelagerten Säulen an der zwischen 172-180 errichteten ‚Porta Nigra‘ in Besançon (Franche-Comté) anführen, an denen im Gegensatz zu antiken Triumphsäulen mit ihren spiralartig fortlaufenden Darstellungen¹²²⁷ die einzelnen Reliefebenen klar voneinander getrennt wurden. Ob die sich aus der Schichtung einzelner Trommeln ergebende horizontale Unterteilung eines Säulenschaftes, wie man sie an der Konstantinssäule im ehemaligen Konstantinopel¹²²⁸ gut beobachten kann, möglicherweise auch Einfluss auf die dortige Anbringung wie Gestaltung von Reliefs gehabt haben könnte, sollte an anderer Stelle hinterfragt werden.

Die hier vorgebrachte These einer strukturellen oder thematischen Gliederung von figürlichen Reliefs durch zwischengeschaltete Elemente, wie ‚Ringe‘, Konsolen oder Kantstäbe, soll anhand von etwa zeitgleichen Portalarchivolten mit tangential angebrachten Relieffiguren kurz überprüft werden. Für entsprechende Untersuchungen stehen jedoch nur Reliefensembles zur Verfügung, die einer Kehle unterschiedlicher Konkavität aufliegen.¹²²⁹ Hingegen zeichnet sich auf konvexem Grund angeordnete reliefierte Bauskulptur romanischer Portalarchivolten mehrheitlich durch ihre Anbringung *in* einem ornamenthaften Gefüge sehr regelmäßiger

¹²²⁵ So bilden wahrscheinlich nicht nur die Tanzenden, sondern auch David u. ein Prophet (?) mit einer Musikergruppe wie die beiden wehrauchfäßchenschwenkenden Engel mit Assistenzfiguren thematische Gruppen.

¹²²⁶ Vgl. zur ‚Porta Nigra‘ die Fotos im FAM zu obj20891636 fm174411, obj20891637 fm174410 u. im AA zu FIA-F-025319-0000.

¹²²⁷ Vgl. diesbzgl. zur Trajanssäule in Rom Pächt ²1985, S. 26 Abb. 22.

¹²²⁸ Zur Konstantinssäule in Istanbul vgl. das Foto im AA (RMFA) zu AVQ-A-003848-0047. Unter den Erratica in der Kathedralvorhalle von Civita Castellana befand sich vor einigen Jz. auch eine Säulentrommel, die mit Reliefs samt dekorativer Begrenzung versehen war; vgl. das Foto im FAM zu obj08131524 bhpd34367.

¹²²⁹ Neben dieser Einschränkung des Spektrums der Vergleichsobjekte sollte aber auch berücksichtigt werden, dass die Anordnung von leicht- bis mittelplastischen Reliefs auf konvexem Grund, wie im Fall von S. Rufino, rein optisch nicht immer so weit von einer Applikation von hochplastischen Reliefs auf einer konkaven Oberfläche entfernt sein musste.

Rundungen einer Ranke bzw. von Medaillons aus.¹²³⁰ Dass diese von vornherein für eine strukturelle Flächengliederung sorgten, belegen exemplarisch die Halbrundstäbe am ‚Portale di San Giovanni‘ an San Lorenzo in Genua¹²³¹ und an der äußeren Archivolte von San Giacomo in Gavi Ligure¹²³² in Ligurien.

Für eine solche Überprüfung bieten sich auf der italienischen Halbinsel unter anderem die Darstellungen an der Archivolte des Protiro von Santa Maria Assunta in Parma in der Emilia oder an den Portalen von Santa Maria Assunta in Ruvo¹²³³ wie Santa Maria in Cerrate¹²³⁴ in Apulien und außerhalb Italiens jene am Zugang von Santa Maria in Ripoll (Gerona), Santa Maria la Real in Sangüesa und San Miguel in Estella in Navarra¹²³⁵ an. An diesen Ensembles kam es jeweils zu unterschiedlichen Lösungen, aber in keinem Fall zu einer kehlenübergreifenden Trennung von einzelnen Reliefs, die mit den ringartigen Einschüben an San Rufino in etwa gleichzusetzen wäre. Gleichzeitig wurde aber auch eine lückenlose Abfolge separater Darstellungen eher selten herbeigeführt, wie sie ursprünglich bei den wenigen, heute zum Teil beschädigten christologischen Szenen in Cerrate¹²³⁶ (Abb. 102) vorliegt.

Am Protiro der Kathedrale in Parma wurden die Darstellungen der ‚Monatsarbeiten‘ durch einzelne, ebenfalls der Kehle aufliegende Blütenteller bzw. Blattwirbel voneinander getrennt,¹²³⁷ wobei an der linken Bogenhälfte auf diese Einschübe allerdings teilweise verzichtet wurde.¹²³⁸ Auch in Ruvo wurde der Übergang von

¹²³⁰ Zur Aufteilung einer flachen Kehle mittels verbundener Flechtbandknoten an der Portalarchivolte von S. Fedè in Cavagnolo samt der Integration von vorwiegend figürlichen Darstellungen in den so entstandenen Feldern vgl. das in Abb.verw. ang. Foto.

¹²³¹ Als klaren Beleg für die textile Herkunft dieser Motivik vgl. zur Wiedergabe einer Ärmelborde Curzi 2009, S. 187 Farbabb. 22. Zum durch Arbeiten im 19. Jh. veränderten Nordportal in Genua vgl. Di Fabio 1981, S. 89-95.

¹²³² Zum Zugang mit einer nur einsträngigen Ranke in Gavi Ligure, in deren relativ unscheinbaren Rundungen sich ähnelnde weibliche Wesen platziert wurden, vgl. ebd., S. 114 Abb. 51 u. S. 115. Zu den wiederum zweisträngigen Ranken der Archivolte des Portals an St. Nicholas in Barfreton u. des Portals der südl. Vorhalle von Malmesbury Abbey vgl. Klingender 1971, S. 315, S. 317 Abb. 198, Castiñeiras 2015, S. 13 Abb. 17 u. das Foto im FAM zu obj08133997 bhfd483h43.

¹²³³ Vgl. zu Ruvo die Fotos im FAM zu obj08133376 bhfd512-016 u. obj20326855 it00471d12.

¹²³⁴ Zu Cerrate vgl. das Foto im FAM obj07962257 fle0001535x_p. Auch die roman. Kathedrale in Monopoli verfügte urspr. über ein Bogenportal mit tangential entlang einer Kehle angeordneten figürlichen Darstellungen. Deren Reste waren in den 80er J. 20. Jh. laut Belli D’Elia in eine Sakristeiwand integriert. An beiden Fragmenten fehlen Einschübe zur Trennung der Engelsfiguren von den dicht darüber angeordneten figürlichen Reliefs; vgl. Mariani Calò 1984, T. LV Abb. 12-13, Belli D’Elia 1989, Sw.abb. 78 wie zur Dat. u. stilistischen Annäherung an südwestfrz. Bauskulptur entspr. jener in Cerrate ebd., S. 227. Vgl. diesbzgl. auch zur Anordnung westfrz. Portalskulptur Tcherikover 1989, S. 49-74.

¹²³⁵ Vgl. die Fotos im FAM zu Ripoll zu obj20810490 fmb6448_04, zu Sangüesa zu obj20811004 fmb6005_33, zu Estella zu obj20768970 fmb6017_19. Zwar verfügt die Archivolte von S. Maria in Covet auch über einen Halbrundstab mit tangential ausgerichteten Figuren, doch deren Versatz mit ausgeprägten Freiflächen u. ohne eine Hintergrundornamentik unterscheidet sich von den hier verglichenen Ensembles deutlich.

¹²³⁶ Vgl. Mariani Calò 1975, Abb. 11, bzgl. dieser Archivoltenkulptur zum Verweis ins Poitou ebd., S. 71.

¹²³⁷ Vgl. Quintavalle 1974, Abb. 296-310.

¹²³⁸ Vgl. Cochetti Pratesi 1979, S. 100 Abb. 49.

einer figürlichen Darstellung zur nächsten auf beiden Seiten des vorkommenden Archivoltenbogens voneinander leicht abweichend gehandhabt.¹²³⁹ Dort kam es aber, wie in Cerrate, in keiner der beiden Varianten zu einer die Relieffiguren komplett trennenden Lösung.

Während die szenischen Gruppen am Portal in Ripoll jeweils durch schmale Freiflächen optisch voneinander geschieden wurden,¹²⁴⁰ folgen die Einzelfiguren dem Archivoltenverlauf in Sangüesa wieder ohne irgendeine Trennung dicht aufeinander. Die an allen Bogen der Portalarchivolte in Estella durchgehend unterhalb der Figurengruppen eingefügten niedrigen Standflächen verfügen demgegenüber über einen klar trennenden Charakter. Am Hauptzugang der Kathedrale Santa María in Tudela¹²⁴¹ nehmen podestartige Einschübe dann zusätzlich für die Figuren die Funktion von bekrönenden Baldachinen an. Sie sind zudem den konsolartigen Lösungen der Portalarchivolten der großen französischen Kathedralen, wie am mittleren Westportal von Notre-Dame in Chartres,¹²⁴² recht verwandt.

Neben den applizierten Relieffiguren verfügt der Halbrundstab am Mittelportal von San Rufino über einen gleichmäßig ornamentierten Grund, der alle Darstellungen gleichmäßig hinterfängt. Dieser zeigt an der unteren linken Portalseite Wendel (*Abb. 73, 97*), am rechten Pendant wie an der gesamten Archivolte einen Lorbeerblattbelag (*Abb. 98*). Die Kombination einer antikisierenden Ornamentierung mit fortlaufend aufliegenden figürlichen Reliefs an einem Halbrundstab bzw. einer Rundstütze ist als eher ungewöhnlich und im mittelitalienischen Umfeld als singulär zu bezeichnen, auch wenn betont werden muss, dass die oben angeführten Ornamente für sich genommen an Bauten unterschiedlicher Datierung in der Umgebung von Assisi durchaus nachweisbar sind.¹²⁴³ Für eine vergleichbar umfangreiche Anbringung von Reliefs auf einem derartig ornamentierten Grund kann meines Wissens nur die mittlere Rundvorlage an der Portalarchivolte von Santa María la Real in Sangüesa in Navarra¹²⁴⁴ (*Abb. 52*) angeführt werden.

Die Verwendung eines Halbrundstabes als Träger von figürlichen Reliefs am Mittelportal der Kathedrale in Assisi, die von der an romanischen Portalen in Italien eher üblichen Nutzung einer Kehle oder einer ebenen Fläche abweicht, führte zu einer plastischeren Darstellung von Tieren bzw. Fabelwesen in Draufsicht im

¹²³⁹ Vgl. zu Ruvo die Fotos im FAM zu obj08133376 bhim00015485 u. bhim00015487.

¹²⁴⁰ Vgl. die Fotos im FAM zu obj20810439 fmb6448_12 u. obj20810495 fm55117.

¹²⁴¹ Vgl. Durliat 1962, Abb. 137 u. Christe 1998, S. 684 Abb. s. n.

¹²⁴² Vgl. Sauerländer 1990, Abb. 42.

¹²⁴³ Die Säulen des ‚Tempietto‘ bei Campello, die Rundstäbe an der Apsis von S. Maria Ann. in Todi u. die Halbrundvorlagen am Fassadenobergeschoss von S. Pietro in Tuscania sind hier stellvertretend als Bsp. unterschiedlicher Dat. anzuführen; vgl. Noehles 1961, S. 39 Anm. 57, das Foto im FAM zu obj20382619 fm2004 u. Staccini ²1988, S. 30f. Abb. s. n.

¹²⁴⁴ Vgl. Geese 1996, S. 339 Abb. s. n. u. Müller 1997, Bd. 1, S. 190 u. Abb. 22-23. Die Autorin bemühte bzgl. des gesamten Südportals das Bild des „[...] Teppich[s], der wie mit einem Muster gleichmäßig mit Skulpturen überzogen ist.“ (ebd., S. 40).

Pfostenbereich,¹²⁴⁵ wie auch - zumindest bis in den unteren Archivoltenbereich - zu einer Vergrößerung der möglichen Darstellungsfläche (*Abb. 62, 92, 93*). Seitlich der Portalöffnung beließ man es bei der Anfügung immer nur eines sich an der Rundung des Stabes festklammernden Tieres oder Fabelwesens. An jeder Portalseite wurden von unten ausgehend jeweils ein Fabelwesen mit Beutetier (*Abb. 98*),¹²⁴⁶ zwei miteinander konfrontierte Drachen (*Abb. 97*)¹²⁴⁷ und je ein abwärts kriechendes Mischwesen dargestellt.¹²⁴⁸ So wurde am linken Halbrundstab an prominenter Stelle ein von der Literatur als Mantikor identifiziertes Fabeltier angebracht,¹²⁴⁹ das auch am Protiro der Fassade bzw. an den Bogen des Kryptenzuganges von San Zeno wie dem Protiro der Front von Santa Maria Matricolare in Verona in Venetien gleich mehrmals an einem Ort dargestellt worden sein soll.¹²⁵⁰ Allerdings weicht die Rumpfbildung des Wesens in Assisi von der im Mittelalter eher üblichen Variante mit einem Löwenkörper ab.¹²⁵¹

Für eine Anbringung einer überschaubaren Zahl vertikal angeordneter Drachen, Fabelwesen bzw. Reptilien im Hochrelief sind einige wenige Beispiele anzu-

¹²⁴⁵ Dem lassen sich entspr. Reliefs von Tieren aus der Vogelperspektive - wie ein Löwe an einem Säulenschaft im ehem. Kreuzgang von S. Ponziano in Lucca - an planen o. leicht konvexen Oberflächen gegenüberstellen; vgl. zu einer Raubkatze am rechten Portalpfosten der Kathedrale von Trani u. an einem Kämpferkapitell der Galerie von S. Nicola in Bari Mariano Calò 1984, T. LIII Abb. 7-8 u. zu einer Raubkatze an der Fassade von S. Giusta in Bazzano das in den Abb.verw. ang. Foto 10915. Zur engen Verbindung zu Bsp. der Buchmalerei vgl. Garrison 1957-1958, Bd. 3, S. 241 Abb. 283.

¹²⁴⁶ Vgl. zur ehem. feingliedrigen Oberflächenbearbeitung des untersten linken Tierkörpers Tarchi 1937, T. LIII. Bzgl. der kleinteiligen Ganzkörperornamentierung der Drachen in Assisi ist anzumerken, dass in roman. Zeit oftmals nur die Flügel dieser Fabelwesen eine differenzierende Oberflächenbehandlung erfuhren, wie einige der sicherlich auf Fernsicht konzipierten Hybridwesen am Konsolgesims vor Ort (*Abb. 170*) wie an der Fassade der Kathedrale in Lucca. Eine ähnlich umfangreiche Körperornamentierung weisen hingegen z. B. die Fabelwesen an einem Kapitell des lzt. V. 12. Jh. im Kreuzgang von S. Maria la Nuova in Monreale auf; vgl. das Foto im FAM zu obj07871830 fld0000816x_p.

¹²⁴⁷ Das Motiv der antithetisch positionierten Drachen, von denen einer die Schnauzenspitze des anderen verschlingt, ist trotz der Schäden bei den Drachenhybriden als horizontale Applikation am 5. Halbrundstab an der unteren Todiner Kathedralapsis noch zu erkennen; vgl. das Foto im FAM zu obj08041034 bhpd68107.

¹²⁴⁸ Zur leicht variierten negativen Bedeutung dieser zehn Wesen des Halbrundstabes vgl. Elisei 1893, S. 38f., Sanna 1932, S. 59 u. De Luca 2019, S. 102f. bzw. vor allem des Mantikors Prosperi 2003, S. 271. Deren Anordnung am unteren Portalbereich lässt sich mit der bodennahen Positionierung ähnl. Darstellungen an Taufbecken des 12. Jh. vergleichen; vgl. zur diesbzgl. Visualisierung von Heil- u. Unheilbringendem bzw. zur langen Tradierung von entspr. Bildinhalten bis zu deren Bedeutungslosigkeit Schlegel 2012, S. 283 bzw. 295.

¹²⁴⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20382619 fm777251 u. das in den Abb.verw. ang. Foto 3.

¹²⁵⁰ Vgl. Valenzano 1993, S. 238 wie Musetti 2019, S. 129 u. S. 163 Anm. 25.

¹²⁵¹ Vgl. zu den üblichen Merkmalen Schmidt 1981, S. 46. Zu einer solchen Darstellung in einem ‚Bestiarium‘ (fol. 30r, Royal 12. C. XIX, BL, London) vgl. Muratova 1992, S. 456 Abb. s. n. Zu einigen das Böse symbolisierenden Reptilien, Schlangen u. Drachen im christl. Mittelalter vgl. Stauch 1955, s. p., Baschet 1994, S. 647 u. Barral I Altet 2010, S. 121; laut Manacorda erfolgte die Darstellung von Drachen eher ohne genaue symbolische Bezüge, sondern allgemein als Visualisierung dämonischer Kräfte; vgl. Manacorda 1994, S. 729.

führen, wie die Gewände des Südportals von San Michele in Pavia in der Lombardei¹²⁵² und von Saint Mary and Saint David in Kilpeck¹²⁵³ in Herefordshire. Auf Grund der Drappierung der jeweiligen schlangenartigen Spezies auf den jeweiligen Halbrundstab ähneln diese Arrangements einander bedingt. Doch auch wenn bei beiden keine horizontale Abgrenzung einzelner Darstellungsbereiche erfolgte, ist ihre erfolgte Ableitung von den massiven ‚Bestiensäulen‘, wie sie an Saint-Pierre in Moissac (Tarn-et-Garonne) oder in Sainte-Marie in Souillac (Lot) erhalten sind,¹²⁵⁴ meines Erachtens nicht überzeugend.¹²⁵⁵ So scheint ein von Otto Pächt abgebildetes Fragment eines irischen Steinkreuzes aus Aberlady¹²⁵⁶ (East Lothian), das um 800 datiert wurde, eher eine unspezifische räumliche wie zeitliche Verbreitung dieser Sujetart nahezulegen. Auch die später in kleinerem Maßstab, vertikal wie symmetrisch-ornamental an den Einzelsäulchen der Fassadengalerien von San Michele *in Foro* und San Martino in Lucca in der Toskana angeordneten Tiere bzw. Fabelwesen sind meiner Ansicht nach in diesen Zusammenhang einzuordnen.¹²⁵⁷

Das für die Reptilien und Vierbeiner an San Rufino so typische Festklammern und Hochkriechen an einem architektonischen Bauteil ist, abgesehen von den wenigen Vierbeinern des rechten Gewändes des Mittelportals von Sant’Ambrogio in Mailand¹²⁵⁸ in der Lombardei, auch - von der Forschung meines Wissens bisher nicht beachtet - an den oberen Fassadenkanten von Santa Maria *della Piazza* in Ancona (*Abb. 132*) (Marken) zu beobachten.

Das Forschungsinteresse bezüglich der figürlichen Reliefs des Halbrundstabes des Mittelportals von San Rufino hat sich in jüngerer Zeit von deren inhaltlicher Deutung zu stilistischen Vergleichen einzeln herausgegriffener Merkmale verschoben.

Im Rahmen ihres Artikels zu einer der wenigen Bildhauerwerkstätten, die an romanischen Sakralbauten im heutigen Umbrien sicher nachgewiesen werden können, nahm Neri Lusanna unter anderem Vergleiche zwischen der Gesichtswiedergabe oder der Bildung der Gewandfalten einzelner Figuren am Halbrundstab in Assisi und den Engelreliefs bzw. einem Konsolkopf an der Fassade von San Michele Arcangelo in Bevagna vor.¹²⁵⁹ Zu diesem physiognomischen Vergleich bleibt anzumerken, dass eine gewisse Ähnlichkeit der Augen-Nasenpartie des Engels am linken

¹²⁵² Vgl. das Foto im FAM zu obj20886081 fm1761 wie Schmidt-Asbach 2002, Abb. 99. Eine vergleichbare Anordnung wies auch das Nordquerhausportal auf; vgl. zu einem Foto des 19. Jh. ebd., Abb. 68.

¹²⁵³ Zu Kilpeck samt der Dat. 1135-1140 vgl. Zarnecki 1990, Sw.abb. 313.

¹²⁵⁴ Zu den Unterschieden zw. beiden frz. ‚Bestiensäulen‘ bzw. den Miniatur-Vorlagen von Souillac vgl. Klingender 1971, S. 307f., 322, S. 324 Abb. 205, zum 1120-1135 bzw. in das 2. V. 12. Jh. dat. Exemplar in Souillac Rupprecht ²1984, Abb. 63 bzw. Pächt ²1985, S. 60 Abb. 77 u. Di Fronzo 1996, S. 93 Abb. s. n.

¹²⁵⁵ Vgl. u. a. zu dieser Ableitung De Luca 2019, S. 103.

¹²⁵⁶ Vgl. Pächt ²1985, S. 54 Abb. 64.

¹²⁵⁷ Zu den im 19. Jh. überarbeiteten Bsp. an S. Michele *in Foro* vgl. Mayer/Schmitt 1948, Sp. 369 u. 370 Abb. 6, Tigler 2006, S. 259 Abb. 254, zur untersten Galerie an S. Martino Kopp 1981, Abb. 96 u. Geese 1996, S. 306 Abb. s. n.

¹²⁵⁸ Vgl. Ricci 1925, T. 5 u. Frigerio 2014, S. 178 Abb. s. n.

¹²⁵⁹ Vgl. Neri Lusanna 2013, S. 92f.

Halbrundstab in Assisi (*Abb. 119*) mit derjenigen eines Konsolkopfes in Bevagna (*Abb. 103*) nicht zu bestreiten ist. Die Autorin berücksichtigte bei ihren weitreichenden Schlussfolgerungen allerdings nicht, dass gerade dieses Werkstück nicht über Würfel an seiner Unterkante verfügt, die an den meisten anderen Konsolen jenes Fassadenteiles der Michaelskirche vorhanden sind. Des Weiteren sollte ebenfalls nicht unbeachtet bleiben, dass sich dieses Werkstück auch materiell deutlich von den benachbarten Exemplaren unterscheidet. Wie viele Beispiele an romanischen Bauten in der Umgebung - und nicht nur dort - belegen, wurden (beschädigte) Konsolen auch durch erratische Stücke oder Neuanfertigungen ersetzt. So lässt sich eine derartige Wiederverwendung beispielhaft durch die heutigen Auflagen der Blendbögen an den Ap siden von San Rufino und Santa Maria Maggiore in Assisi belegen. Nur die Ähnlichkeit einer Gesichtspartie eines Konsolkopfes mit einer fest in einem baulichen Gefüge verankerten Figur muss also meines Erachtens nicht gleich zwei gesamte Fassadenuntergeschosse künstlerisch und zeitlich eng miteinander verbinden. Auch der Vergleich der Gewandbehandlung zwischen den Engelsfiguren am Hauptportal von San Michele Arcangelo in Bevagna und einzelnen Dargestellten am Halbrundstab an San Rufino, wie dem himmlischen Wesen am linken Halbrundstab in Assisi (*Abb. 119*) und dem drachenbekämpfenden Engel in Bevagna (*Abb. 104*), ist nicht grundsätzlich verfehlt.¹²⁶⁰ Es bleibt aber doch zu fragen, ob diese festgestellte Analogie der „[...] *morfologia dei tratti e la risoluzione del partito del panneggio* [...]“¹²⁶¹ über die grundlegenden Unterschiede zu stellen ist - wie die Körperauffassung, die übermäßig großen Hände und Füße bzw. die eher kleinen Köpfe der Engel in Bevagna¹²⁶² bzw. wie die Vorliebe zum kleinteiligen Dekor in Assisi an den Gewändern und Flügeln der Engelsgruppen,¹²⁶³ des thronenden Davids (*Abb. 99*) wie an den Körpern der Fabelwesen (*Abb. 97, 105*). In diesem Zusammenhang sei unterstützend ergänzt, dass auch wenn die Wiedergabe von gemusterten Stoffen zum Beispiel an einem Relief mit Szenen des heiligen Emilianus im Museo Nazionale del Ducato in Spoleto zu finden ist,¹²⁶⁴ so müssen die Werke in Assisi und Spoleto auch nicht unbedingt in direkter Verbindung zueinandergestanden haben.

¹²⁶⁰ Vgl. Mencarelli 1980, S. 32 T. 17.

¹²⁶¹ Neri Lusanna 2013, S. 92.

¹²⁶² Diese Merkmale weisen hingegen die beiden Dargestellten seitlich des linken ‚Rosenfensters‘ (*Abb. 172*) an S. Rufino auf, die als ‚Zeugen‘ betitelt wurden; vgl. Cristoferi 1999, S. 108 Abb. 29. Im Kontext einer erwogenen Wiederverwendung dieser Reliefplatten am Obergeschoss sollte bedacht werden, dass deren aufrechte Seite, die zur Rundung des Fensters zeigt, jeweils dessen Biegung folgt. Gleichzeitig wurde der äußerste glatte Stab der Fenstereinfassung im Bereich des direkten Kontaktes mit den reliefierten Monolithen mehr als halbiert. Der horizontale Fugenverlauf beidseitig des Fensters zeigt zudem eine Reaktion auf die Einfügung der Reliefplatten in der Form einer Ausklinkung eines aufsetzenden Werksteins bzw. einer Ergänzung durch niedrigere Quader, um oberhalb wieder eine einheitliche Lagenhöhe zu erreichen.

¹²⁶³ Zur weitverbreiteten, aus Tunika u. Pallium bzw. Tunika u. Clavi o. liturgischem Gewand bestehenden repräsentativen Bekleidung von Engeln vgl. Bussagli/Panvini Rosato 1991, S. 632 bzw. Lohberg u. a. 1999, Sp. 1285.

¹²⁶⁴ Keine Inv. Nr. (Deposito Com.), Mus. Naz. del Ducato, Spoleto. Vgl. zur Identifizierung des Märtyrers als Blasius Fratini 1984, S. 39-46 bzw. als Emilianus Neri Lusanna 2013, S. 104 Abb. 45.

Ohne weitere Hinweise ließe sich diesbezüglich wiederum eine voneinander unabhängige Umsetzung dieser spezifischen künstlerischen Strömung eher in Erwägung ziehen, die sich auch in der hochromanischen Wandmalerei wie in unterschiedlich datierten Mosaiken wiederfindet.¹²⁶⁵

Wie an diesen Einzelfällen verdeutlicht werden sollte, haben die stilistischen Vergleiche meiner Ansicht nach bisher nicht zu überzeugenden Thesen bzw. Ergebnissen geführt, die helfen könnten, diesen Teil des Hauptportals genauer zeitlich wie künstlerisch zu verankern.

Zusammenfassend ist für den Halbrundstab des Mittelportals von San Rufino auf Grund der Vielzahl der figürlichen Reliefgruppen, die sich eben nicht nur auf den Archivoltenbereich beschränken, dessen Sonderstellung innerhalb der romanischen Bauskulptur in Mittelitalien hervorzuheben. Die Anlage der Figuren auf einer konvexen, nicht deutlich gestauchten Oberfläche mit ihren antikisierenden Grundornamenten konnte nicht von anderen romanischen Ensembles in Italien abgeleitet werden, so dass diese von einer gestalterischen Kreativität der assisanischen Werkstatt zeugt, die meines Wissens aber ohne direkte Nachfolge blieb.

Trotz der Schwierigkeiten, eine begründete Aussage zur Teil- oder Gesamtkonografie des Halbrundstabes und zu seiner thematischen Anbindung an das benachbarte Bogenfeld formulieren zu können, ist die These, dass die dicht gestaffelte Anbringung der Ringeinfügungen die Rezeption von wahrscheinlich nicht zyklisch verknüpften Darstellungsinhalten erleichtern sollte, meiner Ansicht nach der Vermutung vorzuziehen, dass es sich bei diesen ringartigen Einschüben nur um dekoratives Beiwerk handelt.

Die einzelnen Relieffiguren des Halbrundstabes sind durch gewisse Unterschiede in ihrer körperlichen Statik als auch in den Details ihrer Ausstattung gekennzeichnet. Auch wenn die Schäden an dem rechten Archivoltenbereich keine absolut sichere Feststellung zulassen, so hat es doch den Anschein, dass dort die szenische Komposition gegenüber einer Addition von frontalen, nicht miteinander agierenden Einzelfiguren überwiegt, wie sie demgegenüber an dem linken Halbrundstab zu beobachten ist.

Neben der mit den Dargestellten des mittleren Tympanons durch mehrere Details verbundenen Figur Davids (*Abb. 99, 111*) lassen auch die erhaltenen Köpfe der Engel des Halbrundstabes im Vergleich zu demjenigen des Jesuskindes (*Abb. 118, 119*) eine Mitwirkung des Bildhauers des zentralen Bogenfeldes an der Fertigung des benachbarten Halbrundstabes meines Erachtens als gesichert erscheinen.

Die äußeren Portalteile

An den Halbrundstab des Mittelportals von San Rufino lagert sich von außen ein flaches und breites Dekorband an, um wiederum selbst durch eine Abfolge leicht

¹²⁶⁵ Exemplarisch ist z. B. auf die Gewandornamentierung einzelner Figuren im gemalten Alexius-Zyklus in S. Clemente o. in den Mosaiken in S. Maria in Trastevere in Rom zu verweisen; vgl. zum Clemens-Zyklus Barral I Altet u. a. 1983, S. 149f., Demus u. a. 1992, (Farb)T. XV wie zu S. Maria Krautheimer ²1996, S. 184 u. S. 185 Sw.abb. 121.

vorrager, schmaler Dekorstäbe eingefasst zu werden (*Abb. 62, 105*). Letztere wurden, wie die Abschnitte des Halbrundstabes, jeweils aus kurzen Werkstücken des auch sonst am Fassadenuntergeschoss weitverbreiteten Travertins gefertigt. Demgegenüber besteht das äußere Dekorband, wie schon die ringartigen Einfügungen des Halbrundstabes, aus unterschiedlich langen Werksteinen eines sich farblich von seiner Umgebung abhebenden Marmors mit weißer bis leicht bläulicher Tönung.¹²⁶⁶ Wie auch das ‚Rosso Ammonitico‘ kam dieses Material am unteren Geschoss großflächiger nur am mittleren Zugang zum Einsatz (*Abb. 13, 62*). Es stellt - im Gegensatz zu den innenliegenden Portalteilen wie den Seitenportalen - eine Abkehr von der Verwendung von lokal verfügbaren Gesteinsarten dar.

Konzeptionell abweichend von der Unterschiedlichkeit des Dekors der inneren Portalteile wurde das äußere Dekorband durchgängig und ohne eine Unterbrechung auf Höhe des Bogenfußes der Archivolte mit einer einsträngigen Ranke mit weit eindrehenden Seitentrieben versehen. Diese Durchgängigkeit der Dekoration könnte möglicherweise auch an den beiden weniger komplex strukturierten Seitenportalen von San Rufino ursprünglich angestrebt gewesen sein, bevor sich dort die oben schon beschriebenen Abweichungen ergaben.

Rundbogenportale mit oder ohne einen Architrav, die - wie jene im heutigen Apulien¹²⁶⁷ - aus bandartigen und einheitlich dekorierten Elementen bestehen, sind in Mittelitalien bzw. speziell im Einzugsbereich des ‚Valle Umbra‘ nicht häufig anzutreffen. Vielmehr wechselt oftmals das dekorative Repertoire von einem Portalteil zum nächsten, selbst wenn sie einander aufliegen. Beispielhaft für dieses Charakteristikum lässt sich die Dekoration der Stirnseite des mittleren Zuganges der Fassade des Südquerhauses von San Feliciano in Foligno¹²⁶⁸ anführen. Auch wenn der Dekor eines Portalelementes umlaufend beibehalten wurde, wie der Rankentypus am Zugang von Santa Maria *della Piazza* in Ancona¹²⁶⁹ in den Marken, so sorgt oftmals ein Kapitell, unter Umständen auch als Teil einer entsprechend übergeordneten Kapitellzone, doch für dessen Unterbrechung.

Die durchlaufende, einsträngige Akanthusranke mit verschiedenen motivischen Ergänzungen im äußeren Bereich des Hauptportals von San Rufino ‚entspringt‘ jeweils im unteren Pfostenbereich auf gleicher Höhe den Mäulern von rückwärts gewandten, portalbezogen symmetrisch und identisch gearbeiteten Vierbeinern im Vierfüßlerstand (*Abb. 71*).¹²⁷⁰ Bei diesen könnte es sich um muskulöse Raubkatzen handeln, die aber über keine spezifischen Merkmale für eine präzise Identifizierung verfügen.

¹²⁶⁶ Auffallend bläulich sind jeweils nur die untersten langen Werkstücke des Rankenbandes, die jeweils knapp unterhalb des ersten ‚Dekorringes‘ des Halbrundstabes enden.

¹²⁶⁷ Dafür lassen sich die Hauptportale der Kathedralen in Bitonto u. Ruvo wie SS. Nicola e Cataldo in Lecce in leicht abweichender Ausführung anführen; vgl. zu Bitonto Belli D’Elia 1989, Sw.abb. 85, zu Ruvo das Foto im FAM zu obj08133376 bhim00015485.

¹²⁶⁸ Vgl. das Foto im FAM zu obj08179679 bhcx-si-2018-41-208.

¹²⁶⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20842413 it00015c12.

¹²⁷⁰ Als Bsp. für eine aufgerichtete Raubkatze als Ausgangspunkt für eine Ranke ist jeweils einer der Hauptportalpfosten von S. Maria Ass. in Terni u. Rieti anzuführen; vgl. Gigliozzi 2000, S. 134 Abb. 110-111 u. Neri Lusanna 2013, S. 94 Abb. 24.

Ein kurzer Überblick zu den erhaltenen romanischen Sakralbauten in Italien zeigt, dass der jeweilige Rankendekor der dortigen Portale oder Fenster von Darstellungen verschiedenartiger Lebewesen, Pflanzen oder Gefäßen ausgeht. Eine Übereinstimmung der Art bzw. Spezies des Rankenursprunges an beiden Seiten einer Portalöffnung scheint dabei aber ebenso wenig bindend gewesen zu sein¹²⁷¹ wie die Einheitlichkeit des sich daraus entwickelnden vegetabilen Dekors selbst.¹²⁷² Neben der antikisierenden Variante eines Blattkelches,¹²⁷³ einer Maske,¹²⁷⁴ eines sogenannten ‚Vultus bi- oder trifrons‘¹²⁷⁵ oder eines vasenartigen Gefäßes¹²⁷⁶ wurden auch die Darstellungen einzelner Vierbeiner, Vögel oder Fabelwesen (meistens Drachen)¹²⁷⁷ als Ausgangspunkte für einen einzelnen oder mehrere Rankenstränge an Portalpfosten oder Fenstereinfassungen in Mittelitalien verwendet. Darüber hinaus kommen vereinzelt auch Atlantenreliefs oder Trägartiere noch unterhalb eines derartigen Rankenbeginns an Portalen von Sakralbauten im heutigen Umbrien vor. So

¹²⁷¹ Vgl. die Portalpfosten der Kathedralen in Terni u. Rieti bzw. S. Bartolomeo in Carpineto della Nora, an denen Darstellungen von Blatt- o. Blütenkelchen mit Raubkatzen kombiniert wurden, wie eins der seitlichen Fenster der mittleren Apsis von S. Maria Ass. in Bominaco; vgl. zur stilistischen Annäherung der beiden ersten Portale schon Fiocca 1916, S. 271 u. Gatti 1966, S. 17 Abb. 1, S. 18 m. Abb. 4 wie zu deren Dat. in das 4. V. 12. Jh. Ferri 1987, S. 196, zu S. Maria Ass. Gavini 1926-1928, S. 81 Abb. 91 wie zu S. Bartolomeo Gatti 1966, S. 21 Abb. 7 u. zu dessen Dat. in die Mitte 13. Jh. Lehmann-Brockhaus 1983, S. 57.

¹²⁷² Zu den Portalpfosten von S. Pietro *ad Oratorium* bei Capestrano vgl. die Fotos im FAM zu obj20883409 it00073e05 u. obj20883410 it00073e08.

¹²⁷³ Vegetabile Kelche dienen u. a. als Rankenursprung an den Portalen von S. Maria *in pensole* in Narni, S. Vittoria in Monteleone Sabino bzw. S. Pelino in Corfinio o. am seitlichen Fenster der mittleren Apsis von S. Maria Ass. in Bominaco; vgl. zu Narni Erolì 1898, Abb. s. p., zu Corfinio Amadio 1971, Abb. 104 u. Gandolfo 2010, S. 80f. u. S. 81 Abb. 5 wie zu Bominaco Gavini 1926-1928, S. 80 Abb. 90. Zur umstrittenen Dat. der Portalteile von S. Pelino vgl. Gandolfo 2010, S. 80 Anm. 13.

¹²⁷⁴ Im Scheitel der Archivolte des Mittelportals von S. Giorgio in Ferrara entspringen z. B. zwei Stränge seitlich aus dem Maul einer Tiermaske; vgl. Stocchi 1986, Abb. 132.

¹²⁷⁵ Am rechten Hauptportalpfosten der Spoletiner Kathedrale erheben sich die beiden Rankenstränge aus den Mündern der seitlichen Gesichter eines ‚Vultus trifrons‘; vgl. das Foto im AA zu DEA-S-001107-3427. Auch am Fassadenobergeschoss von S. Pietro in Tuscania geht seitlich des ‚Rosenfensters‘ eine Ranke von einem ‚Vultus trifrons‘ aus (Abb. 106), um bei einem weiteren Dreifachgesicht wieder zu enden; vgl. das Foto im FAM zu obj08064781 bhim00014576. Auch die Unterseite des Vorhallenarchitravs der Kathedrale von Civita Castellana zeigt einen derartigen Rankenbeginn; vgl. Noehles 1961, S. 32 Abb. 23-24.

¹²⁷⁶ Vgl. Slomann 1967, S. 131. So winden sich die Rankenstränge an den Portalpfosten der versetzten Portale von S. Vittoria in Carsoli, an einem der Pfosten der ‚Porta dei Leoni‘, des Mittelportals von S. Nicola in Bari u. am Portalsturz des Seitenportals der Kathedrale in Pistoia aus antikisierenden Gefäßen. Eine entspr. liegende Variante weist der Sturz des Zuganges zum Atrium der Kathedrale in Salerno auf. Mit u. ohne einbezogene Tierpaare, wie z. B. Pfauen, kam ein solches Sujet seit der Spätantike in verschiedenen Kunstgattungen zur Darstellung. Dabei handelt es sich allerdings meistens um querformatige Kompositionen; beispielhaft ist auf das Mosaik im Presbyterium von S. Vitale in Ravenna zu verweisen; vgl. zu Carsoli Gavini 1926-1928, S. 167 Abb. 201 u. S. 168 Abb. 202, zu Bari Cassano 1988, S. 422 Abb. 635 wie Poeschke 1998, S. 106 Abb. 58, zu Ravenna Bustacchini 1984, S. 34 Abb. 35. Exemplarisch für derartige Reliefs aus Elfenbein stehen jene der Kathedra des Erzbischofs Maximian; vgl. Volbach 1977, Abb. 49-50.

¹²⁷⁷ Vgl. zu ital. Bsp. Kühnel 1949-1950, S. 3-5 Abb. 3-5, Slomann 1967, S. 129-131. Doppelleibige ‚Rankenspeier‘ (Spello, Siponto) stellen aber eher eine Ausnahme dar.

stemmen einzelne frontal-kauernde Trägerfiguren an den Seitenportalen von Santa Maria *in pensole* in Narni je einen Blattkelch in die Höhe,¹²⁷⁸ aus dem sich eine einstrangige Ranke an der Portalstirnseite nach oben windet. An dem benachbarten Hauptportal wurden demgegenüber Blattkelche oberhalb von kauernden Trägerfiguren angeordnet.¹²⁷⁹

Auch wenn der an beiden Pfosten übereinstimmende vegetabile Dekor eines Portals oder Fensters jeweils den Mäulern von Tieren entspringt, so müssen diese wiederum nicht der gleichen Spezies angehören, wie sich unter anderem am Hauptzugang von Santa Maria *della Piazza* in Ancona¹²⁸⁰ in den Marken nachweisen lässt. Die unteren Portalpfosten von Santa Maria Maggiore in Sora¹²⁸¹ in Latium verfügen demgegenüber zwar über die Darstellung von zwei gleichartigen Vierbeinern, doch - abweichend von der Lösung an San Rufino - wurden diese nicht gegengleich ausgerichtet.¹²⁸² Indes dürfte es sich ursprünglich bei den rankenspeienden Tieren an den partiell beschädigten Portalrahmungen von San Pietro *in Albe* bzw. von Santa Maria *in Cellis* in Carsoli¹²⁸³ (Abb. 67) in den Abruzzen um symmetrisch angeordnete Vierbeiner im Vierfüßlerstand gehandelt haben, auch wenn sich trotz dieser Übereinstimmung die Arten der sich daraus entwickelnden Ranken in Carsoli wiederum nicht entsprechen.

Die einstrangige Ranke am Mittelportal von San Rufino bildet im unteren Pfostenbereich bis zu ihrem siebten Richtungswechsel, der sich in etwa auf Höhe des unteren Horizontalstabes des gliedernden Rahmenwerkes befindet, sehr regelmäßige Rundungen aus. Sie weist zudem einige auf beiden Seiten der Portalöffnung gespiegelte Elemente auf, die sehr sorgfältig gearbeitet wurden. Dazu lassen sich sowohl die alternierend angeordneten und aufgerichteten Blüten wie die Tiere bzw. Fabelwesen am Ende der gerundeten und weit eindrehenden Seitentriebe als auch die Knospentriebe zählen, die kurz nach den Hüllblättern vom Haupt- wie vom

¹²⁷⁸ Vgl. Erolí 1898, S. 206, Fiocca 1916, S. 269f., S. 270 Abb. s. n. unten wie Noehles 1961, S. 47f. Anm. 92.

¹²⁷⁹ Vgl. Brucher 1987, S. 243 Abb. 149 wie die Fotos im FAM zu obj20245754 fmlac1003051, obj20245758 fmlac1003052 u. obj20245757 fmlac100305. Indes stützen z. B. die Atlanten am Hauptportal der Kathedrale in Modena bzw. ehemals am Zugang von S. Pietro in Bologna ein kleindimensioniertes Schollenstück bzw. einen Flechtkorb, von bzw. aus dem sich mächtige, einstrangige Ranken erheben; vgl. das Foto im FAM zu obj08060245 bhp35441 bzw. das in den Abb.verw. ang. Foto 10158.

¹²⁸⁰ Vgl. das Foto im FAM zu obj20842413 it00015c10. Zur These, das Portal habe schon vor der Tätigkeit des für 1210 inschriftlich bezeugten Bildhauers Filippo bestanden, vgl. Pacini 1965, S. 148f.

¹²⁸¹ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto DSCN1076, zum Portal samt der das Jahr 1100 angehenden Inschrift Lehmann-Brockhaus 2017, S. 270.

¹²⁸² Diese vermeintliche Kleinigkeit verhinderte aber die Achsensymmetrie der Ranke, was deren Zusammenführung in der Sturzmittle leicht erschwerte.

¹²⁸³ Vgl. Gavini 1926-1928, S. 167 Abb. 200.

Nebenstrang herunterhängen.¹²⁸⁴ Als besonderes Merkmal dieser Ranke sind die *in* den Schnäbeln oder Mäulern der dargestellten Vögel oder Drachen endenden seitlichen Triebe hervorzuheben (*Abb. 105, 107*).¹²⁸⁵ Eine vergleichbare ‚Anbindung‘ von rankenbelebenden Tieren kommt - wahrscheinlich in Nachahmung des Hauptportals von San Rufino - auch am mittleren Zugang von San Pietro in Assisi vor. Viel interessanter ist meines Erachtens jedoch deren Existenz an den Ranken der Pfosten des linken Seitenportals von Santa Maria *in pensole* im entfernteren Narni¹²⁸⁶ wie auch vereinzelt an den Pfosten der Mittelportale der Kathedralen Santa Maria Assunta in Terni (*Abb. 108*) und in Rieti¹²⁸⁷ bzw. seitlich des ‚Rosenfensters‘ an der Front von San Pietro in Tuscania¹²⁸⁸ (*Abb. 106*) in Latium und einem am Südportal von Santa Maria *in Trastevere* in Rom wiederverwendeten Relief.¹²⁸⁹ Ihr Vorkommen an den Voluten der Vorhallenkapitelle der Kathedrale Santa Maria Maggiore in Civita Castellana¹²⁹⁰ (Latium) ist hingegen als eher ungewöhnlich zu bezeichnen. Dass sich eine Verbindung speziell zwischen einzelnen Teilbereichen der Dekoration des Hauptportals in Assisi und des linken Seitenzuganges in Narni herstellen lässt,¹²⁹¹ wird außerdem vor allem durch das jeweilige Vorkommen eines heraldischen Adlerpaares mit ausgebreiteten Flügeln¹²⁹² in den Rankenrundungen (*Abb. 105 unten*) ebenso deutlich wie durch die wechselnde Anbringung sich entsprechender

¹²⁸⁴ Eine Anordnung von pflanzlichen u. figürlichen Auflagen im stetigen Wechsel ist anfangs auch an den Pfosten der Seitenportale festzustellen. Außerhalb des Scheitelbereichs ist auch an der Ranke der äußeren Portalarchivolte an S. Maria in Ripoll eine solche alternierende Ausstattung zu beobachten; vgl. das Foto im FAM zu obj20810439 fm55120b/?part=22.

¹²⁸⁵ Dieses Motiv ist an einsträngigen Ranken an roman. Bauten indes gar nicht so verbreitet. Alternativ erscheinen Lebewesen eher in die Rankenrundungen o. -schlingen eingewoben bzw. verstrickt; vgl. z. B. zum entspr. Rankendekor des ‚Männer- u. Frauenportals‘ an SS. Rufino e Cesidio in Trasacco Kühnel 1987, S. 107ff. m. Abb., Trivellone 2013, S. 125ff. m. Abb. wie auch zur Dat. Anf. bzw. Mitte 13. Jh. ebd., S. 125 bzw. Angelelli 2014, S. 160. Unbedrängte Vierbeiner konnten aber ebenso darin herumklettern wie speziell Vögel an den Weintrauben herumpicken. Mit diesem Motiv konnten dann im Einzelfall auch religiöse Botschaften verknüpft sein.

¹²⁸⁶ Hingegen wurden weder in der auch stilistisch sehr ähnlichen Ranke des dortigen Mittelportals noch des anderen Seitenzuganges, die zwar einen vergleichbaren Aufbau aber eine andere Detailbehandlung zeigt, figürliche Darstellungen integriert; vgl. Brucher 1987, S. 243 Abb. 149.

¹²⁸⁷ Vgl. zur Dat. in die 1. H. 13. Jh. Gatti 1966, S. 21 bzw. an den Anf. 2. H. 12. Jh. Ferri 1987, S. 196.

¹²⁸⁸ Vgl. Parlato/Romano 2001, S. 193 Abb. 170.

¹²⁸⁹ Vgl. Bertelli 1976, Abb. 2.

¹²⁹⁰ Vgl. Claussen 1987, T. 51 Abb. 103, die in den Abb.verw. ang. Fotos 15 u. 18. „Die Voluten gestaltete man zu Kreisformen um, auf denen in Relief Blüten, Vierfüßler, Adler und Greife erscheinen.“ (Lehmann-Brockhaus 2017, S. 186).

¹²⁹¹ Vgl. zur These der Verbindung zw. dem Dekor des Seitenportals in Narni u. des Hauptportals der Peterskirche in Spoleto Larson Esch 1975, S. 154, dies. 1981, S. 80 u. Gigliozzi 2000, S. 134. Demgegenüber betonte Cristoferi diesbzgl., beide Rankenarten des Hauptportals von S. Rufino seien näher am Rankendekor der Kathedrale bzw. Peterskirche in Spoleto, den beiden Kirchen in Bevagna u. S. Maria *in pensole* in Narni als an jenem der Portale in Foligno u. Spello; vgl. Cristoferi 1999, S. 93f. Neri Lusanna stellte zw. Spoleto, Narni u. Assisi ebenfalls eine Verbindung her u. leitete die entspr. Ranken von der ‚Ara Pacis‘ (Mus. dell’Ara Pacis, Rom) ab; vgl. zur ‚Ara Pacis‘ Kraus u. a. 1990, Abb. 184 u. S. 224f. u. zur Ableitung Neri Lusanna 2013, S. 93.

¹²⁹² Ein entspr. Adler wurde auch an der Vorhalle in Civita Castellana an einer der Voluten dargestellt; vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto 18, zu dessen Erwähnung Lehmann-Brockhaus 2017, S. 186.

Blüten bzw. Tiere in beiden Ranken (*Abb. 62*). Zudem haben die Vierbeiner in der vierten Rundung am Portal der Narnenser Marienkirche eine gewisse Ähnlichkeit mit den rankenspeienden Raubkatzen in Assisi, auch wenn beide seitenverkehrt wiedergegeben wurden.¹²⁹³ Zu ergänzen sind diese Analogien, wie bereits erwähnt, auch um die Hirschdarstellungen, die sowohl drei konkaven Schilden an den Stirnseiten der Seitenportalpfosten von San Rufino (*Abb. 65, 66*) aufliegen als auch Teil eines Frieses zwischen dem Haupt- und dem linken Seitenportal der Marienkirche in Narni¹²⁹⁴ (*Abb. 85*) sind.

Es muss an dieser Stelle aber auch darauf hingewiesen werden, dass, so ähnlich sich die angeführten reliefierten Darstellungen, ihre unmittelbare Rankenanbindung und die Anlage einzelner Blüten sind, die Länge der Seitentriebe der beiden Portalranken in Narni und Assisi sich deutlich unterscheidet. Während die Rankentriebe am Mittelportal von San Rufino nach der Trennung vom Hauptstrang (nur) noch einen Halbkreis beschreiben, bevor sie in den aufgerichteten Blütenkelchen oder Tierschnäbeln enden (*Abb. 105*), wickeln sich jene am Seitenportal von Santa Maria *in pensole* insgesamt bis zu anderthalb Mal kreisrund auf (*Abb. 109*).¹²⁹⁵ Die durch einen Rankentrieb für die Darstellung eines vegetabilen Motivs abgegrenzte Fläche hat sich dadurch in Narni deutlich reduziert. Die dortigen Blütenkelche sind im Verhältnis zu den Tieren der benachbarten Rundungen viel kleiner, was zu einem uneinheitlichen Eindruck des Rankengefüges am Seitenportal der Narnenser Marienkirche führt.¹²⁹⁶

Im äußeren Bereich des Hauptportals von San Rufino (*Abb. 62*) ist eine leichte Veränderung der Anordnung der einsträngigen Ranke wie auch der Art der dort eingebundenen Motive ab deren achtem Richtungswechsel festzustellen. Dieser Wandel korrespondiert beidseitig in etwa mit einer Fuge der Pfostenwerksteine und einer leichten Variation des angrenzenden äußeren Blattkymas.¹²⁹⁷ Auch die alternierende

¹²⁹³ Vgl. das Foto im FAM zu obj20245754 fmlac1003051.

¹²⁹⁴ Vgl. das Foto im FAM zu obj20245296 fmb10784_04.

¹²⁹⁵ Dieses vor Ort nicht weiter nachweisbare Merkmal findet sich nicht durchgängig an allen drei Zugängen der Marienkirche: Außerhalb des Pfostenbereichs des linken Seitenportals ist es noch am linken Pfosten des Hauptportals vorhanden. Am ebenfalls mit einer einsträngigen Ranke dekorierten Südportal an S. Giovenale in Narni (*Abb. 110*) kommt es hingegen nicht vor. An den Stirnseiten des Hauptportals der Marienkirche in Rosciolo u. der Unterseite des Vorhallensturzes der Kathedrale in Civita Castellana wickeln sich die Seitentriebe in etwa vergleichbar weit auf. Diese Ranken stellen diesbzgl. einige der wenigen mittelital. Bsp. dar; vgl. zu Rosciolo das in den *Abb.verw. ang. Foto 11205*, zu Civita Castellana Noehles 1961, S. 32 *Abb. 23-24*. ‚Belebte‘ Rankenrundungen mit einer regelmäßigen, mehrfachen Wicklung sind schon in der Antike nachweisbar, z. B. auch in zw. 63-79 dat. Wandmalereien des ehem. Isis-Tempels in Pompeii; vgl. Toynebee/Ward Perkins 1950, S. 10 u. T. 6 *Abb. 3*.

¹²⁹⁶ Dieser leicht inhomogene Eindruck konnte sich so am benachbarten Hauptportal nicht ergeben, da dort keine figürlichen Reliefs in die Rankenrundungen eingebettet wurden. Auch wenn das für die Ranke am gegenüberliegenden Seitenzugang ebenso zutrifft, so ist diese von sich aus schon ungleichmäßiger u. ‚sperriger‘ gearbeitet.

¹²⁹⁷ Die äußeren schmalen Zungen der Blattbündel sind an ihren Verbindungsstellen nicht mehr so gebogen angelegt, so dass sich die prägnanten, mehrteiligen Ovalformen daraus nicht ergeben; vgl. das Foto im FAM zu obj20382619 fm777252.

Darstellung von Blüten und Tieren wurde darüber aufgegeben. Die direkt oberhalb eingefügten Blütenmotive sind zudem wenig variabel und portalübergreifend nicht mehr symmetrisch. Im zehnten Rankenhalbrund entsprechen sich die Motive beider Portalseiten dann gar nicht mehr.¹²⁹⁸ Durch die Vergrößerung des Abstandes zwischen den Abzweigungen der eindrehenden Seitentriebe ergab sich außerdem eine weitere Streuung der eingeschlossenen Blüten. Speziell der linke Portalbereich weist auf Höhe des zweiten Feldes des Rahmenwerkes mehr plane Grundfläche ohne Rankenrelief auf als sein rechtes Pendant: So verfügt die dortige Ranke bis zum Bogenfuß der Archivolte insgesamt über eine Windung weniger.

Für den Archivoltenbereich des Mittelportals sind weitere Auffälligkeiten an dieser äußeren, einsträngigen Ranke anzusprechen: Wie schon seitlich der zwei-strängigen ‚Herzranke‘ wurde auch die außenliegende einsträngige Version an den bis dahin undekorierten Randstäben des Rankenbandes (*Abb. 92, 93*) nun beidseitig mit geometrischen Dekorbändern ausgestattet, die größtenteils als Vorbereitung für kleinteilige Steineinlegearbeiten oder deren Imitation zu verstehen sind. Auch eine zunehmende Stauchung der Scheitel der Rundungen dieser Ranke ist zu beobachten, die sogar zu leicht eckigen Anschlüssen des Stranges an die ihm aufliegenden Hüllblätter führte (*Abb. 111*). Im Bereich des linken Bogenfußes der Archivolte, dessen Werkstücke einen deutlichen Kontrast ihrer Farbigkeit zeigen, lässt sich eine Verdickung des weiterhin gesträhten Hauptstranges wie auch der Seitentriebe feststellen, die sich in ihrem Querschnitt partiell kaum noch voneinander unterscheiden. Neben der Veränderung des Strangdurchmessers und des engeren Eindrehens der Seitentriebe wurden auch die Rankenrundungen in einzelnen Partien der Archivolte nun wieder dichter aneinandergesetzt.¹²⁹⁹ So verfügt die linke Archivoltenhälfte über eine ganze Rankenrundung mehr als die rechte. Besonders gut ist diese Komprimierung im Bereich links des Bogenscheitels erkennbar, der auch bei der ‚Herzranke‘ eine zum unteren Archivoltensegment abweichende Anordnung der Rankenrundungen zeigt. Das Mittelmotiv der äußeren, einsträngigen Ranke ist - im Gegensatz zu der mittigen Überkreuzung der beiden Stränge der inneren ‚Herzranke‘ - nun leicht nach links verschoben (*Abb. 91*).

Auch motivisch präsentiert sich das äußere Rankenband im Archivoltenbereich uneinheitlich, indem zum Teil die Blüten in den Rankenrundungen weggelassen und durch kleine Tiere bzw. Fabelwesen ersetzt wurden. Als einzige menschliche Darstellungen erscheinen ein Musiker mit einem Streichinstrument, ein Jäger mit einem in Richtung eines Vogels angelegten Bogen und ein Mann mit einem Korb am unteren rechten Archivoltenabschnitt (*Abb. 91, 111*). Letzterer hält sich - wie die Paare der ‚Herzranke‘ - wiederum an einem Knospentrieb fest.¹³⁰⁰

¹²⁹⁸ Am rechten Pfosten kam es zur einmaligen Einfügung eines zwölfblättrigen Blütentellers.

¹²⁹⁹ Vgl. zur diesbzgl. einzigen Angabe Cristoferi 1999, S. 93.

¹³⁰⁰ In diesem Bogensegment sind statt der aufgerichteten Blütenkelche drei Blütenteller mit Bohrungen anzutreffen, die jenen der ‚Herzranke‘ ähneln.

Zusammenfassend ist bezüglich des Mittelportals der assisanischen Kathedrale zu betonen, dass ein Zugang dieser Breite im Entwurf des architektonischen Rahmenwerkes des Fassadenuntergeschosses von San Rufino höchstwahrscheinlich von Anfang an vorgesehen war. Zudem wurden die Portalelemente derartig in das Flächenkonzept des unteren Geschosses eingepasst, dass sie sich in etwa entweder auf der Ebene der Vertikal- und Horizontalstäbe oder alternativ der Mauerverbände der abgegrenzten Felder der architektonischen Gliederung befinden. Im Gegensatz zu den Seitenzugängen zeichnet sich das Mittelportal auch schon ohne die Vollendung der Steineinlegearbeiten durch seine ausgeprägte chromatische Vielfalt aus. Der Heterogenität des Dekors der inneren Portalteile steht eine dekorative Vereinheitlichung der äußeren umlaufenden Portalelemente gegenüber. Mit den ausgewählten Rankenvariationen wurde ein an romanischen Sakralbauten im weiteren Umfeld weitverbreitetes Dekormotiv aufgegriffen, mit deren Hilfe sich auch deutliche Verbindungen zu anderen Bauhöfen der Umgebung herstellen lassen.

Der einzelne Halbrundstab mit vertikal bzw. tangential angeordneten Relief-*figuren* im Pfosten- *und* Archivoltbereich ist demgegenüber an romanischen Portalen in Mittelitalien wie auch in den angrenzenden Gebieten nicht verbreitet. Neben einzelnen auch an anderen Portalanlagen gängigen reliefierten Einzel- wie Begleitfiguren wurden weitere Reliefgruppen dargestellt, die, soweit sie erhalten sind, auf den ersten Blick keinem klar umrissenen Gesamtprogramm zuzuordnen sind. Ihre Zusammenstellung macht auf die Verfasserin auch gestalterisch eher einen additiven Eindruck. Die Möglichkeit, dass die Aufteilung des Halbrundstabes mit Hilfe von mehreren ringartigen Einschüben auch als ‚Lesehilfe‘ für die applizierten Darstellungen zu verstehen ist, sollte meines Erachtens durchaus erwogen werden. Eine programmatische Ausrichtung der angrenzenden Portalteile auf die im Tympanon Dargestellten ist - wenn überhaupt - nur für einzelne Abschnitte des Halbrundstabes anzunehmen. Die übergreifende Streckung bzw. Stauchung einiger Dekormotive der linken oberen Archivolthälfte deutet auf eine Fertigstellung des Portals in diesem Segment hin.

Das Tympanon

Die Bogenfelder der drei Westportale von San Rufino (*Abb. 68-70*) nehmen im direkten Umfeld wie auch in Mittelitalien auf Grund ihrer Anfertigung aus Monolithen gleichen Materials und ihrer Ausstattung mit großfigurlichen Reliefs unterschiedlicher Thematik - Christus mit Heiligen bzw. antithetisch angeordnete Tierpaare - eine Sonderstellung ein. Die oftmals frühe Datierung und Zuweisung aller drei Tympana an den Vorgängerbau der heutigen Kathedrale, die ‚Basilica Ugoniana‘, durch die ältere Forschung dürfte größtenteils in der unzureichenden Größe der nahezu halbrunden Werksteine wie in der Gestaltung und Ausführung der figurlichen Reliefs des mittleren Tympanons begründet gewesen sein.¹³⁰¹ Die These

¹³⁰¹ Vgl. Loccatelli Paolucci s. a., fol. 8r-v, Brizi 1881, S. 8, Elisei 1893, S. 34f., Brizi 1910, S. 191, Kleinschmidt 1915, S. 61, Sanna 1932, S. 52, Zocca 1936, S. 174 wie dies. 1949, S. 5, Toesca 1965, S. 858 Anm. 56, Fortini 1981, S. 40 u. Pistilli 1991, S. 626.

der Wiederverwendung, die Gnoli bereits Anfang des 20. Jahrhunderts ablehnte und sich zudem für die Gleichzeitigkeit der Bogenfelder untereinander und zum restlichen Fassadengeschoss aussprach, wurde erst in jüngerer Zeit trotz eines festgestellten „[...] *archaischen Akzent[s]* [...]“¹³⁰² der Reliefs erneut als unzutreffend zurückgewiesen.¹³⁰³ Entsprechende Anhaltspunkte für ihre Erstverwendung ergeben sich schon aus den grundlegenden Untersuchungen zur allgemeinen Geschichte mittelalterlicher Portalgestaltung samt dekoriertes Tympana¹³⁰⁴ wie deren Zusammenhang mit der Entwicklung christologischer Darstellungen.¹³⁰⁵ Auch einige Vergleiche zu Werken in der Umgebung wie bau- und dekortechnische Beobachtungen vor Ort und die Kenntnis der Hauptmerkmale von Teilen des Vorgängerbaus¹³⁰⁶ müssen diesbezüglich berücksichtigt werden.

Die bis dato häufig mit der oberflächlichen Auseinandersetzung einhergehende Geringschätzung der bildhauerischen Arbeit am mittleren Tympanon mag sicherlich unter anderem auch auf der Unkenntnis der Bearbeitungsproblematik eines so großen Monolithen basiert haben.¹³⁰⁷ Dieser dürfte im Fall von San Rufino wegen seiner unter Umständen nicht ausreichenden Dicke die Plastizität der Reliefs auch konditioniert haben. Ein deutliches Indiz dafür sind die streifenartigen Eintiefungen, die parallel zur Kontur des Oberkörpers Christi angelegt wurden (*Abb. 70, 115*). Diese Maßnahme dürfte darauf abgezielt haben, eine größere Tiefenstaffelung der Sitzfigur zu erreichen.¹³⁰⁸

Für das regelmäßige und halbkreisförmige Bogenfeld des Mittelportals von San Rufino, welches die Fläche zwischen dem Architrav und dem inneren Rankendekorband komplett ausfüllen sollte, fehlte dem vorhandenen Monolithen schon ab seiner Mitte zur linken Außenkante hin zunehmend die Höhe (*Abb. 111, 117*). Dass es sich bei der so entstandenen schrägen Grundlinie um einen Befund schon *vor* der Relieferung und nicht um einen späteren Abbruch handelt, zeigt speziell die Anordnung der thronenden Marienfigur, die in Folge auch zu einem Ungleichgewicht

¹³⁰² Poeschke 1998, S. 165. Zu entspr. Äußerungen auch zu einigen in das 11.-13. Jh. dat. Reliefs an sakralen Ausstattungsstücken in den Abruzzen vgl. Madonna 2015, S. 76.

¹³⁰³ Vgl. Gnoli 1906b, S. 178 wie Cristoferi 1999, S. 97; zur Dat. des Bogenfeldes in die 1. H. 13. Jh. ohne Aussagen zum baulichen Kontext vgl. Eich 1953, S. 65.

¹³⁰⁴ Vgl. Christe 1998, S. 675-695.

¹³⁰⁵ Vgl. allgemein die Ausführungen von Bloch 1968, Sp. 399-414, Christe 1975, S. 36ff., Skubiszewski 1994, S. 493-521 u. Christe 2001, S. 163-178.

¹³⁰⁶ In diesem Zusammenhang ist auf den einfachen, pflanzlich-geometrischen Dekor der wenigen nicht ionischen Kapitelle der Krypta zu verweisen, von denen einige zudem zweitverwendet sind; vgl. Cencioli 1999, S. 68f.

¹³⁰⁷ „[...] *Dio creatore seduto in trono* [...] *per la sua antichità* [...] *rozzezza dello scalpello*, e per il modo come è situato [...] *opera affatto anteriore all'edificio* [...]“ (Brizi 1881, S. 8), „[...] *lunetta misteriosa con le sue figure barbariche* [...]“ (Fortini s. a., S. 12), „[...] *le rozze sculture della fosca lunetta*, [...]“ (ders. 1940, S. 68), „[...] *la rozzezza d'intaglio e d'iconografia*, [...]“ (Toesca 1965, S. 858), „[...] *lunetta, che per le sue sculture primitive* [...] *ritenuta opera già appartenuta alla vecchia basilica ugoniana*.“ (Fortini 1959, Bd. 3, S. 38) u. „*Die künstlerische Qualität ist bescheiden* [...]“ (Poeschke 1998, S. 165).

¹³⁰⁸ Die Ergreifung eines solchen Hilfsmittels lässt sich auch parallel zum Kreuzbalken am Kreuzigungsrelief am Bogenfeld von S. Maria in Carpi u. ähnlich - zur Vortäuschung eines Kreuzbalkens - am Tympanon von S. Maria in Siurana feststellen.

der Verteilung beider seitlicher Figuren führte. Wahrscheinlich um die Größe der Thronenden trotz ihres höheren Standortes nicht verkleinern zu müssen, wurde die Neigung ihres Oberkörpers und Kopfes der Rundung der Aureole Christi so angeglichen, dass Marias Haupt samt der Krone in deren obere Zwickelfläche eingeordnet werden konnte (*Abb. 70*).

Eine vergleichbare Anpassung einer aus Einzelfiguren bestehenden Komposition an die Halbrundform eines Tympanons wurde oft entweder durch die sukzessive Verkleinerung der Assistenzfiguren von innen nach außen erreicht, wofür die Lünette der ‚Darbringung‘ im Inneren des Baptisteriums in Parma¹³⁰⁹ (Emilia) und das Tympanon des Hauptportals der Kathedrale in Bitonto¹³¹⁰ (Apulien) exemplarisch anzuführen sind, oder indem die seitlichen als sitzende oder kniende Figuren wiedergegeben wurden, was sich zum Beispiel im Fall von San Esteban in Moradillo di Sedano¹³¹¹ (Burgos) beobachten lässt. Eine der angrenzenden Mandorla folgende Neigung eines Dargestellten, der in seiner Größe gegenüber der Mittelfigur Christus nahezu unverändert erscheint, ist hingegen weniger häufig anzutreffen. Diesbezüglich lässt sich die innere Figurengruppe der ‚Verklärung Christi‘ im oberen Bogenfeld des ehemaligen linken Seitenportals von Notre-Dame in La-Charité-sur-Loire¹³¹² (Nièvre) benennen.

Der sich in Richtung des Scheitels des Bogenfeldes beidseitig verringernde glatte Randstreifen und die Beschneidung des äußeren Dekorbandes der Aureole (*Abb. 111*) sind indes eher nicht auf die mangelnde Größe des Monolithen zurückzuführen. Eine vergleichbare Veränderung eines Randstreifens konnte auch am rechten Seitenportal zwischen dem äußeren Stab und Abschlussprofil festgestellt werden. Es dürfte sich dabei meines Erachtens eher um Anpassungsmaßnahmen im Rahmen der Montage der einzelnen Werkstücke gehandelt haben.

Die Wahl der Figurenvorlagen für das mittlere Bogenfeld von San Rufino wurde neben hypothetischen institutionellen Vorgaben, dem künstlerischen Umfeld wie den Fähigkeiten des ausführenden Bildhauers möglicherweise auch durch die fehlende Monolithendicke mit beeinflusst. Die Entscheidung für frontal ausgerichtete Figuraltypen könnte gleichzeitig durch die Wahl von Großfiguren mit bedingt gewesen sein, da deren Maße eigentlich auch ein gewisses Volumen erforderten.

Einen vergleichbaren, die Wahl eines bestimmten figuralen Typus betreffenden Fall könnte vielleicht auch das Relief am mittleren monolithen Bogenfeld an Santa Maria *della Pieve* in Arezzo¹³¹³ in der Toskana (*Abb. 122*) darstellen. An diesem war zwar bei der ‚Himmelfahrt Mariae‘ die frontale Ausrichtung von deren mittiger

¹³⁰⁹ Vgl. Poeschke 1998, S. 131 Abb. 85.

¹³¹⁰ Vgl. Späth 2011, S. 136 Abb. 6.

¹³¹¹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20739534 sp00131g10.

¹³¹² Vgl. das Foto im FAM zu obj20384188 fr00155f11, Kingsley Porter 1923, Bd. 2, Abb. 115 u. Hisquin 2004, S. 8 Abb. 1. Das eingemauerte Portal wurde erst 1815 wieder entdeckt u. in großen Teilen 1835 an das südl. Querhaus versetzt; vgl. Hisquin 2004, S. 2.

¹³¹³ Vgl. Curzi 2010, S. 132 Abb. 140.

Halbfigur sicherlich einer sujetbedingten Tradition geschuldet,¹³¹⁴ doch es ist nicht ganz auszuschließen, dass die Entscheidung genau für *diesen* mariologischen Bildtypus auf Grund seiner frontalen Ausrichtung erfolgte, die auch eine geringere Dicke des Monolithen gegenüber eines Verbandes aus dickeren Werkstücken berücksichtigt haben könnte.

Das Tympanon des Mittelportals (*Abb. 111*) wird fast in seiner gesamten Höhe durch eine entsprechend einer Mandorla verwendeten Aureole mit einem thronenden Christus¹³¹⁵ ausgefüllt. Eine einstrangige Ranke, die beidseitig an ihrem unteren Aufsatzpunkt von einem frontalen menschlichen Köpfchen ausgeht, dekoriert die äußere Aureole. In ihrem oberen Scheitelbereich wird deren Einfassung deutlich vom äußeren Randstab des Bogenfeldes angeschnitten. Auf die parallel verlaufende, zum glatten Grund der Aureole vermittelnde Kehle mit ihrer vegetabilen Ornamentierung setzen die blanken Füße der Christusfigur und die beiden vorderen Thronpfosten auf. Die Kehle wird zudem in der oberen Hälfte vollständig durch den Nimbus Christi und leicht durch die Fingerspitzen seiner ausgestreckten rechten Hand wie durch die seitlich seines Nimbus platzierten Gestirne, Sonne und Mond,¹³¹⁶ überlagert.

Die frontal ausgerichtete Christusfigur wurde thronend und in einem langen Gewand dargestellt, ergänzt um einen langen Schulterumhang (*Abb. 114*), der ihre Beine zum Teil verdeckt. Der dem kurzen Haar Christi aufliegende Kronreif in Flechtoptik mit abgehenden Zacken wird von einem konkaven, dekorierten Kreuznimbus umfassen. Das ernste Antlitz des Gottessohnes ist durch schmale Lippen, einen kurzen Vollbart, eine kantige Nase, eine hohe Augenpartie und durch seitlich ansetzende große Ohrmuscheln gekennzeichnet (*Abb. 115*). Mit seiner Linken hält Christus vor seiner Brust ein Buch fest. Er zeigt mit seiner im Segensgestus ausgestreckten Rechten zugleich auf die seitlich neben ihm thronende Marienfigur¹³¹⁷ und das von ihr genährte Jesuskind.

Auf der gegenüberliegenden Seite des Tympanons steht ein bartloser und barfüßiger Mann mit kurzem, leicht gelocktem Haar ohne einen Nimbus. Bekleidet mit einem kaselartigen Umhang über einem langen Untergewand, drückt auch er ein Buch an seine Brust. Er weist nicht nur gegenüber der Christus- bzw. Marienfigur

¹³¹⁴ Vgl. Poeschke 1998, T. 172 oben u. zur sehr ähnlichen, wenn auch gemalten Bildformel am Portal-tympanon der Vorhalle von S. Michele Arc. in Sant'Angelo in Formis vgl. Barral I Altet u. a. 1983, S. 166 wie Demus u. a. 1992, Farb.T. XII.

¹³¹⁵ Zum diesbzgl. Hinweis auf die Christus-Darstellung samt den Evangelistensymbolen am Portal-architrav von S. Costanzo in Perugia vgl. Fiocca 1916, S. 270.

¹³¹⁶ Zu deren Deutung in diesem Kontext als Symbole für die Herrschaft Christi vgl. Schiller 1971, S. 244.

¹³¹⁷ Laut Eich verdeutlichte diese Geste, dass die Darstellung der nährenden Gottesmutter hier vor allem im Rahmen christologischer Vorstellungen zu verstehen sei, wie sie ab der 1. H. 12. Jh. verbreitet waren; vgl. Eich 1953, S. 57. Auch wenn die gekrönte Gottesmutter u. Christus beide thronend dargestellt wurden, weisen die eingefügte Aureole Christi u. das Jesuskind klar darauf hin, dass diese Komposition nicht von einer ‚Marienkrönung‘ abgeleitet wurde, auch wenn diese, wie in der Apsis von S. Maria in Trastevere in Rom, durch eine weitere Standfigur auf der anderen Seite Christi zu einer Dreiergruppe ergänzt wurde.

eine verminderte Größe auf, sondern verfügt, wie der Gottessohn übrigens auch, nicht über eine minutiöse Dekoration seines Gewandes, wie sie Maria und das Jesuskind auszeichnet. Seine gängige Identifizierung als Kirchenpatron und Märtyrer Rufinus,¹³¹⁸ des legendären ersten Bischofs von Assisi,¹³¹⁹ kann auf Grund des Fehlens entsprechender Attribute, wie zum Beispiel einer Mitra, eines Bischofsstabes oder eines Palliums,¹³²⁰ oder einer Beischrift nicht mit Sicherheit erfolgen. Die erhaltenen gemalten Darstellungen zeigen Rufinus ab dem frühen 14. Jahrhundert zudem als älteren und bärtigen Bischof.¹³²¹ Während Sanna annahm, dass es sich bei diesem Mann - trotz des fehlenden Nimbus - um Johannes Evangelista handeln könne,¹³²² erwog Paul Eich, zwar ohne inhaltliche Rückschlüsse und nur auf Grund von dessen Ausstattung, die Darstellung eines Diakons.¹³²³ Auch wenn auf Grund des kaselartigen Obergewandes die Annahme naheliegt, dass hier ein Geistlicher abgebildet wurde, bleibt weiterhin offen, ob es sich um einen ‚historischen‘ oder legendären Würdenträger handelt.¹³²⁴ Das Fehlen eines Heiligenscheines kann aber möglicherweise nicht als diesbezüglicher Hinweis dienen, da auch die Gottesmutter wie das Jesuskind unnimbiert dargestellt wurden.¹³²⁵

Bei einer Untersuchung der Identität von Kirchenpatronen, die an romanischen Bogenfeldern Italiens abgebildet wurden, ist es sicherlich ratsam, zwischen den bedeutenden Heiligen, wie Georg oder Martin von Tours mit ihren eher verbreiteten Darstellungstypen, und unbekannteren Lokalpatronen zu unterscheiden. Letztere wurden manchmal als Einzelfigur,¹³²⁶ aber meistens doch eher im Kontext ihrer ‚Vita‘ bzw. ‚Passio‘ in einem Zyklus dargestellt.¹³²⁷ Wie im Fall des heiligen Rufinus

¹³¹⁸ Vgl. die gängige Identifizierung von Di Costanzo 1797, S. 28, Brizi 1881, S. 6, Elisei 1893, S. 37, Gnoli 1906b, S. 178, Fiocca 1916, S. 270, vorsichtiger Zocca 1936, S. 170, Fortini 1940, S. 68, Brunacci/Cannata 1968, Sp. 471, Fabbi 1971, S. 291, Tschochner 1976, Sp. 291, Fortini 1981, S. 40, Prandi 1981, S. 277 u. Cristoferi 1999, S. 93. Zur Darstellung eines Bischofs mit Krummstab u. Mitra bzw. eines Geistlichen (?) mit Pallium am benachbarten Halbrundstab vgl. Cristoferi 1999, S. 104 Abb. 20 bzw. S. 105 Abb. 24.

¹³¹⁹ Zum ‚ursprungsmythischen Deutungsmodell‘ eines christl. Hl. vgl. Angenendt 1994, S. 124.

¹³²⁰ Trotz des besonderen Status dieses Ehrenzeichens ist es fester Bestandteil fast aller Darstellungen eines Bischofs im Mittelalter; vgl. zur päpstlichen Vergabe Neumann 1980a, S. 668.

¹³²¹ Vgl. Santucci 1999a, S. 53 Abb. 1.

¹³²² Vgl. Sanna 1932, S. 58.

¹³²³ Vgl. Eich 1953, S. 66.

¹³²⁴ Zur nahezu zeitgleichen Darstellung eines Klerikers mit Tonsur als Relief (Mus. di Arte Sacra, Massa Marittima) vgl. das Foto im FAM obj70007266 fle0013072x_p.

¹³²⁵ Auf die wechselnde Ausstattung dieser Mutter-Kind-Gruppe mit o. ohne Nimbus wird unten noch eingegangen.

¹³²⁶ Eine Darstellung in einem hochroman. Tympanon außerhalb eines Zyklus lässt sich hingegen für die hl. Bischöfe Bassianus in Lodi (Abb. 112) u. Zeno in Verona sicher nachweisen. So sah Hülsen-Esch „[...] Tympana mit Heiligendarstellungen als beherrschendes Motiv in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts lediglich in Oberitalien und vereinzelt im thüringisch-sächsischen Raum.“ (Hülsen-Esch 1994, S. 175)

¹³²⁷ Reliefzyklen im Kontext roman. Portale sind z. B. für den hl. Zeno in Verona, den hl. Donninus in Fidenza u. den hl. Zerbonus in Massa Marittima zu benennen. Die Darstellung des Bassianus in Lodi hatte überdies im Zuge des Wechsels des Stadtpatrons in der Folge eine gewisse lokale Brisanz; vgl. zu den historischen Umständen Becker 2008, S. 54.

kann diesbezüglich aber nicht immer schon im 12. Jahrhundert mit einer verbreiteten Bildtradition gerechnet werden.

Neben der Identifizierung des stehenden Geistlichen muss des Weiteren die Frage unbeantwortet bleiben, wen die drei Köpfe unterhalb der Aureole und seitlich des Throns Mariae (*Abb. 114, 117*) darstellen. Diesbezügliche, wenig plausible Thesen in der Literatur reichen von Darstellungen lokaler Märtyrer aus dem Umfeld des Rufinus bis zum staufischen Kaiserpaar.¹³²⁸ Entsprechend ihrer Identifizierung des Stehenden als Johannes Evangelista vermutete Sanna, dass die übrigen drei Evangelisten nur als einzelne Köpfe abgebildet worden seien. Eine derartige Darstellung ist meines Wissens jedoch nicht nur sehr ungewöhnlich, sondern auf Grund des vermutlichen Geschlechts und der Merkmale der Köpfe, wie der Kopfbedeckung bzw. dem Haarreif (?), wenig wahrscheinlich.¹³²⁹

Die an San Rufino erfolgte zentrale Positionierung des thronenden Christus in einem eigenen, festumrissenen Bereich lag schon mehreren christologischen Bildtypen in vorromanischer Zeit zugrunde.¹³³⁰ Der in der romanischen Malerei und Bauskulptur am weitesten verbreitete Typus war die ‚Maiestas Domini‘, deren Typologie sich in der westlichen Kunst zuvor an karolingischen Elfenbeinen und Miniaturen gefestigt hatte.¹³³¹ Diese Bildformel zeichnet sich vor allem durch die Hinzufügung der vier Evangelistensymbole seitlich bzw. diagonal zur Mandorla Christi aus.¹³³² Zudem konnten auch noch zwei Engel oder Apostel zu den vier Wesen in leicht unterschiedlicher Anordnung hinzutreten. Dafür lassen sich in Italien exemplarisch ein selten abgebildetes, 1223-1224 datiertes und ehemals an San Salvatore versetztes Bogenfeld im Museo Diocesano d'Arte Sacra in Ancona¹³³³ in den Marken, die östliche Lünette im Baptisterium von Parma¹³³⁴ in der Emilia und ein wenig bekanntes Tympanon im Museo Civico d'Arte Antica im Palazzo Madama in Turin¹³³⁵ anführen, das sich ursprünglich in der Abtei Santi Pietro e Andrea in Novalesa in Piemont befand.

¹³²⁸ Vgl. Fortini 1959, Bd. 3, S. 38 u. Papi s. a., s. p.

¹³²⁹ Vgl. Sanna 1932, S. 58. Nur der rechte Kopf ist m. E. eindeutig männlich.

¹³³⁰ Vgl. zur Entwicklung der christologischen Bildtypen Neuss 1954, S. 609ff., der Darstellung Christi in einer Mandorla an Kirchenportalen Conant 1976, S. 127f. wie des thronenden ‚Christus Rex‘ Feldbusch 1954a, Sp. 692ff., Bloch 1968, Sp. 402, Schiller 1971, S. 222f. u. Skubiszewski 1994, S. 503.

¹³³¹ Vgl. Skubiszewski 1994, S. 501-503. Zu einer vorkarolingisch datierbaren Version der ‚Maiestas Domini‘ am Sarkophag des hl. Agilbertus in Notre-Dame in Jouarre vgl. Fillitz 1990, Sw.Abb. 81a.

¹³³² An der Fassade von S. Rufino erscheinen die Symbole hingegen am Untergeschoss im Rahmen einer ‚Lamm-Majestas‘ am Architrav des rechten Seitenportals wie auch am Obergeschoss diagonal am mittleren ‚Rosenfenster‘. Für diese Anordnung um ein Rundfenster sind in Umbrien einige Bsp. zu benennen; vgl. zur bildlichen Tradition u. den Kompositionstypen Nilgen 1973, Sp. 519-525, zur Entwicklung des anthropomorphen Typus der Evangelistensymbole Melcher 1995, S. 49.

¹³³³ Vgl. Dietl 2008, S. 162 Abb. 13, ders. 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 23, S. 542f.

¹³³⁴ Vgl. das Foto im AA zu SEA-S-PR2001-0007 wie Woelk 1995, Abb. 76.

¹³³⁵ Zu Inv. Nr. 0410/PM, Mus. Civico d'Arte Antica, Turin, mit einer Dat. um 1150 vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto.

Die Bildformel der ‚Maiestas‘ wurde circa ab 1100 auch außerhalb von Illuminationen in Codices bzw. Fresken oder Mosaiken in Apsiskalotten als Relief an französischen und nordspanischen Tympana dargestellt, wie an Saint-Pierre in Moissac (Tarn-et-Garonne), ehemals an Saints-Pierre-et-Paul in Cluny¹³³⁶ (S one-et-Loire) oder an San Esteban in Sos del Rey Cat lico (Zaragoza) wie an San Salvador in Agüero (Huesca).¹³³⁷ Dabei erfuhr dieses Sujet oftmals umfangreiche Erweiterungen am jeweiligen Bogenfeld wie auch an den angrenzenden Archivolten eines Portals - bis hin zum ‚Jüngsten Gericht‘.¹³³⁸ Ab dem Beginn des 11. bis in das 13. Jahrhundert ist laut Gertrud Schiller auch ‚[...] *der isoliert Thronende* [...]‘.¹³³⁹ in der westlichen Skulptur wieder nachweisbar. An romanischen Tympana auf der italienischen Halbinsel ist der thronende Christus aber nur als eine von mehreren christologischen Bildformeln vertreten.¹³⁴⁰ Eine programmatische Ausdehnung von diesbezüglichen Bildtypen,¹³⁴¹ die sich - wie die Deesis oder die ‚Maiestas Angeli‘ - auch durch die Verwendung einer Mandorla auszeichnen, ist allerdings an Bogenfeldern oder dem benachbarten Archivoltenbereich romanischer Zugänge in Italien so gut wie nie erfolgt. So überwiegen dort die christologischen Ensembles mit einer geringen Anzahl von Figuren¹³⁴² - im Fall von San Rufino handelt es sich neben den drei einzelnen Köpfen nur um vier Dargestellte.

Auch die Verwendung einer Aureole statt einer Mandorla in Assisi zur Hervorhebung der Christusfigur ist neben der Reduzierung auf wenige Personen herauszustellen.¹³⁴³ Eine solch runde Einfassung kommt an romanischen Tympana auf der italienischen Halbinsel eher im Kontext der schon erwähnten ‚Engel-Majestas‘

¹³³⁶ Zur Rekonstruktion von K. J. Conant vgl. ders. 1976, S. 131-133, Vergnolle 1994, S. 238 Abb. 325, Rollier-Hanselmann 2009, S. 15 Anm. 8 u. dies./Castandet 2010, S. 1f.; zum Zitat der Portalbeschreibung vgl. Rollier-Hanselmann 2009, S. 7.

¹³³⁷ Zur Häufigkeit dieser Darstellung in Spanien im 12. Jh. vgl. Müller 1997, Bd. 1, S. 213. Außerdem kam die Autorin zu dem Schluss, dass nicht das ‚Jüngste Gericht‘, sondern die ‚[...] *Darstellung der himmlischen Erscheinung Christi* [...] *das Generalthema der Mehrzahl der Tympana Frankreichs und des Mittelalters überhaupt.*“ (ebd., S. 223) sei.

¹³³⁸ Vgl. Sauer ²1964, S. 318 u. zu einigen Bsp. ebd., S. 321 u. 328-330, Bloch 1968, Sp. 413, van der Meer 1971, Sp. 141, Schiller 1971, S. 246, zu frz. Bsp., vor allem zu Conques Leturque 2018, S. 132 u. 141f. wie zu ‚erweiterten‘ span. Darstellungen Müller 1997, Bd. 1, S. 214-217. Die Wandmalerei in St. Johann in Müstair ausgenommen, ist die Darstellung des ‚Jüngsten Gerichts‘ süd. der Alpen erst wesentlich später als in Frankreich anzusetzen; vgl. Christe 2001, S. 163.

¹³³⁹ Schiller 1971, S. 228.

¹³⁴⁰ Des Weiteren finden sich in Italien auch andere christologische Bildformeln, wie die Taufe bzw. Kreuzigung Christi an den Bogenfeldern in Arezzo bzw. Berceto u. Carpi; vgl. H lsen-Esch 1994, S. 135f.

¹³⁴¹ Zu europ. bzw. ital. Bsp., allerdings ohne die Erwähnung von S. Rufino, vgl. Sauer ²1964, S. 319 u. 349. Sauer diesbzgl. fokussierte Auffassung, dass ‚[...] *die Zahl umfangreicher und gedankentiefer Zyklen in Italien gering genug.*“ (ebd., S. 350) sei, hat mittels der Forschung der ltz. Jz. m. E. ihre notwendige Differenzierung erfahren.

¹³⁴² Für eine Aufzählung ohne S. Rufino vgl. H lsen-Esch 1994, S. 135 Anm. 93.

¹³⁴³ Trotzdem stimmt die Verfasserin der Bezeichnung dieser als ‚Majestas‘-Darstellung durch Bloch nicht zu, während sie für die Bsp. in Arles o. Parma hingegen zutrifft; vgl. Bloch 1968, Sp. 404.

vor,¹³⁴⁴ wie die Bogenfelder an Santa Fede in Cavagnolo¹³⁴⁵ in Piemont bzw. im Museo del Castello in Bari¹³⁴⁶ in Apulien belegen. Die Anordnung eines ganzfigurigen, thronenden Christus in einem Clipeus mit den vier Evangelistensymbolen an dem Architrav von San Costanzo in Perugia¹³⁴⁷ bzw. mit den zwölf Aposteln als seitlichen Assistenzfiguren an dem wiederverwendeten Architrav des nördlichen Querhausportals der Kathedrale Santa Maria Assunta in Cremona in der Lombardei¹³⁴⁸ nimmt, wie die Lösung an San Rufino, diesbezüglich hingegen eher einen gewissen Ausnahmestatus ein.

Die Auszeichnung Christi durch einen Kreuznimbus am Tympanon von San Rufino lässt sich in der westlichen Romanik für alle christologischen Bildtypen feststellen. Für einen ‚Christus Rex‘ ist dieser unter anderem auch für die Darstellungen des vielfigurigen ‚Jüngsten Gerichts‘ in den Bogenfeldern von Saint-Lazare in Autun (S one-et-Loire), Saint-Pierre in Moissac¹³⁴⁹ (Tarn-et-Garonne) und Santa Mar a la Real in Sang esa¹³⁵⁰ (Navarra) nachweisbar. Es ist meiner Ansicht nach aber schon bemerkenswert, dass gerade das bedeutendste Beispiel eines gekrönten Christus spätromanischer Zeit in Italien, die ‚Maiestas Domini‘ an der östlichen Lünette im Inneren des Baptisteriums in Parma¹³⁵¹ (Emilia), wie das mit ihr in Verbindung gebrachte, früher datierte Beispiel an Saint-Trophime in Arles¹³⁵² (*Abb. 116*) (Bouches-du-Rhône) nicht über einen plastisch hervorgehobenen Nimbus verfügen.

¹³⁴⁴ Vgl. zur Umwandlung eines durch adorierende Engel getragenen Clipeus in eine Mandorla Messerer 1971, Sp. 148. Zu Bsp. an den Portalen von S. Bartolomeo in Campobasso u. S. Leonardo in Lama Volara, deren Deutung u. Dat. vgl. Rossi 2017c, S. 110-114, S. 115 Abb. 1b, S. 116 Abb. 2a u. S. 108. wie zur Dat. von Campobasso in das fortgeschrittene 13. Jh. Lehmann-Brockhaus 1983, S. 158.

¹³⁴⁵ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto.

¹³⁴⁶ Vgl. zu Bari Poeschke 1998, T. 209. Im Vgl. zu diesen Exemplaren ist die Dekorierung des doppelten Randes der Aureole in Assisi als aufwendig zu bezeichnen.

¹³⁴⁷ Vgl. Tarchi 1937, T. CXXXIII.

¹³⁴⁸ Vgl. das Foto im FAM zu obj20883959 it00107e04.

¹³⁴⁹ Vgl. Rupprecht 21984, Abb. 34-35 u. 170 wie Geese 2006, S. 332 Abb. s. n.

¹³⁵⁰ Zur Rekonstruktion einer ‚Maiestas Domini‘ statt des ‚Jüngsten Gerichts‘ am Südportal in Sangüesa vgl. Müller 1997, Bd. 1, S. 176 u. 232.

¹³⁵¹ Vgl. das Foto im AA zu SEA-S-PR2001-0007, Quintavalle 1988, Abb. 31, Woelk 1995, Abb. 76, Frigerio 2014, S. 515 Abb. s. n. wie zur Sonderstellung dieser Majestas in Italien auch Glass 2015, S. 288. Während eine Mandorla den unnimbierten Thronenden in der östl. Lünette im Baptisterium in Parma hervorhebt, wird die ‚Maria Regina‘ des Bogenfeldes des Nordportals - auch ohne einen Heiligenschein - durch eine rundbogige Nische mit Goldgrund u. der ebenfalls unnimbierte Richtende des westl. Tympanons durch einen konkaven, ehem. purpurfarbenen (?) Bereich hinterfangen. Zu einer vergleichbaren Kolorierung der Mandorla u. Lünette ehem. am Mittelportal von S. Lorenzo in Genua vgl. Fachechi 2014, S. 106.

¹³⁵² Vgl. Kingsley Porter 1923, Bd. 9, Abb. 1372, Sauer 21964, S. 320 u. 325, Droste 61992, Abb. 40, zur Beziehung beider Werke Berger 1926, S. 162 u. Woelk 1995, S. 129. Ohne diesbzgl. Nennung von Parma, aber von Assisi vgl. Bloch 1968, Sp. 404. Zu dessen Ableitung vom ‚cluniazensischen‘ Typus vgl. Berger 1926, S. 129f., zur Gegenüberstellung des mittleren Westtympanons der Kathedrale von Chartres vgl. Rupprecht 21984, S. 135.

Neben der recht gängigen Wiedergabe eines thronenden, in seiner Gestik erstarrten Christus in der romanischen Bauskulptur wurde im mittleren Bogenfeld der Kathedrale in Assisi auch eine eher selten vorkommende ‚Maria Regina Lactans‘¹³⁵³ (*Abb. 117*) dargestellt. Wie der Gottessohn thront sie frontal,¹³⁵⁴ das seitlich auf ihrem rechten Oberschenkel sitzende und an ihrer linken Brust trinkende Jesuskind fürsorglich mit beiden Unterarmen umfangend, die unter einem den Oberkörper umschließenden langen Schulterumhang hervorzukommen scheinen. Die schon an der Christusfigur festgestellte versuchte Vortäuschung von räumlicher Tiefe der Sitzfigur ist auch hier bei der Marienfigur klar greifbar. Der deutliche Akt des Brust-Darbietens, der andere Darstellungen der nährenden Gottesmutter auszeichnet,¹³⁵⁵ fehlt hingegen in Assisi.

Die nicht nimbierte Gottesmutter verfügt über eine haubenartige Krone,¹³⁵⁶ die einem Kopfschleier aufsitzt und im Sinn einer wirklichkeitsgetreuen Replik für die Aufnahme von zwei großen, rechteckigen Einlagen farbigen Glases bzw. für deren

¹³⁵³ Zur ausführlicheren typologischen, aber leider sehr knappen Auseinandersetzung mit dem Bsp. in Assisi vgl. Eich 1953, S. 65f. u. 95, Cutler 1987, S. 346 u. Bonani 1995, S. 29. Zur Bildformel der ‚Maria Lactans‘ Millet 1913, S. 627, Eich 1953, S. 55ff., Wellen 1971, Sp. 158f., Hallensleben 1971, Sp. 17, Marcato 1997, S. 228, Cruikshank Dodd 2003, S. 39 u. Tichy 2008, S. 151 Anm. 588, zu den gemalten Bsp. dieses Typus in der frühchristl. u. koptischen Kunst Lackner 2009, S. 52ff.; zum Typus der ‚Maria Regina‘ vgl. Wellen 1971, Sp. 158 u. 161, Russo 1997, S. 213-215 wie Marcato 1997, S. 228.

¹³⁵⁴ Zu einem in S. Maria Mater Domini in Chieti aufbewahrten Relief der Maria mit Kind in strengster Frontalität samt der dortigen Frühdat. vgl. Lehmann-Brockhaus 1983, S. 172 u. T. 124; vgl. zum seltenen Vorkommen einer ‚en face‘ thronenden Maria an roman. Tympana Westeuropas (inkl. Spaniens) Barral I Altet u. a. 1983, S. 118.

¹³⁵⁵ Beispielhaft ist auf die um 1200 dat. Steinskulptur der ‚Maria Lactans‘ hinzuweisen, die ab dem Ende 15. Jh. im Hof des Bischofspalastes in Verona bezeugt ist u. vermutlich durch eine lokale Werkstatt gefertigt wurde. Diese Skulptur steht wiederum in engem Zusammenhang zu weiteren Marienfiguren des Stadtmus. Burg Petersberg in Friesach, der Marienkirche in Bozen, in S. Maria Ass. in Aquileia, des MA in Cleveland bzw. ehem. - vor ihrer Zerstörung - zu jener mit Fassung (Inv. Nr. 2837, Kaiser Friedrich-Mus., Berlin); vgl. Volbach ²1930, S. 47 u. S. 48 Abb. 2837 wie Lang 1992, S. 100f. u. 106.

¹³⁵⁶ Zur Entwicklung der Krone u. zu deren christl. Deutung, auch bzgl. der Darstellung Davids, vgl. Gussone/Zanini 1994, S. 341ff. u. speziell 342. Die ‚Maria Lactans‘ im Veroneser Bischofspalast wie die angeführten anderen Marien wurden vermutlich hingegen ungekrönt dargestellt; vgl. Lang 1992, S. 101.

farbliche Imitation vorbereitet wurde.¹³⁵⁷ Eine hohe Augenpartie, eine kantige Nase und schmale Lippen kennzeichnen auch Marias Antlitz. Durch ihre umfangende Geste verleiht die Gottesmutter der Szenerie trotz ihrer erstarrten Mimik und Frontalität in gewisser Weise doch eine natürliche Note inniger Verbundenheit. Diese erfährt durch die Art der Wiedergabe des trinkenden Jesuskindes eine weitere Unterstützung: Dieses schmiegt sich nicht nur an den Oberkörper der Mutter, sondern hält sich an ihr mit ausgestrecktem Arm fest. Seine kindlichen Züge wie die aus der Stirn gestrichene Lockenpracht (*Abb. 118*) unterscheiden sich von der ernsten, strengen Mimik und von dem unter den Kronen nur wenig hervorguckenden glatten Haaransatz von Maria bzw. Christus deutlich. Speziell die Art der Wiedergabe der kindlichen Haarpracht und Physiognomie kann die Ähnlichkeit zu den kleinformatigeren Engel des Halbrundstabes (*Abb. 119*) kaum verleugnen.

Die Darstellung Marias als Königin *und* Nährende am mittleren Bogenfeld von San Rufino vereint unterschiedliche Marientypen in sich.¹³⁵⁸ Seine ursprüngliche die

¹³⁵⁷ Solche oft mittels farbiger Glasflüsse ausgeführten Einlagen, die laut Rupprecht neben Mastix für die Füllung von Pupillenbohrungen am Tympanon von S.-Lazare in Autun benutzt wurden, waren auch für die Steinfiguren des Tympanons an der Fassade von S. Maria *di Castelnovo* in Recanati vorgesehen; vgl. Rupprecht 21984, S. 46; zur Dat. 1253 letzterer vgl. Dietl 2009, Bd. 3, Kat. Nr. A 548, S. 1351, Bd. 4, S. 2260 Abb. 530. Farbige Einlagen sind auch in den Anbetungsszenen an einem Sarkophag in S.'Eustorgio in Mailand bzw. am ehem. Seitenportal von Notre-Dame in La-Charité-sur-Loire nachweisbar; vgl. zu Mailand Bertelli 1988, S. 281 Abb. 352-353 u. S. 282 Abb. 354, zu La-Charité-sur-Loire die Fotos im FAM zu obj20863146 fr00155g05 u. fr00155g10 wie Kingsley Porter 1923, Bd. 2, Abb. 118 u. zu dessen Dat. um 1132 Hisquin 2004, S. 1 u. 5. Dieser Dekor könnte auch ältere derartige Darstellungen in Mosaiken aus Ravenna bzw. Rom ebenso wie Goldschmiedearbeiten imitiert haben; vgl. zu röm. Bsp. unterschiedlicher Dat. Mütterich 1990, Abb. 1, Krautheimer 21996, S. 110 Sw.abb. 76 u. Poeschke 2009, S. 18 Abb. 10. In Stein nachgebildeter Besatz mit Edelsteinen findet sich hingegen an der Marienkrone am mittleren Tympanon von S. Maria *della Pieve* in Arezzo, an einem Umhang des Petrus an der Fassade von S.-Gilles in Saint-Gilles-du-Gard, an Kronen des „Salomonportals“ der Kathedrale Notre-Dame in Chartres u. an den Kronreifen der Könige der 1793 zerstörten Königsgalerie an Notre-Dame in Paris; vgl. zu Arezzo Curzi 2009, S. 176 Abb. 2, zu Saint-Gilles-du-Gard Kingsley Porter 1923, Bd. 9, Abb. 1308, zu Chartres Vöge 1958, S. 75 Abb. 9, S. 77 Abb. 11 u. S. 82 Abb. 15 u. zu Paris die Fotos im FAM zu obj20324857 fm1548371 u. obj20324858 fm1548373. Das um 1150 dat. Antependium aus Planès (Inv. Nr. 15882, MNAC, Barcelona) zeigt hingegen die gut erhaltene Nachbildung von Edelsteinen aus Stuck; vgl. dazu Castiñeiras 2014, S. 101, S. 113 Abb. 21. Zur gemalten, um 1200 dat. Darstellung einer mit kostbaren Steinen besetzten Krone einer Alberto Sozio zugeschriebenen ‚Maria Regina‘ (Inv. Nr. 7412, Coll. Lamberto Vitali, Bibl. Brera, Mailand) vgl. Monciatti 2005, S. 8 Abb. 1 u. S. 16 wie der in den Abb.verw. ang. Datensatz.

¹³⁵⁸ Mit einer privaten Marienfrömmigkeit ist im östl. Mittelmeerraum schon vor dem Konzil von Ephesos (431) zu rechnen, bei dem Maria als Gottesgebärende in der christologischen Lehre kanonisch verankert wurde; vgl. Effenberger 2015, S. 50, 52, 60 u. 79. Vgl. zur Entwicklung, zum Vorkommen autonomer mariologischer Bildtypen in unterschiedlichem Kontext Eich 1953, S. 90f., speziell in Apsiden Ihm 1960, S. 66-68, Braunfels 1971, Sp. 155f., Wellen 1971, Sp. 156-161, Barral I Altet u. a. 1983, S. 118 u.120, Russo 1997, S. 206-216, Marcato 1997, S. 227-234 u. Effenberger 2015, S. 53, 60 u. 79; allgemein zum Einfluss der byz. auf die röm. wie mittelital. Wand- bzw. Miniaturmalerei vgl. Dodwell 1971, S. 138ff., der diesbzgl. zusammenfasste: „[...] a basically *Byzantine style* is given a more linear, more schematic, and even at times a more Romanesque expression. [...] conscious of a slight undercurrent of traditionalism.“ (ebd., S. 149); zum Einfluss der byz. auf die westl. Kunst im Hochmittelalter vgl. Ebitz 1985, S. 37 wie Kitzinger/Panvini Rosato 1992, S. 529 u. 531.

Marienfigur in Assisi betreffende Aussage verallgemeinernd, stellte Eich demgemäß fest, dass „[...] häufig Einzelheiten nicht nübrender Madonnen in den Darstellungen der *Maria lactans* wieder [...]“¹³⁵⁹ zu finden seien. Für die Kombination speziell dieser beiden Marientypen ist für die vorromanische Zeit auf der italienischen Halbinsel gattungsübergreifend vor allem an die gemalte ‚Virgo Lactans‘ in San Giovanni in Biella¹³⁶⁰ in Piemont zu erinnern.

Die Bildformel der ‚Maria Regina‘ geht laut Maria Lidova wie auch präikonoklastische Darstellungen alttestamentlicher Propheten und Könige (David¹³⁶¹ und Salomon) auf kaiserliche Prototypen des frühen Byzanz zurück,¹³⁶² auch wenn „[...] der Typus der gekrönten Gottesmutter keine kaiserlich Konstantinopeler Schöpfung; [...] [ist und] zuerst in Rom, [...]“¹³⁶³ auftrat. Die thronende ‚Theotokos‘ verfügt vor allem in der römischen Wandmalerei¹³⁶⁴ über eine weit zurückreichende Tradition, wie zum Beispiel in Santa Maria Antiqua¹³⁶⁵ und Santa Susanna.¹³⁶⁶ Mit der Ikone in Santa Maria in Trastevere¹³⁶⁷ ist in Rom auch ein frühes Tafelbild einer ‚Nikopoia‘ im kaiserlichen Ornat mit dreifach gelappter Krone erhalten. In einem ursprünglich aus dem Oratorium von Papst Johannes VII. (705-707) in San Pietro in Vaticano stammenden, sich nun in San Marco in Florenz befindenden Mosaik wurde auch eine ganzfigurige ‚Maria Orans‘¹³⁶⁸ als bekrönte byzantinische Kaiserin dargestellt.

Der Bildtypus der Himmelskönigin ist ab dem 12. Jahrhundert im Kontext der ‚Marienkrönung‘ in Apsiden römischer Basiliken wieder anzutreffen.¹³⁶⁹ Das Sujet der ‚Maria Regina‘ kann - ohne über die Krone hinausgehende Insignien ihrer Macht und unabhängig vom sonstigen Darstellungszusammenhang - in Italien auch für die reliefierten Bogenfelder romanischer Portale an der Kathedrale Santa Maria Assunta in Lodi (Abb. 112) in der Lombardei und sujetvariiierend als Halbfigur an Santa

¹³⁵⁹ Eich 1953, S. 95.

¹³⁶⁰ Vgl. das Foto im AA zu DEA-S-001040-9768.

¹³⁶¹ Zum entspr. Mosaik (565-566) im Katharinenkloster auf dem Sinai vgl. Lidova 2016, S. 115 Abb. 8.

¹³⁶² Vgl. Lidova 2016, S. 113. Zu mariologischen ‚Herrlichkeitsbildern‘ vgl. Ihm 1960, S. 66f. u. vgl. Tichy 2008, S. 161f.

¹³⁶³ Ihm 1960, S. 59.

¹³⁶⁴ Vgl. zur Diskussion von deren Status als rein römische Invention, auch mit dem Verweis auf das Bsp. in der Kapelle des Amphitheaters in Durrës (Albanien), Lidova 2013, S. 169f., 174f. u. S. 184 T. 8, dies. 2016, S. 111f. u. dies. 2017, S. 11f.

¹³⁶⁵ Vgl. Ihm 1960, S. 58f., Lidova 2016, S. 112f., samt Dat. in das 1. Dr. 6. Jh. dies. 2017, S. 9ff. m. Abb. u. S. 21.

¹³⁶⁶ Vgl. inklusive der Dat. in das sp. 8. Jh. Lidova 2016, S. 117 u. S. 119 Abb. 13.

¹³⁶⁷ Zur Dat. der urspr. Darstellung in das frühe 8. Jh. samt weiterer Geschichte vgl. Tichy 2008, S. 104-109 u. 161, S. 171 T. 7, zur These der Ableitung der ‚Maria Orans‘ aus S. Marco vgl. Lidova 2013, S. 172, zu abweichenden Dat. wie deren Deutung auch als ‚Jungfrau‘ u. ‚Ecclesia‘ dies. 2016, S. 116ff.

¹³⁶⁸ Vgl. zur Dat. in das 1. Jz. 8. Jh. Tichy 2008, S. 106 u. S. 107 Abb. 91 wie Lidova 2013, S. 163f., S. 168, S. 177 T. 1 u. S. 180 T. 4.

¹³⁶⁹ Vgl. Lidova 2013, S. 169.

Maria *della Pieve* in Arezzo¹³⁷⁰ (Abb. 122) in der Toskana angeführt werden. Außerdem wurden auch die mittig platzierten Marien der ‚Anbetung‘¹³⁷¹ im Bogenfeld des Nordportals am Baptisterium in Parma¹³⁷² in der Emilia und im Tympanon von Santa Maria in Vezzolano¹³⁷³ in Piemont gekrönt abgebildet.¹³⁷⁴ Von diesen Darstellungen, die Gottesmutter an San Rufino inklusive, verfügt allerdings nur die Aretiner Maria über einen plastisch gearbeiteten Nimbus.¹³⁷⁵ Die erhaltenen Fassungsreste in Lodi¹³⁷⁶ (Abb. 112) und Vezzolano, zu deren genauer Datierung die Verfasserin der konsultierten Literatur allerdings nichts entnehmen konnte, könnten aber auf einen ehemals vorhandenen gemalten Heiligenschein Marias hindeuten. Im Fall der Gottesmutter in Assisi gibt es solche Anhaltspunkte am Grund des Bogenfeldes aber nicht (mehr),¹³⁷⁷ auch wenn der Verfasserin zumindest eine geplante Teilfassung der Figuren wegen der Wiedergabe ihrer plastisch, nicht weiter differenzierten Pupillen¹³⁷⁸ wie der erstarrten Mimik durchaus vorstellbar erscheint. Die Art der Gewandmusterung von Mutter und Kind hätten einer Fassung allerdings technisch engere Grenzen gesetzt.

¹³⁷⁰ Vgl. Salmi 1915, S. 134 Abb. s. n. u. S. 138. Zur Büste der ‚Maria Regina Orans‘ in einem flachen Clipeus an einem wiederverwendeten Relief am Südportal von S. Maria in Trastevere in Rom vgl. Bertelli 1976, S. 72f. m. Abb. 4.

¹³⁷¹ Dass es im 12.-Anf. 13. Jh. noch keine einheitliche Mariendarstellung in diesem Kontext gab, sondern diese abhängig vom stilistischen Einfluss sein konnte, zeigen das wahrscheinlich von einer Kanzel stammende erratische Anbetungsrelief in S. Maria *della Pieve* in Arezzo, die Reliefs der Kanzel in S. Leonardo ad Arcetri in Florenz, im Bogenfeld des Südportals von Notre-Dame-de-l’Ass. in Anzy-le-Duc wie am Architrav des ehem. Seitenportals von Notre-Dame in La-Charité-sur-Loire jeweils mit einer gekrönten Gottesmutter wie jenes an S. Maria Matricolare in Verona mit einer ungekrönten Maria; vgl. zum Aretiner Relief Milone/Tigler 1999, S. 157f. Kat.nr. 1, Curzi 2009, S. 180 Abb. 10, ders. 2010, S. 137 Abb. 146 wie das Foto im FAM zu obj20089326 fm2283, zum Florentiner Relief ders. 2009, S. 187 Abb. 21, zu Anzy-le-Duc das Foto im FAM zu obj20564345 fm31348, zu La-Charité-sur-Loire Kingsley Porter 1923, Bd. 2, Abb. 118 u. zu Verona Poeschke 1998, S. 162 u. T. 58 u. 174 rechts.

¹³⁷² Vgl. Quintavalle 1988, Abb. 21.

¹³⁷³ Vgl. Chierici 1979, Sw.abb. 23.

¹³⁷⁴ Zur These der Darstellung einer gekrönten Gottesmutter (zw. adorierenden Engeln) auch an der Nordseite der Kathedrale von Foggia u. zu deren weiterem Vorkommen an apulischen Portalen vgl. Mignozzi 2017, S. 206.

¹³⁷⁵ Zur gängigen Darstellungspraxis der ‚Maria Regina‘ in der Wandmalerei vgl. die Wiedergabe jeweils mit Nimbus in den Fresken in der Kathedrale in Anagni, in der ‚Cripta del Peccato‘ in Matera u. S. Maria in Grotta in Rongolise wie S. Maria *della Libera* in Foro Claudio; zu Anagni bzw. Rongolise vgl. Monciatti 2005, S. 10 Abb. 2 bzw. S. 11 Abb. 3. Für die als Relief gearbeiteten Marien mit Kind in roman. Zeit in Italien lassen sich, unabhängig vom Kontext, sowohl die Nimberung von Mutter u. Kind (S. Maria Matricolare in Verona u. S. Maria Maggiore in Monte Sant’Angelo), als auch nur des Kindes (S. Maria Ass. in Castell’Arquato (Abb. 113) u. S. Clemente a Casauria) belegen; vgl. zu Castiglione Lehmann-Brockhaus 1942-1944, S. 422 Abb. 399 u. ders. 1983, T. 126.

¹³⁷⁶ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto 52. Zu einer Liste von Steinfassungen des 12.-14. Jh. an Sakralbauten in Ober- u. Mittelitalien samt dem Tympanon in Lodi vgl. Billi 2010, S. 427.

¹³⁷⁷ Die Einpassung ihres Hauptes mit Krone in das Zwickelfeld hätte zudem einen ausreichend dimensionierten Nimbus räumlich nicht zugelassen.

¹³⁷⁸ Hingegen zu den durch Einlagen differenzierten Augäpfeln von Christus z. B. an den Portaltympana von S.’Andrea in Barletta bzw. S. Bartolomeo in Campobasso vgl. das Foto im FAM zu obj08133309 bhfd518-030 bzw. Rossi 2017c, S. 116 Abb. 2b.

Wie die Himmelskönigin kann auch die nährende Mutter Gottes als Bildtypus in der Malerei wie dem Relief bis in die frühchristliche Zeit zurückverfolgt werden.¹³⁷⁹ So ist vor allem auf ein frühes, aber fragmentarisches Relief an einem Sarkophag im Archäologischen Museum in Istanbul¹³⁸⁰ wie auf eine reliefierte ‚Anbetung‘ an einem um 380-390 datierten Krater im Museo Nazionale delle Terme in Rom¹³⁸¹ als bedeutende oströmische Vorstufen der ‚Galaktotrophousa‘-Darstellung hinzuweisen.¹³⁸² Traditionell wurden bisher die koptischen Wandmalereien aus dem zwischen 1902-1904 ergrabenen koptischen Apollonkloster in Bāwīt,¹³⁸³ dem zwischen 1906-1910 freigelegten Jeremiaskloster in Ṣaqqāra¹³⁸⁴ in Ägypten und jene fragmentarisch erhaltenen in der ‚Pantokratorhöhle‘ bei Herakleia¹³⁸⁵ in der Westtürkei als die ersten diesbezüglich erhaltenen Beispiele betrachtet.¹³⁸⁶ Diese Darstellungen mit jeweils unterschiedlichem Begleitpersonal (Erzengel und/oder Apostel) erfuhren laut Christa Ihm ursprünglich eine weitreichende theologische Auslegung, welche auf der im östlichen Mittelmeerraum weitverbreiteten Schrift ‚*Paidagogós*‘ des Clemens von Alexandrien († um 215) basierte. In diesem frühchristlichen Handbuch katechumenaler Glaubenseinführung setzte der alexandrinische Theologe unter anderem Maria mit der ‚Kirche‘ und die Muttermilch mit dem ‚Logos‘ gleich.¹³⁸⁷ Erica Cruikshank Dodd argumentierte

¹³⁷⁹ Zum hohen Alter dieser Bildformel vgl. Ihm 1960, S. 66, Lang 1992, S. 125f. u. Trivellone 2014, S. 109, zu ihrer apokryphen Verankerung vgl. Bonani 1995, S. 15, 18 u. 28f. u. zur Verbreitung dieses Typus in frühchristl. Zeit vgl. Eich 1953, S. 28f. u. 59f. wie Lackner 2009, S. 46f.

¹³⁸⁰ Inv. Nr. 5639, Arkeoloji Müzeleri, Istanbul (zit. Effenberger 2015, S. 100 Abb. 3).

¹³⁸¹ Inv. Nr. 67629, Mus. Naz. delle Terme, Rom (zit. Effenberger 2015, S. 101 Abb. 5. u. S. 58); vgl. Cutler 1987, S. 336. Trotz der Schäden ist noch zu erkennen, dass Mutter wie Kind unnimbiert sind u. es sich hier weder um einen Akt des Stillens noch eines diesbzgl. ‚Intentionsgestus‘ handelt, trotzdem aber „[...] die Gottesmutterchaft Marias zum Ausdruck bringen konnte.“ (Effenberger 2015, S. 78).

¹³⁸² Die Ausrichtung des Kindes zw. den oström. u. koptischen Werken variiert allerdings.

¹³⁸³ Vgl. zu den erhaltenen Malereien Ihm 1960, S. 198-205; zur Zuordnung der nimbierten ‚Galaktotrophousa‘ (Inv. Nr. 1220, Koptisches Mus., Kairo) aus Bāwīt zu ‚Kapelle 6‘ Vollbach/Lafontaine-Dosogne u. a. 1990, S. 360 u. Abb. 50, zur Dat. in das 5.-7. Jh. ebd. u. Ihm 1960, S. 199, zu ‚Kapelle 42‘ ebd., S. 203f. u. T. XXV Abb. 2, zu ‚Zelle 42‘ Clédat 1999, S. 45-48 u. zu ‚Gebetsraum 42‘ u. zur 6.-7. Jh.-Dat. Effenberger 2015, S. 107 Abb. 16.

¹³⁸⁴ Zu beiden in das 6.-7. Jh. dat., ebenfalls nimbierten Darstellungen in ‚Kapelle A‘ bzw. ‚Kapelle 1725‘ in Ṣaqqāra vgl. Ihm 1960, S. 57f., 102 u. 205, T. XVII Abb. 1, Tichy 2008, S. 77 Abb. 53, Kuegler 2013, S. 4 Abb. 3 wie Effenberger 2015, S. 106 Abb. 14-15. Von den genannten Bsp. zeigt nur jenes des ‚Gebetsraumes A‘ eine später eher unübliche strenge Frontalität der Gottesmutter.

¹³⁸⁵ U. a. zur Dat. in das 7. Jh. vgl. Ihm 1960, S. 190.

¹³⁸⁶ Vgl. Marcato 1997, S. 228. Zu diesen Bsp. lässt sich typologisch auch die Marien-Darstellung in der nordwestl. Konche der Anba-Bishoi-Kirche im ‚Roten Kloster‘ in Sohag ergänzen; vgl. Kuegler 2013, S. 4 Abb. 4 u. das in den Abb.verw. ang. Foto. Diesbzgl. ist auch ein in das 6. Jh. dat. Papyrus-Fragment (PSI XV 1574, Istituto Papirologico G. Vitelli, Florenz) ebenfalls ägypt. Herkunft anzuführen; vgl. Effenberger 2015, S. 104 Abb. 11.

¹³⁸⁷ Vgl. Clementis Alexandrini Paedagogus I, 6, 42.1 (ed. von Marcovich/van Winden 2002 (zit. Tichy 2008, S. 151 Anm. 598)); vgl. Ihm 1960, S. 58 u. 107 wie zu weiteren Quellen, in denen die Mutter Gottes als Basis der Erlösung betrachtet wurde, ebd., S. 67 Anm. 56; zur theologischen Definition von Logos - Wille Gottes bzw. Mensch gewordenes Wort Gottes in der Person Jesu vgl. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Logos>.

hingegen werkbezogen, dass „[...] *the formality of this arrangement suggests the expression of deliberate theological and liturgical meaning.*“¹³⁸⁸ und dass dieses Sujet der nährenden Mutter Gottes besonders von den syrisc-orthodoxen Christen der Levante adaptiert worden sei.¹³⁸⁹

Die in der etwas älteren Literatur genannten Beispiele lassen sich durch weitere diesbezügliche Nennungen und jüngere Wandmalereifunde im östlichen Mittelmeerraum¹³⁹⁰ ebenso ergänzen wie durch eine Gruppe entsprechender Miniaturen in vier koptischen Codices des 9.- 10. Jahrhunderts.¹³⁹¹ Das Vorkommen der ‚Virgo Lactans‘ in der westlichen Kunst bis zum 13. Jahrhundert bezeichneten Gertrud Schiller bzw. Alessia Trivellone als „[...] *äußerst selten* [...]“¹³⁹² bzw. „[...] *molto rara* [...] *prima che il tema conosca la larga diffusione nel XIII secolo, soprattutto in Italia.*“¹³⁹³ In Bezug auf reliefierte Skulptur wird diese Feststellung auch durch den Befund untermauert, dass neben der nährenden Muttergottes an San Rufino kein weiteres entsprechendes Relief in einem romanischen Bogenfeld in Italien ermittelt werden konnte. Zumindest noch in einem direkten Portalkontext befindet sich die Darstellung einer ungekrönten ‚Maria Lactans‘ an der linken Portallaibung von Sant’Andrea in Barletta¹³⁹⁴ in Apulien. Bei den in diesem Zusammenhang auch angeführten kleinformatigen Marien an den Bronzetüren der Portale der Kathedralen San Pantaleone e Santa Maria Assunta in Ravello in Kampanien und San Nicola Pellegrino in Trani wiederum in Apulien¹³⁹⁵ handelt es sich laut Eich demgegenüber nicht um den Typus der ‚Virgo Lactans‘, sondern um eine Gottesmutter mit einem „[...] *byzantinischen Bittgestus* [...]“¹³⁹⁶

Die fehlende Verbreitung der stillenden bzw. brustdarbietenden Gottesmutter in der früh- bis hochromanischen Skulptur der italienischen Halbinsel legt nahe, dass es sich beim assisanischen Exemplar - vermutlich wie auch bei den Beispielen einer Veroneser Werkstatt in Verona, Friesach, Bozen, Cleveland und ehemals Berlin - um ein frühes Zeugnis der ab dem fortgeschrittenen 12. Jahrhundert feststellbaren Wiederbelebung dieses Marientypus¹³⁹⁷ aus dem östlichen Mittelmeerraum

¹³⁸⁸ Cruikshank Dodd 2003, S. 34.

¹³⁸⁹ Vgl. ebd.

¹³⁹⁰ Vgl. Cruikshank Dodd 2003, S. 33 u. Immerzeel 2007, S. 16f. In diese Tradition sind auch die in das sp. 12. Jh. bzw. das 13. Jh. dat. ‚Galaktotrophousa‘ aus St. Sergius u. Bacchus in Qara (Syrien), Sydidat Naya in Kfar Shleiman (Libanon) u. der Geburtskirche in Bethlehem einzuordnen; vgl. Cruikshank Dodd 2003, S. 33f. Abb. 1-3 bzw. Immerzeel 2007, S. 17 m. Abb. 2.

¹³⁹¹ Vgl. Cruikshank Dodd 2003, S. 33 u. zu deren Nachfolge: „*This image [...] persisted in Coptic manuscript illumination into the 12th and 13th centuries.*“ (ebd.).

¹³⁹² Schiller 1980, S. 180.

¹³⁹³ Trivellone 2014, S. 109.

¹³⁹⁴ Vgl. die Fotos im FAM zu obj08133309 bhfd518-03 u. obj20244702 it00039e04, Bertaux 1903, S. 659f. m. Abb. 307, zur zeitlichen Ansetzung der dortigen unteren Portalteile Ende 12. Jh. Belli D’Elia 1989, S. 458.

¹³⁹⁵ Vgl. Bertaux 1903, S. 659 u. Ricci 1925, T. 251.

¹³⁹⁶ Eich 1953, S. 64; vgl. zur inschriftlichen Dat. der Tür der Kathedrale in Ravello 1179 Mende 1992a, S. 92, dies. 1992b, S. 775 u. Aceto 1998, S. 845 u. zu Trani bzw. Ravello die Fotos im FAM zu obj20326871 it00540f07 bzw. obj20885129 fm142189.

¹³⁹⁷ Zu einer Spätdat. dieser Entwicklung hingegen erst um 1260-1270 vgl. Cutler 1987, S. 347.

handelt.¹³⁹⁸ Ob sich dessen Darstellung in Assisi speziell auf eine mit der sogenannten ‚Bona Matre‘ verbundenen Tradition vor Ort zurückführen lässt,¹³⁹⁹ die räumlich mit dem Standort von San Rufino verbunden und ab dem Ende des 11. Jahrhunderts in Ortsangaben von Stiftungen bzw. Urkunden schriftlich belegt ist,¹⁴⁰⁰ kann zwar vermutet, aber nicht sicher nachgewiesen werden.

Auch außerhalb Italiens sind im westeuropäischen Raum Reliefs einer nährenden Gottesmutter bis zum 13. Jahrhundert nicht häufig erhalten, wie an dem Codexdeckel des in das 11. Jahrhundert datierten Evangeliars aus Saint-Sauveur in Metz.¹⁴⁰¹ Auch ist diese Darstellung nicht immer einwandfrei als solche zu identifizieren, wenn sie nicht in einen ganz bestimmten Kontext eingebunden wurde.¹⁴⁰² So ist diesbezüglich auf die motivische Vergleichbarkeit der Darstellung der stillenden Stammutter hinzuweisen, die als Portalskulptur wie auch gattungsübergreifend im Rahmen eines Genesiszyklus unter Umständen den Platz der spinnenden Eva neben dem arbeitenden Adam einnehmen konnte.¹⁴⁰³

Meines Wissens führte erstmals Eich die ‚Maria Lactans‘ an dem Sturz eines Portals des ehemaligen Priorats Notre-Dame-de-l'Assomption in Anzy-le-Duc¹⁴⁰⁴ (Abb. 120, 121) (Saône-et-Loire), das heute im Salle Centrale im Musée du Hiéron

¹³⁹⁸ Vgl. zur Belegung dieses Darstellungstypus Bonani 1995, S. 22f. wie zur damit verbundenen theologischen Akzentuierung der Menschlichkeit Marias u. des Jesuskindes Trivellone 2014, S. 111.

¹³⁹⁹ Zur Tradition vgl. Poeschke 1998, S. 165 u. Santucci 1999c, S. 1f. Zur möglichen Verbindung der ‚Maria Lactans‘ mit vorchristl. Muttergottheiten vgl. Bonani 1995, S. 26 u. Cruikshank Dodd 2003, S. 33; hingegen zur Forschungskontroverse bzgl. der theologischen wie ikonografischen Ableitung der ‚Maria Lactans‘ von diesen paganen Göttinnen vgl. Ihm 1960, S. 66 Anm. 55, Tichy 2008, S. 151 Anm. 588 wie Effenberger 2015, S. 53 u. 72. Letzterer stellte dabei fest, „[...] *wie selbstverständlich die Künstler bei der Ausformung einer christlichen Syntax auf vorgeprägte Muster der paganen Ikonographie im Sinne von allgemeinverständlichen Chiffren zurückgegriffen haben.*“ (ebd., S. 53f).

¹⁴⁰⁰ Vgl. die Stiftungen aus 1085 u. 1086 (ASR, I, n. 105 u. ASR, I, n. 106 (zit. Santucci 1999c, S. 1)) u. zwei Ortsangaben aus 1414 u. 1458 (ACA, Nt B 5, fol. 62r (zit. Cenci 1974-1976, S. 342) wie ACA, Cn H 13², fol. 19rv (zit. ebd., S. 654)) u. Grohmann 1989, S. 45.

¹⁴⁰¹ Latin 10438, BnF, Paris. Vgl. Trivellone 2014, S. 109 u. den in den Abb.verw. ang. Datensatz der Bibl.

¹⁴⁰² Z. B. zur Stillenden oberhalb der ‚Puerta de las Platerías‘ in Santiago de Compostela vgl. das Foto im FAM zu obj20141283 fmb6081_29.

¹⁴⁰³ Beispielhaft ist auf die Wiedergabe mit zwei Säuglingen im Reliefzyklus an S. Zeno in Verona, im Miniaturzyklus in der ‚Bibel von Moutier-Grandval‘ (fol. 5r, Add. MS 10546, BL, London), an der Bronzetür an St. Michael in Hildesheim o. an einem Kapitell der Abtei La Sauve-Majeure hinzuweisen; vgl. zur Bibelillustration Mütherich/Gachde 1979, Abb. 20. Von dem ‚Portale dei Mesì‘ der Kathedrale in Ferrara ist eine seltene Darstellung von Eva mit Spindel samt Kain u. Abel auf ihrem Schoß im dortigen Mus. della Cattedrale erhalten; vgl. das Foto im FAM zu obj08103525 bhim00026893.

¹⁴⁰⁴ Vgl. Kingsley Porter 1923, Bd. 2, Abb. 98, Gantner u. a. 1955, Abb. 149, zur Dat. 1150 o. später Rupprecht ²1984, S. 116 u. Droste 1993, S. 80 Abb. s. n.

in Paray-le-Monial aufgestellt ist, in die Diskussion ein.¹⁴⁰⁵ In Bezug auf das Bogenfeld in Assisi ist auf jeden Fall interessant, in welchem Kontext sich diese französische Mariendarstellung aus der Mitte des 12. Jahrhunderts befand. So lag dem Architrav, der über eine zwischen Heiligen angeordnete, brustdarbietende Gottesmutter verfügt, auch ursprünglich das Bogenfeld mit einer ‚Maiestas Angeli‘ auf.¹⁴⁰⁶ Genau diese Kombination von zwei Bildtypen samt der übereinstimmenden Begleitung Marias durch Apostel und Heilige veranlasste Eich, auf Analogien zwischen diesem Ensemble in Burgund und der zweizonigen Programmatik der Apsis der von Jean Clédât sogenannten ‚Zelle 42‘ des Apollonklosters in Bāwīt (Baouit) in Ägypten hinzuweisen.¹⁴⁰⁷ Des Weiteren meinte der Autor ohne weitere präzi-

¹⁴⁰⁵ Vgl. Eich 1953, S. 59ff. u. 94, speziell zu Goldschmidts Dat. um 1170 ebd., S. 61. Eine derartig vertikale Anordnung einer ‚Maiestas Domini/Angeli‘ u. Marias ist schon im 6. Jh. (‚Marienvorhang‘, Inv. Nr. 1967.144, L. C. Hanna Jr. Fund, MA, Cleveland; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus.) wie auch einige Male in der roman. Kunst nachweisbar. So wurde eine thronende Maria Regina mit Kind im Kreis der 12 Apostel auch am Sturz des Südportals von S. Maria la Real in Sangüesa direkt unterhalb des richtenden Christus abgebildet; Müller bezeichnete hingegen ihr dortiges Erscheinen „[...] in dem Kreis der Apostel in diesem Zusammenhang [als] ungewöhnlich [...].“ (Müller 1997, Bd. 1, S. 202). Eine mittig thronende Madonna ohne Kind im Kreis anderer Heiliger hat sich unterhalb einer ‚Maiestas Domini‘ als Wandmalerei im Kapitelsaal der ehem. Abtei S.-André in Lavaudieu u. als Relief am Westportal von S.-Loup in Saint-Loup-de-Naud erhalten; vgl. zu S.-Loup die Fotos im FAM zu obj20061257 fm183325 u. obj20885491 fm171252; zum Vorkommen dieser Anordnung in der Apsismalerei vgl. Demus u. a. 1992, S. 140 u. 152f. wie zu Lavaudieu mit der Dat. 1. Dr. 13. Jh. ebd., Abb. 149. Am Hauptportal von S. Martino in Lucca befindet sich wie am Westportal von Notre-Dame-de-l’Ass. in Anzy-le-Duc unterhalb des Christus der ‚Maiestas Angeli‘ hingegen eine mittig zw. den Aposteln *stehende* Maria ohne Kind; vgl. zu Lucca das Foto im FAM zu obj20342973 it00188c09 u. Tigler 2006, S. 107f. m. Abb. 86, zur Ableitung der Luccheser Komposition von byz. Elfenbeinen ebd., S. 108, zu Anzy-le-Duc Pendergast 1976, S. 135 m. Abb. 1. Eine ähnliche Komposition zeigt ein Relief der nicht nimbierten, aber gekrönten Maria zw. vier Engeln des sp. 12. Jh. aus S. Cerbone in Massa Marittima; vgl. das Foto im FAM zu obj70007270 fle0013082x_p. Demgegenüber fehlt die Gottesmutter im Apostelkollodium unter der ‚Maiestas Domini‘ an S.-Trophime in Arles. Bei der Anbringung dieser Bildformel in einer Apsiskalotte erfolgte oft eine leichte seitliche Verschiebung der Gottesmutter bei existierenden Mittelfenstern, wie die Bsp. aus S. Trinità in Saccargia o. S. Clemente in Tahull (Inv. Nr. 15966, MNAC, Barcelona) belegen; vgl. zu Tahull mit der Dat. um 1123 Mütterich 1990, S. 271 u. Demus u. a. 1992, Sw.abb. 167.

¹⁴⁰⁶ Vgl. zur Rekonstruktion der Portalanlage aus Anzy-le-Duc das Foto im FAM zu obj20809045 fr00412c09. Rupprecht sah in dieser Kombination eine mit dem dichterischen Werk des bedeutenden Abtes Odilo von Cluny (961/962-1048/1049) in Verbindung zu bringende „[...] *Gegenüberstellung des Christus triumphans und humilis.*“ (Rupprecht ²1984, S. 116).

¹⁴⁰⁷ Vgl. Eich 1953, S. 94, Clédât 1999, S. 52 Abb. 50, Effenberger 2015, S. 107 Abb. 16 wie zur vielschichtigen Ergänzung der dortigen Darstellungen der Theophanie um Elemente der Apostelgeschichte u. Himmelfahrt ebd., S. 75-78. Zur Bedeutung der dortigen Hinzufügung der nährenden Gottesmutter meinte der Autor: „*Zudem dürfte die Galaktotrophusa in Verbindung mit der Theophanie [...] den Bedeutungsgehalt [...] noch um einen zusätzlichen, auf die eucharistische Milch der Erlösung hinweisenden Aspekt erweitert haben.*“ (ebd., S. 77).

sierende Ausführungen, dass auch die Komposition an San Rufino, wie jene in Burgund, „[...] *an das Programm der koptischen Klöster*.“¹⁴⁰⁸ erinnere.¹⁴⁰⁹ Dass an dem Architrav aus Anzy-le-Duc dem Jesuskind die Brust nur im Sinn eines ‚Intentionsgestus‘¹⁴¹⁰ dargeboten wird und dieses statt zu trinken dort den Segensgestus ausführt, scheint Eichs Vergleich ebenso wenig im Wege gestanden zu haben wie die Begleitung der Gottesmutter durch Apostel bzw. Heilige, die vertikale Anordnung von Maria und Christus im Sinn eines zweizonigen Programmes¹⁴¹¹ in Anzy-le-Duc bzw. die Auszeichnung Christi und Mariae in Assisi hingegen jeweils durch Kronen.

Wesentlich beliebter als in der Bauskulptur scheint die Abbildung der stillenden Mutter Gottes jedoch im Bereich der früh- und hochmittelalterlichen Malerei gewesen zu sein, wie die reichhaltigere Überlieferung romanischer Werke in Italien vermuten lässt. Eich bescheinigte dabei speziell diesen Darstellungen der ‚Maria Lactans‘ „[...] *noch deutlich den byzantinischen Habitus*.“¹⁴¹²

Neben der im Kontext der Überlegungen zur Verbreitung dieses Marientypus vor 1300 meines Wissens nie erwähnten Miniatur der Wurzel Jesse in einer in die späten 1120er bis frühen 1130er Jahre datierten Handschrift aus dem Kloster Citeaux¹⁴¹³ ist exemplarisch auf Beispiele in einigen Fresken aus vorromanischer bzw. romanischer Zeit in dem bereits erwähnten Baptisterium in Biella¹⁴¹⁴ in Piemont bzw. in der Unterkirche von San Fermo Maggiore bzw. im Museo di Castelvecchio in Verona¹⁴¹⁵ in Venetien, in Santa Maria *de Idris* bzw. San Giovanni bei Matera¹⁴¹⁶ in der Basilicata und in Santa Maria *ad Cryptas* in Fossa¹⁴¹⁷ in den Abruzzen wie auf den Tafeln aus Santa Vittoria in Carsoli,¹⁴¹⁸ der ‚Madonna de

¹⁴⁰⁸ Eich 1953, S. 95.

¹⁴⁰⁹ In Bāwīt ist eine mariologisch differenzierende malerische Ausstattung in drei Apsiden im Sinn „[...] *selbständiger Weiterentwicklungen vorgegebener Muster* [...].“ (Effenberger 2015, S. 77) erhalten: in deren unterem Bereich wurde jeweils Maria (thronende Gottesgebärende, nährende Muttergottes o. fürbittende Maria) zw. Hl. u. in deren oberem Bereich jeweils die Theophanie dargestellt; vgl. ebd., S. 107 Abb. 16-17, S. 108 Abb. 18 u. S. 75.

¹⁴¹⁰ Vgl. zur Begrifflichkeit ebd., S. 55 Anm. 75.

¹⁴¹¹ Zur Interpretation der zweizonigen Anordnung in Apsiden des südöstl. Mittelmeerraumes vgl. Ihm 1960, S. 106-108.

¹⁴¹² Eich 1953, S. 95. Er folgte der von einigen Autoren vertretenen Auffassung der urspr. Herkunft dieses Sujets aus Byzanz, die nicht nur durch den heute bekannten Denkmälerbestand einer Revision bedarf; vgl. im Detail Cruikshank Dodd 2003, S. 34.

¹⁴¹³ Fol. 40v, *Vitae Sanctorum* (Ms 641, Bibl. Mun., Dijon (zit. Trivellone 2014, S. 105)) u.vgl. ebd., S. 109 u. S. 114 Abb. 2.

¹⁴¹⁴ Vgl. das Foto im AA zu DEA-S-001040-9768.

¹⁴¹⁵ Vgl. das Foto im AA zu ACA-F-043616-0000 u. Lang 1992, S. 272 Abb. 51-52. Darüber hinaus hat sich die bereits erwähnte Skulptur der unnimbierten ‚Maria Lactans‘ erhalten; vgl. ebd., S. 107f.

¹⁴¹⁶ Vgl. im FAM zu obj20853277 it00209f01.

¹⁴¹⁷ Zur Abb. u. Dat. in das 13. Jh. vgl. Fantone u. a. 2011, S. 153 u. 156; zur dortigen räumlichen Gegenüberstellung mit einer ebenfalls nimbierten ‚Maria Regina‘ vgl. ebd., S. 156.

¹⁴¹⁸ Zur Dat. der stark geschädigten Darstellung in die 1. H. 12. Jh. vgl. Arpace 2018, S. 26f. m. Abb. s. n.

Ambros' aus Santa Maria in *Gravano* in San Pio di Fontecchio¹⁴¹⁹ und der ‚Madonna del Latte‘ aus der Abtei Santa Maria in *Pantanis* in Montereale¹⁴²⁰ im Museo d'Arte Sacra della Marsica in Celano (Abruzzen) zu verweisen. Die diesbezüglich in der Literatur auch erwähnte ‚Maria Lactans‘ des Fassadenmosaiks an Santa Maria in *Trastevere* in Rom geht hingegen, so Eich, auf die Umwandlung einer thronenden in eine nährenden Madonna zurück, die erst im 14. Jahrhundert erfolgte.¹⁴²¹

Die erhaltenen Mariendarstellungen in der Miniatur-, Wand-, Tafel- bzw. Ikonenmalerei¹⁴²² und in Treibarbeit an einer Ikone wie Pilgerampulle¹⁴²³ deuten indes an, dass die Verbreitung bestimmter mariologischer Typen, so auch der ‚Maria Lactans‘, im westlichen Europa in Folge der Kreuzzüge ab dem 12. Jahrhundert speziell zwei Gründe haben könnte: die persönliche Kenntnis einer größeren Anzahl von Werken des östlichen Mittelmeerraumes durch die von dort Rückkehrenden bzw. die Fertigung und Nutzung von portablen kirchlichen Ausstattungsstücken, Codices und Devotionalien.¹⁴²⁴ So ist es auch durchaus denkbar, dass das Relief der ‚Maria Lactans‘ am Tympanon von San Rufino auf Grund ihrer frontalen Ausrichtung auf einen syro-koptischen Prototyp¹⁴²⁵ zurückgeht. Ihre geringe Plastizität könnte zudem auf eine gemalte Vorlage hindeuten. Die Vermutung der gattungübergreifenden Rezeption wurde wegen ihrer Flachheit auch für die Figur der

¹⁴¹⁹ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto des Mus. mit der Dat. in die 1. H. 13. Jh. wie Willemsen 1990, S. 210 Abb. s. n.; bzgl. dieser Tafel hob der Autor die: „[...] so deutliche Ausbreitung dekorativen Beiwerks, [...] Mit einer kostbaren Krone, [...], wertvollen Stoffen und einem akribisch verzierten Stuhl [...] Stellung der Himmelskönigin durch weltliche Attribute des Reichtums angedeutet [...] in bizarrem Gegensatz [...] Gestus des Brust-Gebens, dem eigentlichen Bildgegenstand.“ (ebd., S. 209) hervor. Zur Datierungsspanne u. zu einem Abgleich mit der gemalten Mariendarstellung (Inv. Nr. 7412, Coll. Lamberto Vitali, Bibl. Brera, Mailand) - aber ohne die naheliegende Erwähnung der ‚Maria Regina Lactans‘ in Assisi - vgl. Monciatti 2005, S. 11-15 m. Abb. 5. Dass diese prächtige Ausstattung einer bekrönten Maria um diese Zeit nicht ungewöhnlich war, zeigen u. a. jene in der Apsis von S. Maria *della Libera* in Foro Claudio bzw. in S. Maria in *Grotta* in Rongolise; vgl. Demus u. a. 1992, Sw.abb. 33-34 bzw. Monciatti 2005, S. 11 Abb. 3.

¹⁴²⁰ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto des Mus. mit der Dat. in die 2. H. 13. Jh.

¹⁴²¹ Vgl. Eich 1953, S. 64, das Foto im FAM zu obj08046050 bhpd47264, ohne die Erwähnung dieser nachträglichen Veränderung Bonani 1995, S. 29 u. Poeschke 2009, S. 35 Abb. 32.

¹⁴²² Vgl. Cruikshank Dodd 2003, S. 33.

¹⁴²³ Zu den mariologischen Darstellungen einer um 1000 dat. Treibikone aus Zageri (Georgien) bzw. einer Pilgerampulle (Inv. Nr. 1, Mus. e Tesoro del Duomo, Monza) vgl. Volbach/Lafontaine-Dosogne u. a. 1990, S. 332 u. Abb. 359 bzw. S. 352 u. Abb. 393a, Marcato 1997, S. 233 Abb. s. n. wie das Foto im FAM zu obj99156564 fm2190.

¹⁴²⁴ Zu der Bedeutung des syrisch-ägypt. Mönchtums u. der Kreuzzüge bei der Einführung dieser Bildformel durch Ikonen auch im Westen u. der Unabhängigkeit der westl. Darstellungen nach 1000 von byz. Modellen vgl. Bonani 1995, S. 26f. u. 54, zur Herkunft aus der Levante u. Verbreitung durch die Kreuzfahrer Cruikshank Dodd 2003, S. 37, zum Status der Ikone als transportables wie einfach reproduzierbares christl. Kultbild vgl. Tichy 2008, S. 160f. wie zur vielfachen Existenz nachikonoklastischer Marienikonen Hallensleben 1971, Sp. 173 u. Cecchini 1997, S. 213. Zur Einschätzung der ‚Maria Lactans‘ als ‚ikonenhaftes Motiv‘ vgl. Cutler 1987, S. 346. Zur These des direkten Transfers zw. dem südöstl. Mittelmeerraum u. Mittelitalien von roman. Bauskulptur am Bsp. von Rankenmotivik, vgl. Kühnel 1987, S. 87-121 u. diesbzgl. Trivellone 2013, S. 125.

¹⁴²⁵ Vgl. Cruikshank Dodd 2003, S. 34.

stillenden Gottesmutter im Bischofspalast in Verona und der ihr anzuschließenden Marien schon verschiedentlich erwogen.¹⁴²⁶

Neben den allgemeinen Überlegungen zur Herkunft und Verbreitung der voneinander unabhängigen Bildtypen am mittleren Tympanon der Kathedrale in Assisi ermöglichen individuelle Details der dargestellten Mutter, des Kindes wie des Gottessohnes diesbezügliche Vergleiche oder Abgrenzungen zu anderen etwa zeitgleichen figürlichen Darstellungen vor Ort und auf der italienischen Halbinsel.

So ist in diesem Zusammenhang auch auf die Gewandart und -behandlung der Mutter-Kindgruppe an San Rufino einzugehen. Maria und ihr Sohn tragen beide ein langes, einteiliges Gewand, das jeweils in Gänze eine kleinteilige Ornamentierung aufweist.¹⁴²⁷ Die Einfassung von Marias Oberkörper ist als einwärtsgebogener Rand eines Schulterumhanges zu deuten, der sich seitlich von den inneren Thronpfosten leicht vor den Außenbereich der Beinpartie schiebt. Selbst wenn es auch bei anderen romanischen Madonnen Variationen in deren Gewandung gab, so zeigen viele doch - abweichend von der ‚Maria Regina Lactans‘ an San Rufino - eine Differenzierung eines Untergewandes und Palliums, welches manchmal auch einen stolaähnlichen Bordürenstreifen im Halsbereich aufweist, wie bei der Thronenden des Bogenfeldes des rechten Seitenportals von San Clemente *a Casauria* bei Castiglione¹⁴²⁸ (Abruzzen) und ‚Maria Regina‘ an einem der Tympana des Baptisteriums in Parma (Emilia). Einige Mariendarstellungen sind aber auch noch der älteren byzantinischen Gewandtradition verpflichtet, wie die Halbfigur an Santa Maria *della Pieve* in Arezzo¹⁴²⁹ (*Abb. 122*) (Toskana).

Durch die fehlende Mehrlagigkeit von Stoffschichten umspannen die enganliegenden Gewänder die Körper der Gottesmutter und des Jesuskindes am Tympanon in Assisi nahezu faltenlos. Das vor allem durch die tiefen Punktbohrungen erzeugte geometrische Muster¹⁴³⁰ (*Abb. 118*) verleiht den gesteiften Stoffen etwas Drahtgeflechtartiges. Ein vergleichbares Vorgehen bei der Gewandbehandlung verbindet diese Darstellungen des Tympanons mit dem frontalthronenden König David kleineren Maßstabes des linken Halbrundstabes (*Abb. 99*).

Die Gewandmusterung der Mutter-Kindgruppe und Davids an dem Portal von San Rufino ist - gattungsübergreifend leicht modifiziert - jener in Mosaiken des 5. Jahrhunderts aus Ravenna und Fresken wie Mosaiken des 12. Jahrhunderts aus Rom

¹⁴²⁶ Vgl. Lang 1992, S. 104 u. 129.

¹⁴²⁷ Es ist trotz der fortgeschrittenen Verwitterung noch erkennbar, dass neben König David auch das kindliche Wesen am linken oberen Halbrundstab (*Abb. 119*), das einem Engel beigeordnet u. als Seele identifiziert wurde, ein langes, ähnlich ornamentiertes Gewand trägt.

¹⁴²⁸ Vgl. Lehmann-Brockhaus 1983, T. 126.

¹⁴²⁹ Vgl. Salmi 1915, S. 134 Abb. s. n. u. S. 138 wie Curzi 2009, S. 176 Abb. 1.

¹⁴³⁰ Vgl. Cristoferi 1999, S. 99 Abb. 10.

bzw. aus dessen kampanischen Einflussbereich anzunähern.¹⁴³¹ Als hochmittelalterliche Beispiele lassen sich diesbezüglich stellvertretend sowohl Marias Untergewand im Apsismosaik von Santa Maria in Trastevere, das liturgische Obergewand von Bischof Hermagoras in der gemalten ‚Taufe des Pontianus‘ in der Krypta von Santa Maria Assunta in Aquileia, die Gewänder Kaiser Konstantins im Freskenzyklus der Cappella di San Silvestro in Santi Quattro Coronati in Rom¹⁴³² als auch jene der sogenannten ‚Heiligen Frauen‘ des Apsisrundes in Sant’Anastasio in Castel Sant’Elia¹⁴³³ und in der Krypta San Magno in Santa Maria Annunziata in Anagni in Latium¹⁴³⁴ anführen.

Die beschriebene Gewandbehandlung in den drei genannten Fällen in Assisi unterscheidet sich von jener der mehrteiligen Kleidung Christi (Abb. 114, 115) und der am Bogenfeld benachbarten männlichen Standfigur deutlich. Dort wurde die Gewandoberfläche vorwiegend nur durch unterschiedlich tiefe Kehlen bzw. einfache Rillen strukturiert. Der Verlauf der so erzeugten Fältelung dient wiederum der Suggestion von körperlichem Volumen und der Staffelung der einzelnen Körperteile, die speziell bei einer Sitzfigur eine beträchtliche Tiefe aufweisen müsste. Diese bildnerischen Mittel führen uns wiederum zu der bereits erörterten Problematik großer Monolithen als Reliefräger zurück.

Das unterschiedliche Vorgehen bei der Gewand- und daraus folgend bei der Körperwiedergabe bei beiden Thronenden des Tympanons an San Rufino bei gleichen materiellen Voraussetzungen ist neben den gestalterischen Auswirkungen durch die Existenz des auf dem Oberschenkel der Mutter sitzenden Jesuskindes möglicherweise auch durch unterschiedliche Bildvorlagen oder künstlerspezifische Ausrichtungen erklärbar. Dass die zwei sitzenden Figuren des Tympanons, wie im Übrigen auch der Stehende, aber nicht unbedingt unterschiedlichen Bildhauern zuzuschreiben sind, lässt wiederum die sehr ähnliche Gestaltung der Gesichtszüge wie der Hände und Füße vermuten. So verfügen alle drei Dargestellten über eher schmale, spitze Gesichter mit kantigen Nasen und seitlich an den Köpfen angebrachten großen Ohrmuscheln. An den in Relation zu den Armen recht massiven Händen stehen die Daumen jeweils mit einem u-förmigen Zwischenraum recht weit

¹⁴³¹ Zur Gewandmusterung des Kirchenpatrons u. einer Begleiterin der Kaiserin Theodora in den Mosaiken des Apsisbereichs der zw. 538-547/548 dat. Kirche S. Vitale in Ravenna vgl. Bustacchini 1984, S. 51 Abb. 63-64 u. S. 57 Abb. 68, zu deren Ausführung durch zwei unterschiedliche Werkstätten Farioli Campanati/Andreescu-Treadgold 1998, S. 859. Zur ähnlichen Ornamentierung der Gewänder der Jungfrauen des Mosaiks in S. Apollinare Nuovo in Ravenna vgl. Nordhagen 1997, S. 566 Abb. s. n.

¹⁴³² Vgl. zum kurz vor 1143 dat. Mosaik in der röm. Marienkirche Krautheimer ²1996, S. 183f. u. S. 185 Sw.abb. 121, zur Dat. um 1246 der Darstellungen in der Cappella di S. Silvestro Barral I Altet u. a. 1983, S. 157 u. Demus u. a. 1992, Sw.abb. 55-57.

¹⁴³³ Zur an diesem Werk festgemachten These der malerischen Imitation der Wirkung von frühchristl. Mosaiken in Form von „[...] *bright colours or jewelled decoration* [...]“ (Dodwell 1971, S. 121), die auch eine Übernahme der entspr. Komposition implizieren konnte, vgl. ebd., S. 120 u. 141f.

¹⁴³⁴ Vgl. zu den Fresken in S. Anastasio ebd., S. 120, deren Dat. um 1120 Barral I Altet u. a. 1983, S. 149 u. 154, an das Ende 11. bis Anf. 12. Jh. Demus u. a. 1992, Sw.abb. 37 bzw. in Anagni zw. 1230-1255 Barral I Altet u. a. 1983, S. 155 bzw. in das 2. V. 13. Jh. Demus u. a. 1992, (Farb)T. XXIII.

von der Handfläche bzw. den anderen Fingern ab. Eine umfassende, somit ausagekräftige Übereinstimmung dieser Merkmale mit den wenigen anderen Großfiguren des Obergeschosses der Fassade liegt meines Erachtens aber nicht vor,¹⁴³⁵ auch wenn zum Beispiel die beiden Standfiguren seitlich des linken ‚Rosenfensters‘ ebenfalls mit sehr großen Händen ausgestattet wurden. Diese Stehenden verfügen aber - nun im deutlichen Gegensatz zu den Tympanonfiguren - zudem im Vergleich zu den Händen und Füßen über sehr kleine Köpfe¹⁴³⁶ (Abb. 172), was durch die Untersicht der vor der Fassade stehenden Betrachter umso markanter hervorsticht.

Als abschließendes Merkmal sollte noch die Darstellung der beiden Sitzmöbel von Christus und Maria des mittleren Tympanons angesprochen werden (Abb. 111, 114, 117).¹⁴³⁷ Nur die beiden reich verzierten Vorderpfosten, die bis in Kniehöhe der Thronenden emporragen, lassen deren Existenz und Typus erahnen. Im Unterschied zum Thron Davids am linken Halbrundstab (Abb. 99) verfügen die Throne am Bogenfeld weder über eine erkennbare Sitzfläche bzw. ein Sitzkissen noch über eine Rückenlehne. Während der Verzicht auf die Wiedergabe der Sitzfläche bzw. des -kissens wiederum in engem Zusammenhang mit der werksteinbedingten problematischen Staffelung der Körperteile der Figuren stehen könnte,¹⁴³⁸ ist dieses Argument auf die fehlende Rückenlehne nicht unbedingt übertragbar. Während im Fall der Gottesmutter die Begründung für ein Fehlen der Lehne in der Anordnung von Marias Oberkörper in der Zwickelfläche seitlich der Aureole Christi liegen könnte, hätte die Rundform der Rahmung Christi durchaus die Anfügung einer Lehne erlaubt. So wiesen möglicherweise bereits die entsprechenden Vorlagen schon Throntypen ohne Rückenlehne auf.

Die Durchsicht einer grösseren Anzahl erhaltener Darstellungen des thronenden Christus und der thronenden Gottesmutter in unterschiedlichsten Bildformeln als Reliefs romanischer Kirchen in Italien zeigt diesbezüglich kein einheitliches Bild: So stand die Existenz eines Suppedaneums oftmals für einen Throntyp ohne eine Lehne, wie an den Tympana von Sant’Andrea in Barletta (Apulien), Santi Pietro e Paolo in Sessa Aurunca (Kampanien) oder San Clemente *a Casauria* bei Castiglione¹⁴³⁹ (Abruzzen). Dass dies aber nicht immer so sein musste, zeigen wiederum die Darstellungen im Bogenfeld in den Musei Civici im Palazzo Farnese in Piacenza (Emilia) oder - kleinformatiger - an Santa Maria *forisportam* in Lucca (Toskana). Gleichzeitig wurden auch Throne mit Rückenlehnen versehen, deren Polsterung

¹⁴³⁵ Soweit die abweichende Haltung u. Schäden eine diesbzgl. Aussage zulassen, unterscheidet sich nicht nur die Fertigung der Hände der Atlanten am Obergeschoss von derjenigen Christi o. Mariens, sondern auch die Ausarbeitung der jeweiligen Physiognomien.

¹⁴³⁶ Vgl. Cristoferi 1999, S. 108 Abb. 29.

¹⁴³⁷ Die Positionierung Christi in einer Mandorla bzw. einer Aureole musste nicht zwangsläufig zu dessen Platzierung auf einem Regenbogensegment führen, wie die Bsp. S.’Andrea in Venzone, S. Bartolomeo in Campobasso u. an den Kathedralen in Cremona u. Lucca trotz ihres unterschiedlichen ikonografischen Kontextes zeigen; vgl. zu Campobasso Angelelli 2010, S. 369 Abb. 22 u. Rossi 2017c, S. 107 wie zu Cremona das in den Abb.verw. ang. Foto 206.

¹⁴³⁸ So befinden sich, durch das auf ihrem Oberschenkel sitzende Jesuskind bedingt, z. B. die unteren Beinpartien u. der Oberkörper Marias auf einer räumlichen Ebene.

¹⁴³⁹ Vgl. Späth 2011, S. 134 Abb. 4 u. Rossi 2017c, S. 117 Abb. 3b.

nicht erkennbar ist, wie an den Tympana der Kathedralen in Lodi (*Abb. 112*) (Lombardien) oder in Verona (Venetien). Auch die Reduzierung eines Sitzmöbels nur auf seine Vorderpfosten ließ sich an den Darstellungen spätromanischer Bogenfelder an San Bartolomeo in Campobasso¹⁴⁴⁰ (Molise), Sant'Angelo in Pianella (Abruzzen) und Santa Maria Maggiore in Tuscania¹⁴⁴¹ (Latium) nachweisen.

So bleibt zusammenfassend nur zu vermerken, dass die Thronwiedergabe am mittleren Tympanon von San Rufino mit minimalistischen Mitteln erfolgte und diese Reduktion vermutlich werksteinbedingt so gewählt wurde. Dass die am Untergeschoss der Fassade in Assisi tätige Bildhauerwerkstatt aber durchaus in der Lage war, diese Art von Sitzmöbel dreidimensional darzustellen, zeigt wiederum der Thron Davids am Halbrundstab (*Abb. 99*), dessen Vorderpfosten überdies durch ihren Wendeldekor mit jenen am Thron Christi eindeutig in Verbindung (*Abb. 114*) zu bringen sind.

Die gemeinsame Darstellung eines thronenden ‚Christus Rex‘, einer thronenden ‚Maria Regina Lactans‘ und einer dritten Standfigur ist - unabhängig von deren Identifizierung - für ein romanisches Tympanon auf der italienischen Halbinsel eine ungewöhnliche Kombination. Diese figurarme Zusammenstellung ist als Sujet durch das Fehlen der Evangelistensymbole wie des Regenbogensegmentes bei einer existenten Aureole und einer thronenden, statt stehenden Mutter Gottes zwischen den Bildformeln einer Deesis wie einer ‚Maiestas Domini‘ anzusiedeln.¹⁴⁴² Sie unterscheidet sich von der durch Eich ins Spiel gebrachten Komposition aus dem koptischen Apollonkloster in Bāwīt bzw. aus dem burgundischen Anzy-le-Duc¹⁴⁴³ vor allem durch die räumliche Verlagerung der Marienfigur aus dem Kreis ihrer heiligen Begleiter in die unmittelbare Nähe Christi wie auch durch ihre Erhöhung zur nicht nimbierten Himmelskönigin.¹⁴⁴⁴

Auch wenn man den Tatbestand des Stillens der Gottesmutter erst einmal ausblendet, so ist auch die Zahl der romanischen Bogenfelder mit Christus in seitlicher Begleitung von Maria und nur einer Assistenzfigur in ganz Italien nicht sonderlich hoch, die Zahl der Werke am ursprünglichen Anbringungsort noch einmal geringer.

¹⁴⁴⁰ Vgl. Angelelli 2010, S. 369 Abb. 22 u. Rossi 2017c, S. 107.

¹⁴⁴¹ Vgl. Staccini ²1988, S. 10 Abb. s. n.

¹⁴⁴² Vgl. zur Entwicklung u. Darstellung der ‚Maiestas Domini‘ Berger 1926, S. 159ff., Bloch 1968, Sp. 401, Meer 1971, Sp. 136-142, Engemann/Niehr 1993, Sp. 111f., Skubiszewski 1994, S. 501-503, Melczer 1995, S. 50 wie Thoumieu 1998, S. 56, des Weiteren zur Mandorla Messerer 1971, Sp. 147f. u. Niehr 1993, Sp. 189.

¹⁴⁴³ Vgl. Eich 1953, S. 95 u. Rupprecht ²1984, Abb. 191.

¹⁴⁴⁴ Auch wenn an S. Rufino die Vorbereitung des Architravs für Steineinlagen eine Anordnung der thronenden Gottesmutter mit hl. Begleitern, wie an S.-Loup in Saint-Loup-de-Naud, ausschloss, so ist schwer vorstellbar, dass ihre Verlagerung nur daraus resultierte. Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang an den möglicherweise sinnstiftenden Zeigegeus Christi, der erst durch Marias seitliche Anordnung ermöglicht wurde u. auf die Menschwerdung Christi hinweist.

Die figürliche Ausstattung von außeritalienischen Bogenfeldern romanischer Zeit stellt sich nochmals anders dar.¹⁴⁴⁵

Von den Portalen der romanischen Sakralbauten in Italien ist die figurarme Gestaltung des Tympanons der Kathedrale Santa Maria Assunta in Lodi¹⁴⁴⁶ in der Lombardei (*Abb. 112*) am ehesten mit jener in Assisi vergleichbar. Dort thront zentral Christus, aber ohne in eine Mandorla eingefügt zu sein, zwischen einer gleichfalls thronenden ‚Maria Regina‘ zu seiner Rechten und einem knienden heiligen Bischof Bassianus zu seiner Linken.¹⁴⁴⁷

Eine vergleichbare Komposition mit nur drei Hauptfiguren, ursprünglich mit dem thronenden Christus in Begleitung der beiden Fürbitter Maria und Johannes dem Täufer, stellt die sogenannte ‚Deesis‘ dar.¹⁴⁴⁸ Diese ursprünglich byzantinische Bildformel ist, auch unter Austausch des Johannes gegen eine andere Gestalt, wie die ‚Maiestas Domini‘ als Thema monumentalen Portal- und Apsisdekors italienischer Kirchen bis zum Ende der Romanik anzutreffen, wie das Mosaik über dem Zugang von Santa Maria e San Nilo in Grottaferrata in Latium und das spätdatierte Beispiel in der Apsis der Kathedrale Santa Maria Assunta in Pisa zeigen.¹⁴⁴⁹ Einen besonderen Hinweis ist natürlich diesbezüglich auch das Mosaik in der Giebelnische der Kathedrale Santa Maria Assunta in Spoleto (*Abb. 175*)¹⁴⁵⁰ mit seiner inschriftlichen Datierung (1207) wert.

Die entsprechenden Darstellungen in der sakralen Bauskulptur Italiens waren laut Thomas von Bogyay das gesamte Hochmittelalter hindurch entweder von vornherein byzantinische Arbeiten oder durch diese maßgeblich geprägt.¹⁴⁵¹

¹⁴⁴⁵ Demgegenüber ist laut Russo die gemeinsame, wenn auch nicht benachbarte Darstellung eines thronenden Christus u. einer thronenden Maria an einigen allerdings vielfigürlichen Ensembles in Südwesteuropa nachweisbar. Der Wiedergabe des umfangreicheren ‚Jüngsten Gerichts‘ an roman. Bogenfeldern in Süd- u. Westeuropa entspräche meistens eine ‚Marienkrönung‘ bzw. ‚Maria Regina‘ im direkten Portalzusammenhang o. an einem der anderen Kirchenzugänge. Zur Liste der Denkmäler, bezeichnenderweise ohne ein ital. Bsp., vgl. Russo 1997, S. 214f.

¹⁴⁴⁶ Vgl. zum stilistischen Kontext Voltini 1996, S. 761, zur Dat. des Tympanons um 1175 Poeschke 1998, S. 113 u. T. 86 oben, kurz zur Baugeschichte der Fassade Cassanelli/Piva 2011, S. 146.

¹⁴⁴⁷ Durch seine Zuwendung erfüllt der Hl. die von Hülsen-Esch formulierte Voraussetzung für eine ‚Zentralkomposition‘; vgl. Hülsen-Esch 1994, S. 138.

¹⁴⁴⁸ Für eine enggefasste Definition u. die Entwicklung vgl. Bogyay 1954, Sp. 1197-1206 u. ders. 1968, Sp. 494-499.

¹⁴⁴⁹ Vgl. Redi/Ascani 1998, S. 431.

¹⁴⁵⁰ Vgl. auch das Foto vom Anf. 19. Jh. im FAM zu obj20326836 fm2192.

¹⁴⁵¹ Vgl. Bogyay 1968, Sp. 497.

Als skulptierte Deesis ist für romanische Sakralbauten Italiens meines Wissens nur das Bogenfeld des Portals an San Giovanni *in Venere*¹⁴⁵² bei Fossacesia (Abruzzen) anzuführen. Zudem befindet sich eine um zwei Engel erweiterte ‚Deesis-Gruppe‘ am Zugang von Sant’Andrea in Barletta¹⁴⁵³ (Apulien). Gelegentlich konnte aber auch an bzw. in romanischen Kirchen, unter Beibehaltung der Kompositionsstruktur einer Deesis, statt Johannes der Kirchenpatron in einer Dreiergruppe erscheinen, wie das reliefierte Tympanon in Sankt Peter in Trier (Rheinland-Pfalz), das Fassadenmosaik von San Miniato in Florenz (Toskana) oder das etwas spätere Apsismosaik mit einer um die Evangelistensymbole erweiterten Komposition am selben Ort zeigen.¹⁴⁵⁴

In Italien sind meiner Kenntnis nach - die Ensembles einer figürlich erweiterten ‚Maestas Domini‘ inklusive von Evangelistensymbolen ausgenommen - nur die romanischen Tympana an Santa Sofia in Benevent und Santi Pietro e Paolo in Sessa Aurunca in Kampanien, an San Pietro in Bisceglie in Apulien bzw. am Querhausportal der Kathedrale in Piacenza¹⁴⁵⁵ und in den dortigen Musei Civici im Palazzo Farnese in der Emilia als Beispiele für einen mittig thronenden Christus mit einer sehr geringen Zahl seitlicher Assistenzfiguren anzuführen.

Zusammenfassend lässt sich zum mittleren Tympanon der Kathedralfassade von San Rufino in Assisi konstatieren, dass es sich mit seinen drei figürlichen Reliefs generell *nicht* von der Mehrheit der figürlich reliefierten romanischen Bogenfelder in Italien abhebt. Auch die Darstellung eines im Zentrum thronenden Christus mit weiteren Assistenzfiguren kann in diesem Kontext als durchaus gängig bezeichnet werden. Dessen Wiedergabe *neben* einer thronenden wie nährenden Himmelskönigin ist indes sehr ungewöhnlich. Die hier vorgenommene Kombination der Darstellungen von zwei Thronenden ist selten und auf jeden Fall unabhängig vom Sujet

¹⁴⁵² Zur Dat. um 1225-1230 vgl. Poeschke 1998, S. 179f. Pace äußerte die These, dass die thronende Maria mit Kind, die sich jetzt vor Ort am Südportal neben dem Erzengel befindet, urspr. in diesem Tympanon versetzt gewesen sei; vgl. Pace 2004, S. 483; Rossi favorisierte hingegen dort eine Darstellung, die - wie jene im Tympanon an S. Clemente *a Casauria* - als Werk des auftraggebenden Abtes die benediktinische Gründung verherrlicht hätte; vgl. Rossi 2017b, S. 63. Während Paces These auf dem Doppelpatrozinium wie der erhaltenen - aber recht kleinen - Skulptur fußte, konnte Rossi alleinig die Inschrift von 1165, mögliche ideologische Beweggründe u. erratische Gesimsstücke anführen. Dass diese „[...] *esposizione figurata di un chiaro messaggio politico* [...]“ (ebd., S. 64) bereits kurz nach ihrer Entstehung ausgewechselt worden sein soll bzw. sich - im Gegensatz zu den z. T. weniger aussagekräftigen Reliefs der beide Risalite - keine Zeugnisse davon erhalten haben, ist dann aber doch nicht ganz nachvollziehbar.

¹⁴⁵³ Vgl. Bertaux 1903, S. 661 Abb. 308; zum Hinweis auf Ikonen als mögliche Vorlagen der Reliefs in Barletta wie zu Beziehungen nach Dalmatien vgl. Belli D’Elia 1989, S. 458, vgl. zu den Dat. Ende 13. Jh. dies. 1992, S. 104, um 1260 Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 75, S. 617 u. in die 2. H. 13. Jh. Pierno 2017, S. 28.

¹⁴⁵⁴ Vgl. die Fotos im FAM zu obj20245077 fm1540476 u. fmc800343 wie obj20391639 fmc807695.

¹⁴⁵⁵ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto DSCN3502.

der ‚Marienkrönung‘ entstanden, bei der Christus und Maria ohne Kind dichter beieinandersitzen, wie im Mosaik in der Apsis von Santa Maria *in Trastevere* in Rom.¹⁴⁵⁶ Diese Verbindung einer christo- und mariologischen Bildformel bzw. die Integration einer mario- *in* eine christologische Bildformel lässt möglicherweise nicht nur Rückschlüsse über die lokal ausgeprägte Marienverehrung zu, sondern könnte auch deren Entstehung mit Hilfe von Vorlagen unterschiedlicher Provenienz andeuten.

Die ungewöhnliche Positionierung beider Thronenden nebeneinander hat selbst in der jüngeren Forschung zu keiner einheitlichen ikonografischen Deutung geführt. Laut Anthony Cutler widersetzte sich die Einordnung der ‚Maria Lactans‘ „[...] *into a seemingly unrelated context* [...]“¹⁴⁵⁷ einer zufriedenstellenden Interpretation.¹⁴⁵⁸ Die erhobene rechte Segenshand Christi verstand Eich hingegen als einen Hinweisakt auf die Gottesmutter,¹⁴⁵⁹ die in der mittelalterlichen Vorstellung „[...] *den Logos mit ihrem Fleisch umgeben hat und ihm zum Tempel geworden ist*, [...]“¹⁴⁶⁰ Poeschke interpretierte die erhobene Rechte Christi dort als den „[...] *auf seine Fleischwerdung hindeutende[n] Logos* [...]“¹⁴⁶¹ Cristoferi stellte diese Verbindung durch den Gestus hingegen so nicht her. Sie sah die Darstellung Christi eher ‚bodenständig‘ als diejenige des triumphierenden Erlösers und verwies in Bezug auf die ‚Maria Lactans‘ auf „[...] *il duplice significato della regalità della madre di Dio e della generazione umana di Cristo*“¹⁴⁶²

Während zwar die Anbringung eines kompositionellen Pendants zu der ‚Assistenzfigur‘ Maria wiederum einige Male an Tympana in der italienischen Romanik nachzuweisen ist, steht die fehlende Identifizierung der Standfigur ohne einen Nimbus einer Beurteilung der personellen Zusammensetzung dieses Bogenfeldes entgegen. Eine Darstellung des Kirchenpatrons oder eines bekannten Heiligen würde aber am ehesten der Regel entsprochen haben.¹⁴⁶³ In diesem Zusammenhang sei allerdings angemerkt, dass die Wiedergabe einer historischen Person, wie zum Beispiel des Vorstehers der Kanonikergemeinschaft in der Bauzeit, nicht mit letzter Sicherheit auszuschließen ist. In diesem Fall hätte es normalerweise jedoch einer

¹⁴⁵⁶ Krautheimer schrieb zu dieser Darstellung: „[...] *Motiv der thronenden Gruppe Christi und Mariae* [...] *geht die Szenengestaltung in S. Maria in Trastevere auf jenes Schema zurück, in dem Heilige und Stifter Christus und Maria umgeben* [...] *seit frühchristlicher Zeit traditionell* [...]“ (Krautheimer ²1996, S. 184); zur Komposition vgl. Dodwell 1971, S. 119 u. in Nachfolge Kitzingers zu deren möglichem Bezug zur röm. Liturgie wie deren zusätzlicher Identifizierung als ‚Ecclesia‘ vgl. Iacobini 2006, S. 469f. u. Abb. 283.

¹⁴⁵⁷ Culter 1987, S. 347.

¹⁴⁵⁸ Vgl. ebd., S. 346.

¹⁴⁵⁹ Vgl. Eich 1953, S. 65.

¹⁴⁶⁰ Vgl. ebd., S. 128.

¹⁴⁶¹ Poeschke 1998, S. 165.

¹⁴⁶² Cristoferi 1999, S. 104.

¹⁴⁶³ Vgl. zu diesem Aspekt des Heiligenkultes Sauer ²1964, S. 338f. u. Späth 2011, S. 131 wie zu den Assistenzfiguren von Christusdarstellungen in roman. Tympana von ital. Sakralbauten Hülsen-Esch 1994, S. 135 Anm. 93.

Geste der Verehrung bzw. der Darbietung eines Kirchenmodells - analog zum Beispiel des Abts am Bogenfeld von San Clemente *a Casauria* bei Castiglione¹⁴⁶⁴ in den Abruzzen - als Hinweis zu einer entsprechenden Identifizierung bedurft.

Die Merkmale der figuralen Darstellung am Tympanon des Hauptportals wie diesbezügliche Unterschiede ergaben sich meines Erachtens zum Teil werkstückbedingt wie auch vermutlich durch die verwendeten Vorlagen und den künstlerischen Hintergrund des bzw. der Ausführenden. Die Verfasserin tendiert aber trotz der Unterschiede der Ausarbeitung der Einzelfiguren dazu, dass die drei figürlichen Reliefs durch denselben Bildhauer ausgeführt wurden. Dessen Mitwirkung auch an der Herstellung der Reliefgruppen des Halbrundstabes ist wegen einzelner motivischer Analogien der Tympanonfiguren unter anderem zu jenen Davids und der Engel sehr wahrscheinlich. Diese These könnte auch zu einer anderen Gewichtung der bereits erwähnten Aussagen zur ‚künstlerischen Qualität‘ der Reliefs des mittleren Bogenfeldes führen. Speziell die Engelsfiguren belegen, dass deren Bildhauer durchaus in der Lage war, bewegte Relieffiguren entsprechend anatomischer Gesetzmäßigkeiten anzufertigen.

Zusammenfassung

Das mit einem Tympanon ausgestattete, rundbogige Hauptportal der Kathedrale in Assisi ist auf Grund seiner Gestaltung und dekorativen Ausstattung in seinem Umfeld eine Ausnahmeerscheinung. Die mehrteilige, nicht gestufte Portalrahmung entspricht in ihrer Plastizität in etwa der Gliederung der Fassadenoberfläche. Sie stellt sowohl eine Alternative zu der schlichten, mehrfachen Stufung von Rundbogenzügen als auch zu den flachen Elementen der Rechteckportale an den Fronten von romanischen Sakralbauten der Nachbardiözesen dar - am Mittelportal von San Rufino sind Eigenschaften beider Portallösungen zu finden. Auch wenn die architektonische Gliederung des Untergeschosses in etwa mit der heutigen Portalbreite zu rechnen scheint, lassen Unterschiede zwischen dem Pfosten- und dem Archivoltenbereich die Frage aufkommen, ob es möglicherweise einen Wechsel in der Portalkonzeption gab und ob von Anfang an die heutige Fülle figürlicher Darstellungen vorgesehen war.¹⁴⁶⁵

Ein Sturzpfeilerportal mit aufwendig inkrustierten Elementen ist im heutigen Umbrien nur an dem eher unbekanntem San Giovanni Battista in Sangemini¹⁴⁶⁶ zu rekonstruieren bzw. an San Ponziano in Spoleto¹⁴⁶⁷ *in situ* nachzuweisen. Eine Abfolge von Steineinlagen in einheitlicher Streifen- und Kreismotivik wurde hingegen öfter an den Laibungen bzw. den Archivolten weiterer Zugänge zur Dekoration

¹⁴⁶⁴ Vgl. Crichton 1954, Abb. 83 u. Willemsen 1990, Sw.abb. 25.

¹⁴⁶⁵ Zum geringen Vorkommen von figürlichen Darstellungen in den Werken der röm. Marmorkünstler des 12.-13. Jh. u. den möglichen Gründen dafür vgl. Claussen 1992b, S. 73; zur diesbzgl. Sonderstellung des Osterleuchters aus S. Paolo *fuori le mura* in Rom vgl. Bassan 1994, S. 372.

¹⁴⁶⁶ Vgl. Severino 2016b, s. p. Abb. 1 u. 6. Im Unterschied zu S. Ponziano war an S. Giovanni Battista urspr. auch die gesamte Portallaibung mit Inkrustationen dekoriert.

¹⁴⁶⁷ Vgl. ders. 2015a, S. 202-206 m. Abb. 122-128.

eingesetzt.¹⁴⁶⁸ Die Regelmäßigkeit, Kleinteiligkeit und Akkuratess des Steindekors der Portale von San Ponziano in Spoleto, Santa Maria Maggiore in Civita Castellana¹⁴⁶⁹ und San Pietro in Tuscania in Latium¹⁴⁷⁰ deuten die vorbereitenden Arbeiten am Mittelportal von San Rufino nicht an.

Wie wenige Hauptportale der Umgebung - zum Beispiel das südliche Querhausportal der Kathedrale in Foligno¹⁴⁷¹ - verfügt das mittlere Portal an San Rufino über eine reichere bauskulpturale wie chromatisch-materielle Ausstattung. Dessen Elemente zeigen eine Dekoration aus einer Mischung aus vegetabil-floralen und figürlichen Motiven, deren symmetrische Anlage ursprünglich angestrebt war. Während der pflanzliche Dekor zum Teil den dekorativen Beispielen in der Umgebung ähnelt, ist die figürliche Bauskulptur als von mittelitalienischen Ensembles eher unabhängig zu betrachten. Die tangentielle Anlage und die Rhythmisierung der Vielzahl figürlicher Darstellungen auf vegetabil dekoriertem Grund eines Halbrundstabes durch ringartige Einschübe im Archivoltbereich sind in diesem Zusammenhang besonders hervorzuheben. Ebenso ist die Existenz eines monolithen Tympanons sowohl mit dem Sujet eines thronenden Christus und als auch einer thronenden Gottesmutter mit Kind als einzigartig an romanischen Sakralbauten ganz Italiens herauszustellen.

Einzelne Motive und dekorative Merkmale bestätigen eindeutig die Gleichzeitigkeit des Reliefs des Bogenfeldes mit jenen des benachbarten Halbrundstabes und deuten auf eine Verbindung der Bauskulptur des Mittelportals der Kathedrale von Assisi mit jener der Portale von Santa Maria *in pensole* in Narni, des Untergeschosses der Todiner Kathedralapsis und des Obergeschosses von San Pietro in Tuscania hin. Leichte Veränderungen des motivischen Rapportes geben zudem Anlaß zu der Vermutung, dass die Arbeiten am Hauptportal in der linken oberen Archivoltenhälfte abgeschlossen wurden.

5.2.3.6 Resümee

Die drei Westzugänge der Kathedraalfassade in Assisi (*Abb. 14*) verbindet ihre flachgehaltene Einbettung in die architektonische Gliederung und ihr genereller Aufbau aus einem Sturzpfeilerportal mit einem direkt aufgesetzten Bogen, der ein reliefiertes Tympanon umschließt. Dennoch ist die intendierte gestalterische, chromatische wie inhaltliche Hervorhebung des Hauptportals gegenüber den Seitenzugängen unverkennbar, deren Dekor wiederum nahezu gegengleich gestaltet wurde. Diese Herausstellung des mittleren Zuganges schloss auch die dort fast ausschließlich anzutreffende Darstellung menschlicher Figuren mit ein.

Die Anbringung von Bauskulptur in der Portalzone erfolgte komprimiert an den Zugängen, ohne sich auf benachbarte Flächen auszubreiten, wie es sich an den

¹⁴⁶⁸ Vgl. zu S. Pietro in Spoleto ebd., S. 220 Abb. 147 bzw. zu S. Feliciano in Foligno ebd., S. 222 u. zu S. Michele Arc. in Bevagna ebd., S. 223-226.

¹⁴⁶⁹ Zur ausführlichen Beschreibung vgl. Lehmann-Brockhaus 2017, S. 184f.

¹⁴⁷⁰ Vgl. die Fotos im FAM zu obj08133299 bhfd536-020 u. obj08007939 bhim00014586.

¹⁴⁷¹ Vgl. das Foto im FAM zu obj08179679 bhcx-si-2018-41-208.

Fronten von San Pietro *fuori le mura* in Spoleto (*Abb. 21*) oder San Zeno in Verona in Venetien (*Abb. 42*) beobachten lässt. Die verwendete vegetabile Motivik nähert das Mittelportal eher an die Ensembles der Umgebung als an die begleitenden Seitenportale vor Ort an. Die Ausstattung der Westportale von San Rufino mit vollständig figürlich dekorierten Tympana stellt in Hinblick auf die angrenzenden Diözesen hingegen ein Alleinstellungsmerkmal dar. Ein Ensemble von drei Bogenfeldern mit figürlichen Reliefs kommt selbst in den mittellitalienischen Nachbargebieten eher selten vor, so beispielhaft in der Toskana - unter Beteiligung verschiedener Bildhauer - an San Martino in Lucca.

Die Bildformeln, welche die seitlichen wie das mittlere Tympanon zeigen, sind räumlich und zeitlich gesehen verschiedener Herkunft. Bei den Darstellungen in den Seitentympana handelt es sich um Sujets antithetisch ausgerichteter Tiere, die gattungsübergreifend antike bzw. frühchristliche Darstellungen voraussetzen und - entgegen der sonstigen Darstellungsgepflogenheiten an meist sakralen Ausstattungsgegenständen - hier stark vergrößert erscheinen. Im mittleren Bogenfeld wurden dagegen Einzelfiguren in einer Dreierkomposition dargestellt, welche an romanischen Tympana in Italien zwar durchaus vorkommt, aber nicht in dieser personellen Zusammensetzung. Durch die Anordnung Marias links der Mandorla lässt sich die rechte Segenshand Christi auch als Zeigegestus gen nährender Gottesmutter deuten. Dieser Umstand könnte ein Hinweis auf eine bewußt so gewählte Positionierung beider Einzelsujets sein - als Versinnbildlichung des menschengewordenen, triumphierenden Erlösers. Die gemeinsame Unterbringung beider in einem Bogenfeld - statt wie an anderen Portalen separat am Sturz und am Tympanon - hätte dann kompositorisch innovativen Charakter. Eine bloße ‚Addition‘ beider Bildformeln samt dem Kirchenpatron (?) ist zwar wenig wahrscheinlich, aber ohne weitere Anhaltspunkte in Bezug auf die Zusammensetzung der auftraggebenden Kanonikergemeinschaft wie deren Bildungsgrad bzw. auf die dortige Verbreitung des entsprechenden christologischen Gedankengutes auch nicht gänzlich auszuschließen.

Die zudem ungewöhnliche Kombination der verschiedenen Sujets an den Bogenfeldern des Mittel- und der Seitenportale spricht, für sich genommen, erst einmal nicht unbedingt für eine gemeinsame Programmatik wie deren zeitgleiche Herstellung. Doch weder die Art der Relieffertigung noch die Integration der in ihrem Material übereinstimmenden Monolithen in den jeweiligen Portalverband legen eine getrennt voneinander erfolgte Herstellung nahe. Trotz der immer wieder angeführten stilistischen Unterschiede zwischen einzelnen Portalelementen - gibt es eindeutige Hinweise dafür, dass die Gestaltung und Fertigung der jeweiligen Portalteile und des dazugehörigen Tympanons wie auch der Zugänge untereinander ohne größere zeitliche Unterbrechungen wie personelle Wechsel vonstatten gegangen sein muss. So sind Analogien bei der Gewandbehandlung der Dargestellten, der Wiedergabe der Extremitäten bzw. der Schwanzquasten der Raubtiere, der Darstellung einzelner menschlicher Köpfe und der floralen Motive wie deren Oberflächengestaltung feststellbar.

Die oben vermutete recht kontinuierliche Errichtung der Portale spricht eher gegen eine zufällige Kombination der Bildformeln der Tympana. Sie verleiht dieser

Auswahl somit einen Hinweischarakter auf eine differenzierte Programmatik, die sich auch Elementen bediente, die im Umfeld in der sakralen Bauskulptur nicht verbreitet waren. Die von Klein formulierte These, dass Portale hochmittelalterlicher Sakralbauten „[...] *vor allem die Funktion hatten, den Einlass hierarchisch zu kanalisieren* [...]“¹⁴⁷² könnte im Fall der Seitenportale von Assisi durch das hinweisgebende Bildprogramm der Tympana ihre Bestätigung erlangen.

Die an der Portalzone von San Rufino tätigen Bildhauer waren in der Lage, einigermaßen sicher unterschiedliche Gesteinsarten zu bearbeiten, abweichende darstellerische Konzepte umzusetzen und ein einheitliches Niveau bei der Fertigung von sich wiederholenden Motiven eines Rapportes zu gewährleisten. Die beim Schluss der drei Archivoltenbogen jeweils eingesetzten Mittel, wie die unauffällige Längung gleich mehrerer Rapportelemente, zeigen kreativ-kaschierende Lösungen. Technischen Herausforderungen, wie eine möglicherweise nicht ausreichende Dicke des zur Verfügung stehenden Materials, scheint man eher pragmatisch begegnet zu sein, indem man zum Beispiel durch partielle Eintiefungen mehr Körpervolumen erzeugte. Die kleinteilige Dekoration von menschlichen Gewändern und Tierkörpern, die sich nur zum Teil erhalten hat, muss dagegen als eine der Stärken des oder der vor Ort tätigen Bildhauer bezeichnet werden. Diese aufwendiger gearbeiteten Figuren wurden allerdings durch eher schlichter gestaltete figürliche Darstellungen ergänzt. Möglicherweise ist diese selektive Ausstattung einer Figur auch ein Hinweis auf ihre theologisch-programmatische Bedeutung, wie die Davidsfigur des Halbrundstabes am Mittelportal vermuten lässt.

Die Übernahme und Anpassung verschiedener figuraler und vegetabiler Motive könnte auch die Tätigkeit einzelner Bildhauer der Portalzone an dem ihr aufliegenden Konsolgesims des Fassadenuntergeschosses andeuten. Vergleichbare Beobachtungen implizieren zudem personelle Verbindungen zwischen den Werkstätten der Portalzonen an San Rufino bzw. Santa Maria *in pensole* in Narni, des Untergeschosses der Apsis von Santa Maria Annunziata in Todi und Teilen der kirchlichen Ausstattung von Santa Maria Assunta in Lugnano in Teverina.

¹⁴⁷² Klein 2007, S. 137.

5.2.4 Das Konsolgesims

5.2.4.1 Einführung

„Non va però dimenticato che la scultura simbolica romanica, intimamente legata allo spirito enciclopedico dell'artista medievale e pertanto non slegata neppure da una mera funzione decorativa, può offrirsi a molteplici livelli di lettura, [...]“¹⁴⁷³

Bisher haben sich nur einzelne Autoren - über eine reine Nennung oder eine sehr kurze Beschreibung hinausgehend - mit dem Konsolgesims in Assisi beschäftigt.¹⁴⁷⁴ Der Fokus lag dabei zu einem auf dessen Funktion als einem architektonischen Gestaltungsmittel,¹⁴⁷⁵ zum anderen vor allem auf der summarischen Deutung der dortigen Darstellungen¹⁴⁷⁶ zur Bestätigung ihrer jeweils angeführten theologischen Konzepte.¹⁴⁷⁷ Darüber hinaus setzte sich Wiener kurz entwicklungsgeschichtlich mit einigen wenigen Konsolgesimsen an romanischen Sakralbauten Umbriens auseinander. Er widersprach mit der zeitlichen Ansetzung des Gesimses an San Rufino „[...] um 1200 [...]“¹⁴⁷⁸ nicht nur Gnoli, der dieses für das älteste von den mit Fabeltieren ausgestatteten Ensembles der Umgebung gehalten hatte,¹⁴⁷⁹ sondern setzte somit ein halbes Jahrhundert zwischen den von ihm selbst vermuteten Baubeginn und der Vollendung des Untergeschosses von San Rufino.¹⁴⁸⁰ Benazzi betonte hingegen, ohne detailliert auf dessen Struktur einzugehen, die gestalterische Funktion des hier behandelten Konsolgesimses nicht nur als „[...] *cesura orizzontale* [...]“, sondern an gleicher Stelle als „[...] *elemento fortemente chiaroscuro* [...]“¹⁴⁸¹

¹⁴⁷³ De Luca 2019, S. 98. Ähnlich äußerte sich vor kurzem Trovabene zum Bodenmosaik in S. Maria e S. Donato in Murano mit - wie am Gesims der Fassade von S. Rufino - vorwiegend gegenständig angeordneten Tieren bzw. Fabelwesen auf Grund profunder Kenntnis unterschiedlich dat. Schriftquellen u. nach einer eingehenden Analyse der räumlicher Anordnung aller figuralen Darstellungen im Kirchengebäude: „[...] *siamo di fronte a [...] quel lessico zoomorfo che nel Medioevo costituiva la lingua primaria del dialogo tra i fedeli e la loro Chiesa secondo una consuetudine già in uso fin dall'età paleocristiana.*“ (Trovabene 2019, S. 165f.). Wie so oft in der Forschung zur mittelalterlichen Kunst wurde bzgl. der zeitgenössischen Symbolik u. a. mit antiken philosophischen, frühchristl. bzw. hochmittelalterlichen theologischen Texten u. dem daraus erwachsenen Gedankengut argumentiert, über dessen Verbreitung bzw. Nachwirkung in der Bevölkerung ggf. mehrere Jahrhunderte später man ohne die Überlieferung entspr. Handschriften nur spekulieren kann.

¹⁴⁷⁴ Vgl. Wiener 1991, S. 137f., Prosperi 2003, S. 112-132 u. De Luca 2019, S. 108f. Lametti sah diesen Gesimstyp durch aus Norditalien stammende Werkleute in Umbrien eingeführt, deren künstlerische Eigenschaften seit de Francovich gerne durch die Angabe ihrer Herkunft (*comasco-pavese*) charakterisiert wurde; vgl. Lametti 1990, S. 102. Zur nicht immer sinnvollen Diskussion über die Provenienz einzeln herausgegriffener Elemente der roman. Bauskulptur in Umbrien vgl. Benazzi 1993, S. 54.

¹⁴⁷⁵ Vgl. Benazzi 1993, S. 35 u. Bassan 2000, S. 412.

¹⁴⁷⁶ Vgl. Schmidt 1981, S. 28f. u. Cristoferi 1999, S. 106f.

¹⁴⁷⁷ Vgl. Prosperi 2003, S. 131ff.

¹⁴⁷⁸ Wiener 1991, S. 137.

¹⁴⁷⁹ Vgl. Gnoli 1906b, S. 179.

¹⁴⁸⁰ Vgl. Wiener 1991, S. 110 Anm. 323.

¹⁴⁸¹ Benazzi 1993, S. 35.

Als eines der drei von ihr näher auf seine Ikonografie untersuchten Elemente der Bauskulptur der Fassade von San Rufino äußerte sich De Luca auch zu den Darstellungen am oberen Teil von dessen Konsolgesims. Sie vertrat dabei die Meinung, dass die abgebildeten doppelreihigen Tiere oder Fabelwesen bzw. die Mischwesen mit einander umschlingenden Schwänzen in der romanischen Bauskulptur weitverbreitet gewesen seien. Sie hätten - wie auch anthropomorphe Mischwesen - immer eine negative Konnotation innegehabt.¹⁴⁸² Als weitere Beispiele für die konstatierte Gegenüberstellung von positiv wie auch negativ bewerteten Tieren führte sie den zwischen 1196 und 1210 datierten Tierfries außen am Baptisterium in Parma wie die etwas später datierten Steinintarsien an den Blendgalerien der Fassaden von San Martino und San Michele *in Foro* in Lucca an.¹⁴⁸³

Das durchlaufende, recht einheitlich wie vielfältig dekorierte Konsolgesims des Untergeschosses der Fassade von San Rufino in Assisi setzt auf einen durch Vertikalvorlagen rhythmisierten Blendbogenfries gleichen Materials auf (*Abb. 91, 123, 166*), der das oberste Register des gliedernden Rahmenwerkes abschließt. Durch die Überschneidung sowohl der Mittel- als auch der Ecklisenen wurde konzeptionell klar verdeutlicht, dass dieses Gesims den oberen Abschluss des Portalgeschosses bildet. Oberhalb davon erhebt sich eine galerieartige Abfolge von Blendbogen, die sowohl die vorhandenen drei Fensteröffnungen integriert als auch wiederum alle Lisenen überlagert. Der Rhythmus der unteren Konsolen und oberen Säulchen bzw. die Ausladung des Gesimses und der Blendarkaden entsprechen einander zwar nicht, doch auf Grund der ausbleibenden Unterbrechung durch vertikale Elemente der Fassadengliederung bilden das Konsolgesims und die Blendarkatur trotzdem einen beide Geschosse verknüpfenden, aber zugleich trennenden Querriegel aus.¹⁴⁸⁴

5.2.4.2 Die Konsolzone

Der untere Teil dieses aus zwei unterschiedlichen Travertinarten gefertigten Geschossabschlusses des Fassadenuntergeschosses von San Rufino zeichnet sich durch einen rhythmischen Wechsel von 52 figürlich dekorierten Konsolen mit 51 metopenartigen Platten aus,¹⁴⁸⁵ deren jeweilige Breite sich - abgesehen von geringen

¹⁴⁸² Vgl. De Luca 2019, S. 108.

¹⁴⁸³ Vgl. ebd., S. 108f.

¹⁴⁸⁴ Zur Blendgalerie in Assisi am Ende der Entwicklung des von ihm sog. ‚Loggienmotivs‘ vgl. Noehles 1961, S. 21. Demgegenüber zur Herkunft dieses Motivs aus Pisa vgl. Argan 1978, S. 52.

¹⁴⁸⁵ Die Nummerierung der Konsolen (K), der Metopen (M) u. auch der Werksteine des Gesimses (W) erfolgte hier an Fassaden jeweils von der Nordkante, an Apsiden von der südl. Ecke aus, d. h. unabhängig von den Thesen zur zeitlichen Abfolge ihrer Fertigung o. ihres Versatzes jeweils in der üblichen Leserichtung von links nach rechts. - Die Grafik zur materiellen Zusammensetzung der Fassadenteile von Fusetti u. Virilli (*Abb. 13*) weist im Bereich des Konsolgesimses mehrfach weiß eingefärbte Werksteine aus, obwohl diese Farbe in der seitlichen Legende leider nicht aufgenommen wurde; vgl. Fusetti/Virilli 1999, S. 114.

Abweichungen bei den Konsolen - in etwa entspricht.¹⁴⁸⁶ Diese recht einheitlichen Maße passen somit nicht zu den oben erwähnten Veränderungen der Bogenbreite des darunterliegenden Blendbogenfrieses. So ist nicht nur optisch eine dem Zufall geschuldete Rhythmusverschiebung der Konsolköpfe im Verhältnis zu den Bogenöffnungen,¹⁴⁸⁷ sondern auch technisch eine nur partielle Übereinstimmung von Vertikalfugen zwischen den Werksteinen der Bogen und jenen des benachbarten Konsolbereichs festzustellen.¹⁴⁸⁸ Dass ursprünglich möglicherweise eine systematischere Anordnung geplant war, könnte allerdings der Bereich der letzten Konsolen (K 50-52) am rechten Fassadenrand andeuten: Dort entsprechen drei Werksteine (K 52-M-K 51) jenen der Lisenen bzw. je eine Metope und eine Konsole (K 50) einem Blendbogenstein.¹⁴⁸⁹ Übereinstimmende Werksteinbreiten zeigen sich auch um den Bereich der linken Vorlage in der Fassadenmitte.¹⁴⁹⁰ Auf die Bündigkeit der Werkstücke der Konsolen bzw. Platten zu den unterhalb angeordneten Werksteinen der Lisenen und Blendbogen wurde demgegenüber frontübergreifend aber schon geachtet.

Während die figürlichen Darstellungen der Konsolen in ihrer Motivik und Anordnung variieren, stimmen - bis auf eine Ausnahme mit der Darstellung einer Lilie (M 2)¹⁴⁹¹ am linken Fassadenteil - die Dekormotive der zwischengeschalteten metopenartigen Platten überein.¹⁴⁹² Diese zeigen jeweils in eine ebene Fläche mittig eingetieft und leicht konkave Blütentellerrosetten mit je acht Blütenblättern, ergänzt

¹⁴⁸⁶ Wieners Einschätzung, dass „[...] *der Zwischenraum [...] nur unwesentlich breiter als die Konsole* [sei] [...]“ (Wiener 1991, S. 138) resultierte möglicherweise aus der Vielzahl der kleineren Abbrüche der Deckplatten, lässt sich maßtechnisch direkt auf Höhe der vertikalen Fugen zw. den Konsol- u. Metopenwerksteinen aber nicht verallgemeinernd bestätigen. Am Gesims von S. Francesco in Assisi (*Abb. 189*) kam es demgegenüber zu einer massiven Verbreiterung der zudem leicht variierenden Abstände zw. den Konsolen.

¹⁴⁸⁷ Dieser fehlende Bezug zw. der Platzierung der Bogen u. Konsolen ist sogar trotz der nahezu gleichbleibenden Breite der Bogen am Gesims des Obergeschosses der Fassade festzustellen.

¹⁴⁸⁸ So u. a. an K 36 u. 51.

¹⁴⁸⁹ Vgl. das Foto um 1919 im FAM zu obj20382619 fm2204.

¹⁴⁹⁰ Vgl. das Foto um 1919 im FAM zu obj20382619 fm2007. Allerdings wurde dort die oberste Lage der Lisene nicht nur aus einem einzelnen Werkstück, sondern zusätzlich noch aus einem Teil des sich links anschließenden Bogensteins gebildet.

¹⁴⁹¹ Es handelt sich dabei um eine dreiteilige, aufwärtsgerichtete Blüte, deren Randblätter nach außen umgebogen sind. Ähnliche Blüten zieren auch die Metopen der hier im Weiteren noch näher untersuchten Gesimse in Foligno u. Todi (*Abb. 23, 158*) wie auch die Archivolten der Seitenportale von S. Rufino (*Abb. 65, 66*).

¹⁴⁹² Trotz der weiten Verbreitung von roman. Konsolgesimsen in Südwest- bzw. Südeuropa findet sich eine vergleichbare relative Einheitlichkeit der florealen Metopenmotivik m. W. nur an der ‚Porte Miègeville‘ an S.-Sernin in Toulouse, einem Exponat im dortigen Mus. des Augustins (Inv. Nr. 85 5 1) u. der ‚Puerta de las Platerías‘ an Santiago in Santiago de Compostela. Bei diesen sind zusätzlich auch die Soffitten entspr. einheitlich dekoriert; vgl. zu Toulouse Deuchler u. a. 1985, S. 108, 134 u. Abb. 138, Durliat 1990, S. 398, Cazes 2000, S. 227 Abb. s. n., den in den Abb.verw. ang. Datensatz des Mus. u. zu Santiago Durliat 1990, S. 341 Abb. 356. Die Fassade von S.-Jacques in Aubeterre-sur-Dronne weist statt dieser einheitlichen Dekoration der Metopen hingegen eine variantenreichere Ausstattung mit leicht konkaven Blütentellern u. Rosetten auf, die jenen an S. Rufino z. T. in ihrem schlichten Aufbau sehr ähneln; vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz.

um zwei verschiedene Typen eines plastischen Fruchtstandes.¹⁴⁹³ Aus der Nähe betrachtet, weisen die Rosetten beim Durchmesser der gesamten Blüte wie bei der Ausformung der einzelnen Blütenblätter leichte Schwankungen auf.¹⁴⁹⁴ Die eine Art der Blütenteller wurde ohne eine Binnendifferenzierung in Gänze konkav eingetieft, während bei der anderen Art die Wölbung jedes der acht Blütenblätter für sich zu deren Abgrenzung untereinander führte.¹⁴⁹⁵ Die einheitliche Motivik und der übereinstimmende quadratische Zuschnitt erleichterten sicherlich nicht nur die Herstellung der Platten, sondern ließen auch eine Vorfertigung ohne die Kenntnis des exakten Ortes des Versatzes wie ikonografischen Kontextes durchaus zu.

Die Fertigung der raumgreifenden Konsolen, wovon zumindest eine später ersetzt wurde,¹⁴⁹⁶ dürfte hingegen auf Grund ihrer Plastizität und der unterschiedlichen Darstellungen anspruchsvoller als jene der flachen Metopen gewesen sein. Die ungefähr übereinstimmenden Breiten- wie Höhenmaße der jeweiligen Konsolwerkstücke, die alternierend alternierend zu den metopenartigen Platten versetzt wurden, machte auch hier eine vorherige Festlegung des genauen Anbringungsortes nicht unbedingt erforderlich.

Alle Konsolen wurden höchstwahrscheinlich jeweils aus zwei Werkstücken aus Travertin zusammengesetzt (*Abb. 83, 123-125*). Der untere Werkstein mit der figürlichen Darstellung wurde durch eine ausgleichende Deckplatte gleicher Breite erhöht, der dann das vorkragende Gesims aufgesetzt werden konnte. Die Existenz dieser Ausgleichsplatten auch bei den Konsolen mit Stier- bzw. Ziegenköpfen mit ihren entsprechend aufgerichteten Hörnern ist durch deren Hinterarbeitung meistens allerdings nur in der Seitenansicht abzusichern.¹⁴⁹⁷

Alle unteren Konsolwerksteine zeigen entweder einen menschlichen oder tierischen Kopf samt einem längeren und geraden Halsansatz.¹⁴⁹⁸ Unabhängig von der Spezies erfolgte eine Verbindung zur aufliegenden Deckplatte im Scheitelbereich des Konsolkopfes. So ergab sich eine in etwa parallele Ausrichtung des jeweiligen

¹⁴⁹³ An dieser Stelle ist auf die sehr starke motivische Ähnlichkeit zu einzelnen Platten zw. den Konsolen der gestelzten Blendbogen an der Apsis der Kathedrale in Todi (*Abb. 163*) u. jenen der Querhausfassade der Kathedrale in Foligno hinzuweisen. Floraler Metopendekor ist in der Umgebung auch zw. den Konsolen mit antikisierender Blattauflage am Obergeschoss der Fassade von S. Felice in Sant'Anatolia di Narco nachweisbar; vgl. zu S. Felice das Foto obj08000384 bhim00017758. In ihrer Schlichtheit ähneln die Blütenteller in Assisi, Todi u. Foligno auch den fünfblättrigen Blüten an einer erratischen Lünette (keine Inv. Nr. (Deposito Com.), Mus. del Ducato, Spoleto) wahrscheinlich des sp. 12. Jh. sehr; vgl. Gangemi 2010a, S. 143 Abb. 8.

¹⁴⁹⁴ Vgl. zu beiden Typen Cristoferi 1999, S. 100f. m. Abb. 12-14, S. 106 m. Abb. 26.

¹⁴⁹⁵ Trotz der Existenz einiger stark verwitterter Exemplare ist davon auszugehen, dass die Rosetten mehrheitlich mit einer leichten Trennung der Blütenblätter u. einem mehrteiligen Fruchtstand versehen waren.

¹⁴⁹⁶ Der Kopf von K 3 ähnelt heute eher jenem einer Fledermaus; zur Identifizierung als Greif vgl. Prospero 2003, S. 179 m. Abb. 3.

¹⁴⁹⁷ Zu den unterschiedlichen Lösungen an K 2 u. K 4 vgl. Prospero 2003, S. 179 m. Abb. 2 u. 4.

¹⁴⁹⁸ Die Parallelität der Hals- bzw. vorderen Rumpfpattie zur Deckplatte hat sicherlich zur Charakterisierung dieser Körperteile als „[...] schlauchartig [...]“ (Wiener 1991, S. 139) geführt.

Antlitzes zur Wandoberfläche der Fassade (*Abb. 83*).¹⁴⁹⁹ So nehmen die dicht vor der Fassade stehenden Betrachter vor allem die zum Teil geöffneten Mäuler und die gelangten Halspartien wahr, während der obere Teil der Köpfe nur aus einer gewissen Entfernung zur Kirchenfront in deren Blickfeld rückt.

Die Verwendung von Bleieinlagen als Pupillenersatz lässt sich sowohl an einzelnen menschlichen als auch tierischen Konsolköpfen noch nachweisen. Auch wenn einige Köpfe vorne vollständig zerstört bzw. nur noch wenige Bleieinlagen heute noch *in situ* erhalten sind (*Abb. 83*), deuten deren räumliche Verteilung bzw. die noch teilweise erhaltenen Bohrlöcher durchaus daraufhin, dass - wenn schon nicht alle - die große Mehrheit der Dargestellten ursprünglich darüber verfügte.¹⁵⁰⁰ Trotz dieser Vermutung ist auch auf leichte Unterschiede in der Wiedergabe der durchweg mandelförmigen Augen der verschiedenen Spezies hinzuweisen, welche vor allem die Plastizität des Augapfels und den Durchmesser der Pupillenbohrung betreffen (*Abb. 123, 124*).¹⁵⁰¹

Von den insgesamt 52 Konsolköpfen dieses Gesimses an San Rufino sind fünf menschlich (*Abb. 83*).¹⁵⁰² Sie zeigen alle den gleichen robusten, männlichen Typus, der sich durch einen breiten, etwas abgeflachten Schädel mit seitlich ansetzenden, großen Ohrmuscheln auszeichnet. Der Ausdruck der bartlosen Gesichter jeweils

¹⁴⁹⁹ Die Köpfe sind demnach nicht einem abgeschrägten Konsolblock vorgesetzt, wie es an der Konsole eines Bärtigen an der Apsis von S. Antimo, an vielen Konsolen an den Fassaden von S. Pietro in Tuscania bzw. S. Domenico in Narni gut zu erkennen ist; vgl. zu Narni das in den Abb.verw. ang. Foto DSCN8893 u. Bigotti u. a. 1973, Abb. 93. Eine vergleichbar parallele Anordnung wie an S. Rufino liegt bei allen erhaltenen Kopfkonsolen der im Weiteren noch untersuchten Gesimse in Foligno u. Todi ebenso vor, wie z. B. bei jenen der nördl. Querhausapsis der Kathedrale in Ancona, die aber dort urspr. zur Aufnahme von Säulchen angefertigt wurden; vgl. das Foto im FAM zu obj99152706 it00015b01. Einige apsidale Konsolen von S. Pietro *in Albe* stellen eine Mischform beider Typen dar, indem ein parallel zum Mauerwerk angeordneter Kopf einer ebenso ausgerichteten, vorkommenden Platte vorgesetzt erscheint, vgl. Delogu 1969, T. XXII Abb. 27.

¹⁵⁰⁰ Vgl. Fusetti/Virilli 1999, S. 118 m. Abb. 15, Cristoferi 1999, S. 100 m. Abb. 12-13 u. Prosperi 2003, S. 179-187 m. Abb. Als zwei der insgesamt sechs Bsp. für den Erhalt beider Bleieinlagen sind K 12 u. 33 anzuführen. Neben den Konsolköpfen beschränkt sich deren Vorkommen am Fassadenuntergeschoss nur noch auf einzelne dem aufliegenden Gesims vorgeblendete Tierreliefs. In der Umgebung sind derartige Ergänzungen an Tierdarstellungen der unteren Kathedralapsis in Todi, der Portalarchivolte an S. Gregorio in Castel Ritaldi u. an einem Konsolkopf an S. Maria in Turrita bei Montefalco *in situ* erhalten; vgl. Zimmermanns ³1989, Sw.abb. 68, Lunghi 1993, S. 76 Abb. 65, S. 79 Abb. 67 u. Neri Lusanna 2013, S. 84 Abb. 4. Stellvertretend für die Vielzahl an derartig ausgestatteten Konsolen des ‚Torre della Ghirlandina‘ in Modena vgl. zur Konsole 3 am 1. Gesims das Foto im FAM zu obj70005938 fle0012064x_p. Lehmann-Brockhaus bezeichnete derartige Bleieinlagen an roman. Bauskulptur als „[...] Rückgriff auf die Antike [...]“ (Lehmann-Brockhaus 1983, S. 150).

¹⁵⁰¹ So kommen z. B. die durch einen Wulst begrenzten, flachen Augäpfel an beiden männlichen Köpfen (K 25 u. 27) nur wenig vor, während jene des Tieres zw. ihnen (K 26) als kleine Halbkugeln vorstehen; vgl. Cavalucci u. a. 1993, S. 142 Abb. 116, S. 144 Abb. 118 u. S. 147 Abb. 124. Der eingeschränkte Erhalt der Köpfe legt aber eine Zuweisung der Wiedergabearten an nur einen bestimmten Gesimsteil nicht nahe.

¹⁵⁰² K 25, 27, 33, 35, 37.

mit geschlossenem Mund ist als ernst bzw. erstarrt zu bezeichnen.¹⁵⁰³ Nur aus der Nähe - und schon gar nicht vom Vorplatz aus - ist der perückenartige Haaransatz mit seiner Parallelriffelung über der Stirn zu erkennen.

Die anderen 47 tierischen Köpfe zeigen neben einem Adler vor allem unterschiedliche Nutztiere wie den Widder,¹⁵⁰⁴ das Lamm,¹⁵⁰⁵ die Ziege¹⁵⁰⁶ und den Stier,¹⁵⁰⁷ denen gleichwohl ein christlicher Sinngehalt zugesprochen werden kann.¹⁵⁰⁸ Die Bestimmung weiterer Spezies neben jenen, die durch ihre besonderen Merkmale, wie die Form ihrer Hörner, genau zu bestimmen sind, gestaltet sich nicht nur auf Grund größerer Schäden schwierig.¹⁵⁰⁹ Die weitaus größte Gruppe¹⁵¹⁰ weist meiner Meinung nach den Kopf einer Raubkatze auf.¹⁵¹¹ Eine bei entsprechender Identifizierung als Löwenköpfe mögliche religiöse, positive wie negative Deutung ist auf Grund der häufigen Wiederholung dieser Darstellung meines Erachtens eher auszuschließen.¹⁵¹² In der konkreten Ausführung dieser Raubkatzenköpfe lassen sich zwei Arten unterscheiden - ein etwas schmalerer Kopftyp mit einer spitzen Schnauze und ein breiterer Kopftyp mit einer gerundeten Schnauzenspitze. Ihre gemeinsamen Merkmale, wie ein geöffnetes Maul (aber ohne die Zurschaustellung von Frontzähnen), die Stirnmähne (wiederum mit einer Parallelriffelung als Haarwiedergabe) und die an den oberen Seiten des Kopfes angeordneten rundlichen Ohrmuscheln, sprechen eigentlich schon für die Darstellung derselben Tierart.

Den schmaleren Kopftypus, wie zum Beispiel an der Konsole 31, zeichnet zudem ein markant abgesetzter wie geschwungener unterer Stirnansatz oberhalb der Augenhöhlen aus (*Abb. 125 Mitte*). Dieses Merkmal, gepaart mit einem perückenartigen Mähnenansatz wie den Bleieinlagen für die Pupillen, weisen auch die Köpfe der ringförmigen Einfügung am zweiten Halbrundstab rechts (*Abb. 126*) wie auch einige der Konsolen - zum Beispiel eine der unteren Konsolen (*Abb. 84*) - der südlichen Apsishälfte der Kathedrale Santa Maria Annunziata in Todi auf.¹⁵¹³

Die erste Konsole von rechts an der Front von San Rufino weicht in der Wiedergabe ihrer Augen- und Nasenpartie von den anderen der Gruppe der breiteren

¹⁵⁰³ Zu einem frühen Konsolkopf (Nr. 5) am 1. Gesims des ‚Torre della Ghirlandina‘ in Modena, der trotz geringer gestalterischer Mittel wesentlich expressiver wirkt, vgl. das Foto im FAM zu obj70005936 fle0012057x_p.

¹⁵⁰⁴ K 13, 17, 21, 30, 36, 38, 41, 49.

¹⁵⁰⁵ K 5, 47.

¹⁵⁰⁶ K 9, 23, 28, 34.

¹⁵⁰⁷ K 2, 4, 7, 15, 29, 32, 43, 48, 51; vgl. zur Identifizierung von K 43 als Kuh Prospero 2003, S. 186.

¹⁵⁰⁸ Vgl. allgemein Metternich 2008, S. 74ff.

¹⁵⁰⁹ K 1, 10, 13, 19, 34, 36, 43, 44 u. 51 sind stärker beschädigt. Nicht alle können mit absoluter Sicherheit einer Tierart zugeordnet werden. Doch die diesbzgl. angestellten Vermutungen bewegen sich alle im Rahmen der am Konsolgesims gesicherten Arten.

¹⁵¹⁰ K 1, 6, 8, 10, 11, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 29, 32, 39, 44, 45, 50.

¹⁵¹¹ Zur Bezeichnung von zehn dieser Köpfe als jene von Affen (K 22, 24, 26, 29, 32, 39, 44, 45, 50 u. 52) vgl. Prospero 2003, S. 182-187.

¹⁵¹² Zur variierenden christl. Symbolik des Löwen vgl. Kap. 1 des ‚Physiologus‘ (ed. Seel 1992, S. 5f.), Bloch 1971, Sp. 112ff., Schmidt 1981, S. 17 u. 80-85, Metternich 2008, S. 74ff. u. Frigerio 2014, S. 31ff.

¹⁵¹³ Vgl. auch Cristoferi 1999, S. 101 m. Abb. 14.

Raubkatzenköpfe ab. Eine Identifizierung als Affenkopf entsprechend dem Vorschlag von Prosperi erscheint der Verfasserin möglich, wenn auch die Varianz innerhalb der genannten Gruppe die Wiedergabe einer Raubkatze nicht gänzlich ausschließt.¹⁵¹⁴ Die von demselben Autor ebenfalls vermutete Darstellung von zwei bzw. drei Greifenköpfen¹⁵¹⁵ ist auf Grund ihrer spitzen Ohren bzw. in der Zusammenschau mit den Beispielen der Gesimsreliefs¹⁵¹⁶ und auch den Trägertieren des rechten Seitenportals durchaus denkbar, auch wenn sonst an den Konsolen vorwiegend biblische bzw. Nutztiere und keine weiteren Fabelwesen vorkommen.

Mit Ausnahme der menschlichen Köpfe, die alle fünf nur im rechten Mittelteil der Fassade zu finden sind, weist die Anordnung der Konsolköpfe keine Besonderheit im Sinn einer räumlichen Gruppierung auf. In zwei Bereichen ist die Platzierung derselben Spezies direkt nebeneinander zu beobachten,¹⁵¹⁷ was sich vielleicht einfach mit der Vielzahl der als Raubkatzen identifizierten Darstellungen erklären lässt. Ansonsten erfolgte die Verteilung der Tierarten im stetigen Wechsel und in unterschiedlichen Abfolgen.

5.2.4.3 Das Gesims

„[...] *sulla facciata, - ma naturalmente non solo qui - si dispongono, e qualche volta si affollano, animali e mostri d'ogni genere. È certo vano cercare per ognuno di essi un preciso significato, e volerne costruire come una nascosta grammatica di simboli; altrettanto vano è pretendere di liquidare in blocco il gran bestiario delle cattedrali come mera decorazione. [...], si dovrà invece distinguere l'introduzione di un tema o di un motivo (di solito più consapevole e ricca di significato) dalla successiva tradizione, che può essere soltanto ripetitiva.*“¹⁵¹⁸

¹⁵¹⁴ Vgl. Prosperi 2003, S. 187 m. Abb. s. n. Vgl. Seel 1992, S. 67. Allgemein zur Darstellung des Affen, auch im ‚Physiologus‘, vgl. Rowland 1975, S. 8ff., Muratova 1992, S. 450, Riccioni 2012, S. 36 u. Frigerio 2014, S. 111-119. Für die obere Konsolenreihe seitlich oberhalb des vierten Halbrundstabes der Todiner Kathedralapsis könnte trotz ihrer Beschädigung die Existenz einer Affenkopf-Konsole (oKLA 21) ebenso in Betracht gezogen werden wie an einer Konsole des Kapellenkranzes an S.-Julien in Brioude. Eine derartige Darstellung ist hingegen an einem Chorkapitell in der ehem. Prioratskirche in Anzy-le-Duc gesichert; vgl. das Foto im FAM zu obj20564358 fm31345. Roman. Bsp. für die Wiedergabe von Affen stehen oft auch im Zusammenhang mit dem Sujet des musizierenden Tieres, wie z. B. an einem Kapitell in S.'Eufemia in Piacenza u. an der unteren rechten Archivolte des rechten Seitenportals von S. Maria Maggiore in Barletta; zu letzteren vgl. das Foto im FAM zu obj08007996 bhim00015389.

¹⁵¹⁵ K 3 (ersetzt), 40 u. 42.

¹⁵¹⁶ Diese antithetisch positionierten Fabelwesen, ebenfalls mit Spitzohren, befinden sich auf Werkstein 26; vgl. die Reproduktionen in Prosperi 2003, S. 159.

¹⁵¹⁷ K 10, 11 u. 12 wie 44 u. 45.

¹⁵¹⁸ Settis 2005, S. 26. So zur zeit- u. ortsbezogenen Interpretation der Darstellung von Fabelwesen als „[...] *esempla per la divulgazione degli ideali della Riforma.*“ (Riccioni 2012, S. 39) z. B. an einem Matthäus-Reliquarium der 1060-1080er J. in SS. Cosma e Damiano in Rom, auch unter Berufung auf theologischen Ausführungen von S. Pier Damiani vgl. ebd. S. 36ff.

Der obere Teil des Abschlusses des Untergeschosses der Kathedraalfassade in Assisi besteht aus einem Hohlkehlegesims (*Abb. 14, 123-125*), das sich aus 32 unterschiedlich langen Werkstücken zusammensetzt. Deren Anordnung lässt keinen Bezug auf den Versatz der darunter angeordneten Konsolen erkennen.¹⁵¹⁹

An den beiden Fassadenkanten befinden sich jeweils kurze Abschnitte verschiedener Länge,¹⁵²⁰ die im Gegensatz zum restlichen Gesims keine figürlichen Darstellungen zeigen (*Abb. 166, 167*).¹⁵²¹ Deren untere Hälfte weist eine Kehle und ein Würfelband bzw. deren obere Hälfte einen Rapport aus kleinteilig strukturierten Blattfächern auf.¹⁵²² Von einer Zweitverwendung dieser äußeren Gesimswerksteine ist auf Grund der mit den benachbarten Werkstücken übereinstimmenden Struktur nicht unbedingt auszugehen. Diese legt meines Erachtens eher ein zeitnahe Entstehen nahe. Ein Motiv für diese abweichende Dekoration des Gesimses ist ebenso wenig erkennbar wie für die auf beiden Seiten ungleichmäßige Verteilung der insgesamt vier äußeren Werkstücke, die dadurch auf Höhe verschiedener architektonischer Elemente des Unter- bzw. Obergeschosses enden: So wurde der Blattfries von der linken Fassadenkante bis in den Bereich des ersten Vertikalstabes des Rahmenwerkes fortgeführt. Demgegenüber endet der an der rechten Fassadenkante einsetzende Blattfries schon ungefähr auf Höhe der linken Profilierung der darüber fortgeführten Lisene. Ob die sich an bereits bestehenden Abmessungen des Untergeschosses orientierende Lösung am linken Gesimsende als die ursprüngliche anzusehen ist, kann hier leider nicht sicher geklärt werden. Aber es lassen sich hier wiederum Anknüpfungspunkte zur unteren Apsis der Todiner Kathedrale feststellen - in diesem Fall zum Aufbau des unteren Bereichs des aus identischen Einzelkomponenten bestehenden Abschlussgesimses (*Abb. 82, 161, 166*).

Auch die Frage, ob bei der Errichtung des Gesimses mit dem Versatz eines der Ecksteine mit dem Blattfries begonnen wurde, ist selbst unter Einbeziehung der

¹⁵¹⁹ Allerdings entsteht schon der Eindruck, dass auf die statisch ungünstigere Anordnung einer Konsolauffläche direkt neben einer vertikalen Gesimsfuge weitestgehend verzichtet wurde.

¹⁵²⁰ Diese werden von sechs bzw. nur zwei Konsolen gestützt. Vgl. zur Angabe von etwa 2 m für den aus drei Werksteinen bestehenden linken Abschnitt u. von etwa 70 cm für das einzelne Werkstück rechts Gnoli 1906b, S. 179; vgl. Tarchi 1937, T. L u. das Foto im FAM zu obj20382619 fm2204. Die Verbindung dieses Befundes mit jenem an der Luccheser Kathedraalfassade durch Wiener (dort ohne diesbzgl. Abb.) kann die Verfasserin auch anhand aller ihr zur Verfügung stehenden Reproduktionen nicht nachvollziehen; vgl. Wiener 1991, S. 139. Am Gesims von S. Martino erfolgte keine ununterbrochene Platzierung von figürlichen Darstellungen, die dort hingegen in kurzen Intervallen in das Rankenwerk als „[...] *der Steigerung des Gesamteindrucks* [...]“ (Kopp 1981, S. 33) eingebettet erscheinen. Die Luccheser Gesimse sah die Autorin mit dem Tierfries der Pisaner Kathedraalfassade „[...] *im Sinne einer Anregung* [...]“ (ebd., S. 24) verbunden; vgl. ebd., Abb. 90f., zur künstlerischen Zuschreibung des Frieses in Pisa Redi/Ascani 1998, S. 427.

¹⁵²¹ Eine vergleichbare Aussetzung des figuralen Gesimsdekors ist auch für die Fassaden des Querhauses der Kathedrale in Foligno (*Abb. 23*) u. von S. Silvestro in Bevagna (*Abb. 156*) feststellbar, dort aber in der Gesimsmitte an einer auszeichnenden Position. Zur dort vermuteten Wiederverwendung antiker Werkstücke vgl. Lametti 1990, S. 100f.

¹⁵²² Vgl. das Foto um 1919 im FAM zu obj20382619 fm2204. Außerhalb des Gesimses wurde ein durchlaufendes Würfelband auch im Außenbereich der Seitenportale von S. Rufino (*Abb. 58*) eingesetzt.

Vorgehensweise am angrenzenden unteren Obergeschoss nicht abschließend zu klären: Dort richtet sich die Ausmauerung des ersten Bogens der Blendgalerie links der Lisene eindeutig nach der Größe des dorthin übergreifenden, in seiner Tiefe entsprechend angepassten Werksteins der rechten Wölfin¹⁵²³ (*Abb. 167, 169*). Zumindest in diesem Fall kann davon ausgegangen werden, dass der Versatz von dieser Kante aus hin zur Fassadenmitte erfolgte. Dieses Vorgehen könnte aber auch in der höheren Wertigkeit eines größeren Werksteins mit einem Relief gegenüber einem solchen ohne Dekor begründet gewesen sein. So lässt dieser Befund nur bedingt auf den Versatzmodus der durchgängig dekorierten Gesimssteine schließen.

In jedem Fall steht aber fest, dass diese motivische Abweichung des Blattfrieses am Gesims eher nicht zur sonstigen Vorgehensweise bei der Fertigung des Konsolbereichs passt. Diese zielte auf ein einheitliches Erscheinungsbild hin, was Wiener auch zu der Einschätzung veranlasste, dass dessen „[...] *Systematisierung bereits deutlich fortgeschritten* [...]“¹⁵²⁴ sei.

An den verbleibenden Werkstücken des Fassadengesimses wurden einige der im Mittelalter bekanntesten Fabelwesen mit ihren oft gelängten Körpern die fortgeführten Profilstäbe überschneidend in unterschiedlichen Formationen aneinandergereiht (*Abb. 170*).¹⁵²⁵ Eine derartige Anbringung von unterschiedlichsten Tieren bzw. Mischwesen entlang eines konkaven Profilgrundes ist an romanischen Sakralbauten in Mittelitalien in Form von Einzeldarstellungen an der Kapitellzone des Südportals der Kathedrale San Ciriaco in Ancona in den Marken wie an den Ergänzungsbogen oberhalb der beiden Seitenportale von Sant'Andrea in Pistoia und in sehr komprimierter, somit plastischer Ausführung am Gesims der Kathedralfassade Sant'Andrea in Carrara in der Toskana nachweisbar.¹⁵²⁶ Auch die einzelnen Fabelwesen in Seitenansicht am Fassadengesims von San Silvestro im nicht weit von Assisi entfernten Bevagna sind ihrem Grund ähnlich verhaftet (*Abb. 156, 157*). Trotz ihrer höheren darstellerischen Qualität sind meines Erachtens auch die Tiere am Fries zwischen der ersten und zweiten Galerie an der Front von Santa Maria

¹⁵²³ Vgl. das Foto um 1919 im FAM zu obj20382619 fm2204 u. Cristoferi 1999, S. 107 Abb. 28.

¹⁵²⁴ Wiener 1991, S. 138.

¹⁵²⁵ Zum häufigen ‚Widerspruch‘ zw. horizontalen Tierfriesen u. vertikalen architektonischen Strukturen in roman. Zeit vgl. Bernheimer 1931, S. 13f.

¹⁵²⁶ Die beiden in das 1. V. 13. Jh. dat. Ensembles mit gereihten Tieren u. Fabelwesen an bzw. in S. Zeno in Verona zeichnen sich hingegen durch einen von glatten Stäben begrenzten ebenen Fond aus, der ihnen zusammen mit der lockeren Anordnung wie bedingt naturalistischen Ausführung der Darstellungen eine klassisierende Note verleiht; vgl. Musetti 2019, S. 130 Abb. 6-8, S. 153 Abb. 29-30 u. S. 159.

Assunta in Pisa, die Gabriele Kopp zeitlich vor jenen an San Martino in Lucca ansetzte,¹⁵²⁷ noch in diesem Kontext anzuführen.

Die Wahl eines schräg nach vorne kommenden Gesimsquerschnittes in Assisi ermöglichte trotz des gewählten konkaven Profils die uneingeschränkte Wahrnehmung all seiner Darstellungen - selbst bei strenger Untersicht, die sich aus einem Standpunkt der Betrachter direkt vor der Fassade ergibt.

Die Anbringung von figuralen Applikationen an einem von Konsolen getragenen Gesims verbindet die Front von San Rufino zuallererst mit der südlichen Querhausfassade von San Feliciano in Foligno wie auch eingeschränkt mit jener von San Silvestro in Bevagna. Trotz der Fülle der romanischen Konsolgesimse außerhalb der italienischen Halbinsel bietet sich dort kein Beispiel für einen überzeugenden diesbezüglichen Vergleich an.¹⁵²⁸

Die Länge der einzelnen Werksteine des Gesimses an der Fassade in Assisi ist nicht einheitlich. Größtenteils umfasst eine Darstellung nur ein Werkstück. Bis auf zwei Ausnahmen greifen einzelne Körperteile der dargestellten Wesen nicht auf benachbarte Gesimsstücke über: So wurde nur im rechten Kompartiment ein Fabelwesen auf zwei Werksteinen dargestellt bzw. endet der Schwanz eines Tieres erst auf dem angrenzenden Werkstück.¹⁵²⁹ Diese vorherrschende Art einer werkstückbezogenen Ausarbeitung der Figuralreliefs unterstützt den ohnehin vorhandenen Eindruck der fehlenden Dynamik der einzelnen Tiere, die andernorts zum Beispiel den sinnbildhaften Jagd- oder Kampfszenen romanischer Bildhauer eigen ist.¹⁵³⁰ Gleichzeitig setzte diese Werksteinbezogenheit der einzelnen Darstellungen wiederum nicht deren vorher fixierte Reihenfolge zwingend voraus. Auf den ersten Blick deutet einiges darauf hin, dass deren Anordnung meistens unabhängig vom Herstellungsprozess und vielleicht sogar wahllos erfolgte.¹⁵³¹ Ein Korrektiv für diese Vermutung liefern möglicherweise die Unterschiede an der bisher wenig beachteten

¹⁵²⁷ Vgl. Kopp 1981, Abb. 156 u. S. 24f. Die meisten der von Wiener zum Vgl. mit Assisi angeführten Tierdarstellungen an den Gesimsen an S. Martino in Lucca haben sich m. A. n. wegen ihrer größeren Plastizität weitestgehend schon von der in Assisi wie in Pistoia noch prägenden Grundanhaftung gelöst; vgl. Wiener 1991, S. 138. Hingegen zur Übereinstimmung der Körperachsen der aufgereihten Tiere des Südquerhausportals von S.-Pierre-de-la-Tour in Aulnay mit der Kehle der äußeren Archivolte vgl. Geese 1996, S. 271 u. S. 270 Abb. s. n. Die Darstellungen an einzelnen Kapitelldeckplatten des Kreuzganges von S.-Pierre in Moissac bzw. an S.-Foy in Conques zeigen qualitativvolle u. variierende Applikationen auch außerhalb des Fassadenkontextes; in Conques kommen zudem weitere Einzelbsp. (ein Greif u. ein Paar antithetisch angeordnete Raubkatzen) vor; vgl. Bousquet 1973, Bd. 3, Abb. 377 u. 493, Rupprecht 1984, Abb. 46 unten wie das Foto im FAM zu obj07580993 fle0009542x_p; zur allgemeinen Dat. von S.-Foy vgl. Cabanot 1994, S. 261.

¹⁵²⁸ Exemplarisch für figürliche Applikationen (Rapport aus rankenstrangtragenden menschlichen Figuren) an einem von Konsolen getragenen Gesims ist am ehesten die Fassade von Notre-Dame in Surgères anzuführen; vgl. das Foto im FAM zu obj20882305 fr00752c06.

¹⁵²⁹ Auf W 21 befindet sich noch die Schwanzspitze eines nach links gewandten Hirsches von W 20 bzw. an W 21 u. 22 ein einzelnes ebenso ausgerichtetes Mischwesen (*Abb. 91 rechts oben*).

¹⁵³⁰ Vgl. einzelne Friespartien an den Kathedralen in Carrara u. in Lucca wie am dortigen S. Michele *in Foro* o. an bzw. in Sakralbauten in der heutigen Lombardei, wie das weniger bekannte Bsp. aus S. Carpofo in Como; vgl. Zastrow 1981, S. 81 m. Abb. 99.

¹⁵³¹ Zum über das Ziel hinausgehenden Versuch, die Anordnung der Reliefs als Abfolge von symbolischen Zyklen zu deuten, vgl. Prospero 2003, S. 133ff.

Profilierung des Gesimsunterteiles.¹⁵³² Diese ist bei der Mehrheit der Werksteine, so vor allem bei den Darstellungen der Vierbeiner und Drachenmischwesen, nicht durchlaufend, sondern nur seitlich im unteren, unmittelbaren Bereich der vertikalen Stoßfuge vorhanden.¹⁵³³ Zu den wenigen Abweichungen von dieser Praxis im Sinn einer Fortführung der Profilstäbe kam es überwiegend bei den antithetisch um ein mittiges Gefäß angeordneten Zweiergruppen wie auch bei einem einzelnen wiederum aus einer Vase trinkenden Basilisken (*Abb. 123, 171*).¹⁵³⁴ Trotz des partiell schlechten Erhaltungszustandes einzelner Gesimsbereiche ist noch immer erkennbar,¹⁵³⁵ dass das an dessen Enden vorhandene Würfelband nur noch an einigen wenigen dazwischenliegenden Werksteinen vorkommt (*Abb. 167, 168*).¹⁵³⁶ An den übrigen Gesimsstücken befindet sich stattdessen ein glatter Stab, an dem möglicherweise die Ausarbeitung von einzelnen Würfeln unvollendet blieb. Daraus ergibt sich zunächst die Frage, weshalb die vollendeten Gesimssteine vermischt mit den unvollendeten versetzt wurden. Unterlag die Anordnung doch einer bestimmten Abfolge, erfolgte die Ausführung der Arbeiten vielleicht unter zeitlichem Druck oder war eine übereinstimmende Profilierung in diesem erhöhten Fassadenbereich letztlich nicht so wichtig? Wenn man letzteres annehmen wollte, schließt sich allerdings gleich die Frage an, warum man sich überhaupt für einen solch kleinteiligen Dekor entschieden hatte, dessen Umsetzung an den kurzen Bereichen zwischen den Fabelwesen manchmal nur zur Ausführung eines einzigen Würfels führte.¹⁵³⁷

Entsprechend dem nicht abgestimmten Versatz der Werkstücke des Konsolverbandes und des Gesimses wie auch der Verzierung jeweils der gesamten Werksteinlänge mit Einzel- bzw. Gruppendarstellungen verschiedener Größe ergab sich folglich auch keine Beziehung zwischen der Anordnung der einzelnen Reliefs des Gesimses und jener der Konsolen.¹⁵³⁸ Ob die nicht ganz mittige, aber doch exponierte Anordnung einer Vierergruppe unterhalb der Quattrofora im Fassadenmitteil, die auf Grund der abgebildeten Fabelwesen und Tiere zahlen-, aber nicht längenmäßig herausragt, bewusst so gewählt wurde, liegt zwar nahe, ist nicht mit letzter Sicherheit zu bestätigen.¹⁵³⁹

¹⁵³² Zum richtigen Hinweis, dass alle Werksteine des Gesimses profiliert sind, vgl. Cristoferi 1999, S. 99. Die Autorin ging dabei aber explizit von einer durchgängigen Verwendung des Würfelbandes aus.

¹⁵³³ Zu z. B. W 8 u. 14 mit jeweiligen ‚Bicorpora‘; vgl. Cristoferi 1999, S. 100 Abb. 13 bzw. S. 101 Abb. 14.

¹⁵³⁴ So bei den Vögeln (Hühnern?) an W 12 u. dem benachbarten W 13 (*Abb. 123*); vgl. ebd., S. 101 Abb. 14 u. das Foto um 1919 im FAM zu obj20382619 fm2007.

¹⁵³⁵ Besonders verwittert sind W 12 u. 31.

¹⁵³⁶ Neben W 1-3, an W 12 u. 15 wie auch an W 29-32.

¹⁵³⁷ So an W 12 u. 31.

¹⁵³⁸ Der von Wiener festgestellten räumlichen Beziehung zw. den Fabelwesen bzw. Tieren des Gesimses u. den jeweiligen Konsolachsen kann die Verfasserin demgegenüber nicht beipflichten; vgl. Wiener 1991, S. 138.

¹⁵³⁹ Zu seinem abweichenden Ansatz vgl. Prospero 2003, S. 146.

Es ist ein Hauptanliegen dieser Arbeit, die Motivik und die Gestaltung der Bauskulptur des Untergeschosses von San Rufino auf ihren Typus und ihre Vergleichbarkeit hin zu untersuchen. So verdient speziell auch die Auswahl der Tiere und Fabelwesen, ihre Wiedergabe und ihre Gruppierung am Konsolgesims neben den Darstellungen an den Portalen eine genauere Bearbeitung. Hierbei sind sowohl das Sujet der antithetisch angeordneten Tiere, das schon an den Tympana verwendet wurde, als auch die Darstellungen der monokorporalen Fabelwesen mit menschlichem Gesicht bzw. Kopf wie der doppelteibigen Mischwesen von besonderem Interesse.¹⁵⁴⁰

Über deren Intention wie Rezeption - apotropäisch bzw. moralisierend oder doch eher ornamental - waren sich die Autorinnen und Autoren allerdings bisher nicht einig.¹⁵⁴¹ Sowohl die gehäufte Darstellung von Mischwesen am Gesims als auch die vielfache Fixierung der Betrachter stützten sicherlich eine moralisierende Auslegung. Ein Blick auf die Erforschung anderer Ensembles an romanischen Sakralbauten, die ähnliche Sujets einschließen, bzw. auf deren Interpretation offenbart auch dort eine oftmals nicht einheitliche Diskussion, die für den Umgang mit den Sujets der Bauskulptur an San Rufino so nur Denkanstöße liefern kann. Ein Hauptansatzpunkt der Auseinandersetzung war dabei unter anderem der Erfassungsprozess dieser Darstellungen durch die mittelalterlichen Betrachter. So plädierte jüngst zum Beispiel Giordana Trovabene im Zusammenhang mit der Motivik der Bodenmosaiken in Murano in Venetien für eine automatische Übertragung von Sinnebenen von Mensch auf Tier, die ohne eine weitere Erklärung für die Zeitgenossen verständlich seien: „*Ancora una volta quindi le caratteristiche di animali molto comuni sono state direttamente trasferite in analogie e similitudini tipiche della relazione uomo e animale, in un modo così univoco che non c'era bisogno di ulteriori spiegazioni per rendere chiaro il messaggio.*“¹⁵⁴² Die Bestätigung dieser These mit Hilfe von entsprechenden Schriftquellen bzw. vergleichbaren Darstellungen anderswo kann meiner Ansicht nach zwar allgemeine Tendenzen aufzeigen, doch selten wirklich Klarheit für den spezifischen Einzelfall und die unterschiedlichen Rezipientengruppen schaffen.¹⁵⁴³ Dementsprechend stimmt die Verfasserin eher Salvatore Settis zu, der die Bedeutung des darstellerischen Kontextes betonte und gleichzeitig auf die Möglichkeit hinwies, dass *nicht* jede dieser Darstellungen ‚richtig‘ interpretiert werden könne. „*Solo il contesto in cui bestie e*

¹⁵⁴⁰ Unter den Tierdarstellungen handele es sich dabei um „[...] *Sonderformen* [...].“ (Schmidt 1981, S. 19).

¹⁵⁴¹ Vgl. Elisei 1893, S. 47, Larson Esch 1981, S. 54, Schmidt 1981, S. 28f., Wiener 1991, S. 137 u. Benazzi 1993, S. 48.

¹⁵⁴² Vgl. Trovabene 2019, S. 178. Toesca schrieb den Darstellungen der erwähnten Bodenmosaiken einen „[...] *carattere popolareggiante* [...].“ (Toesca 1910, S. 10) zu.

¹⁵⁴³ Vgl. zur notwendigen Differenzierung der Rezipienten u. deren abweichenden Interpretationen ein u. desselben Kunstwerkes am Bsp. des Südportals in Santiago de Compostela Mathews 2000, S. 8f. wie zum veränderten Rezipientenkreis im Hochmittelalter De Luca 2019, S. 98.

*mostri sono inseriti può dunque dare (e certo non sempre) la giusta chiave di lettura.*¹⁵⁴⁴ Als weiterer Ansatz zur möglichen vielfältigeren Deutung ist darüber hinaus beispielhaft Nicoletta Usais These zu den Darstellungen an der Portalarchivolte von Santa Maria Assunta in Mariana (Haute-Corse) in diesem Zusammenhang anzuführen. Diese sah „[...] *in questa giustapposizione di fiere, la riproposizione di singoli temi iconografici desunti da altri contesti e rielaborati in loco, sulla base delle specifiche esigenze di cantiere.*“¹⁵⁴⁵

Anthropomorphe Mischwesen, die sich mit jenen an San Rufino vergleichen lassen, finden sich - von kleineren Beispielen an Ranken im Portalkontext¹⁵⁴⁶ in Ober- und Mittelitalien - in unterschiedlichen baulichen Zusammenhängen: unter anderem als Konsolfiguren unterhalb des Vorhallenarchitravs am Hauptportal wie auch an Kapitellen des Langhauses der Kathedrale Santa Maria e Santa Giustina in Piacenza¹⁵⁴⁷ in der Emilia bzw. an den Gesimsen der Kathedalfassade von San Martino in Lucca¹⁵⁴⁸ wie als Einzelfigur bzw. als gegenständig angeordnetes Paar am Campanile von Sant'Antimo in Montalcino¹⁵⁴⁹ in der Toskana bzw. mittig an der Front von Santa Maria *della Piazza* in Ancona (*Abb. 129*) in den Marken.

Die insgesamt 40 bzw. 41 Tiere und Mischwesen des Gesimses der Kathedralfront in Assisi wurden bis auf wenige Ausnahmen, wie die Vogelpaare, mit sehr gelängten Körpern immer in strenger Seitenansicht dargestellt. Letztere kombinierte man zudem oftmals stereotyp mit der Frontalansicht eines humanen oder tierischen Kopfes.¹⁵⁵⁰ Dadurch dass die einzelnen Darstellungen immer bis dicht an die Kante ihres Werkstückes reichen, reihen sich die Einzel- bzw. Gruppendarstellungen fast lückenlos aneinander, ohne dabei eine Beziehung untereinander einzugehen. Diese Reihung von Tierdarstellungen ist in der romanischen Bauskulptur in Süd- bzw. Südwesteuropa immer wieder anzutreffen. Allerdings handelt es sich dabei oftmals um eine rapportartige, richtungsgebundene Abfolge derselben Spezies,¹⁵⁵¹ wie am Fries mit Vögeln des linken Fassadenuntergeschosses von Santa Maria *della Piazza* in Ancona in den Marken bzw. an einigen Portalarchivolten oder

¹⁵⁴⁴ Settis 2005, S. 28. Zum oft fehlenden Bezug dieser weitverbreiteten Darstellungen zu den benachbarten figürlichen Bildprogrammen christl. Inhaltes vgl. Metternich 2008, S. 69f. Wenige Ausnahmen, wie das Baptisterium in Parma, berücksichtigend, urteilte ders.: „*In der Konzeption der großen Skulpturenprogramme waren die Tiere und Fabelwesen nur Beiwerk.*“ (ebd., S. 73). Geese sprach deren Darstellungen demgegenüber eine „[...] *keineswegs einsinnige festgelegte - symbolisch-allegorische Wahrnehmung* [...].“ (Geese 1996, S. 340) zu, die aber ohne den Erhalt von erläuternden Quellen verloren sei.

¹⁵⁴⁵ Usai 2019, S. 18.

¹⁵⁴⁶ Beispielhaft zu den Darstellungen an den Portalpfosten der ‚Porta dei Principi‘ der Modeneser Kathedrale, von S. Matteo in Salerno wie der ‚Porta dei Leoni‘ an S. Nicola in Bari vgl. das Foto im FAM zu obj20842767 fm1448, Claussen 1992a, S. 104 Abb. 5, die Fotos im FAM zu obj08061674 bhfd504-037 u. bhfd558-023 wie zu Inv. Nr. ML202 (Galleria G. Franchetti Venedig) Saccardo 2019, S. 145 Abb. 3.

¹⁵⁴⁷ Vgl. Klein 1995, Abb. 116, 224, 244 u. 269.

¹⁵⁴⁸ Vgl. Kopp 1981, Abb. 68 u. 75.

¹⁵⁴⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20343077 fmlac10190_08.

¹⁵⁵⁰ So stellt der grasende Hirsch (W 5) ohne eine Kopfdrehung in die Frontalansicht schon eine Ausnahme dar.

¹⁵⁵¹ Vgl. eine diesbzgl. Abwertung Bernheimer 1931, S. 27.

Gesimsen im französischen Nouvelle-Aquitaine bzw. Pays de la Loire mit Raubkatzen oder Greifen, wie an einzelnen Kirchen in Aulnay, Bagnizeau, Contré, Corme-Écluse und Haux bzw. Foussais-Payré.¹⁵⁵²

Das Vorkommen von gegenständigen, einander zu-, aber auch voneinander abgewandten Gruppen und von doppelreihigen Fabelwesen sorgt an der Front von San Rufino in Assisi für ein leichtes Gegengewicht zu der sonst durch die stereotype wie statische Körperwiedergabe aufkommenden Rapporthaftigkeit des dortigen Gesimsdekors. Letzterer wirkt auch die wechselnde Ausrichtung der Einzelwesen teils nach rechts, aber doch etwas häufiger nach links leicht entgegen.

Die Beispiele im Flachrelief wie die Abfolge sich ähnelnder Tiere an Sant'Andrea in Toscolano in Maderno¹⁵⁵³ in der Lombardei außer Acht lassend, ist eine Reihung von Einzeltieren verschiedener Spezies ohne einen mehrmaligen Richtungswechsel in Italien auch an den schon erwähnten Ergänzungsbogen oberhalb der beiden Seitenportale von Sant'Andrea in Pistoia und am Gesims der Front von Sant'Andrea in Carrara in der Toskana anzutreffen. Eine eher lockere Abfolge von einzelnen oder gruppierten Fabelwesen bzw. Tieren unterschiedlicher Spezies zeichnet hingegen die Fassadenreliefs von San Michele in Pavia¹⁵⁵⁴ in der Lombardei, Teilbereiche der seitlichen Giebelschrägen der Fassade von San Zeno in Verona¹⁵⁵⁵ in Venetien wie in geringem Umfang die Kapitellzone des rechten Fassadenbereichs von Santa Maria *della Piazza* in Ancona¹⁵⁵⁶ (Abb. 127, 128) in den Marken und das Portal der Collegiata in San Quirico d'Orcia¹⁵⁵⁷ in der Toskana aus.

Eine vergleichbare Reihung gegenständiger oder sich verfolgender Tiere bzw. Fabelwesen, die mehrere Richtungswechsel, aber kein Rankenwerk unmittelbar mit einschließt,¹⁵⁵⁸ konnte aber nicht nur wiederum an einigen Friesteilen des Fassadengiebels von San Zeno in Verona,¹⁵⁵⁹ sondern ebenfalls an dem auch ursprünglich

¹⁵⁵² Vgl. zu Aulnay Oursel 1975, Sw.abb. 130-131 u. Camus/Carpentier 2011, S. 153 Abb. 145, zu Bagnizeau u. Corme-Écluse die in den Abb.verw. ang. Datensätze bzw. zu Foussais-Payré Camus/Carpentier 2011, S. 99 Abb. 82.

¹⁵⁵³ Vgl. das Foto im FAM zu obj20853212 it00193a06.

¹⁵⁵⁴ Zum Zustand um 1825 vgl. G. Vogheras Tafeln (Abb. bei Schmidt-Asbach 2002, Abb. 28-30).

¹⁵⁵⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj20089109 fm1052. Diese ungewöhnliche Anordnung von Tierfriesen entlang der Giebelschrägen ihrer Fronten weist auch die kleine, in das 1. Dr. 10. Jh. dat. Heiligkreuzkirche in Akdamar (Ostanatolien) auf; vgl. die Fotos im FAM zu obj20746339 ar00003b0 u. obj20746355 ar00003g12.

¹⁵⁵⁶ Vgl. Pacini 1965, S. 169 Abb. 27, zur Dat. der Front Barsanti 1991, S. 574, Willemsen 1992, S. 176. u. Simi Varanelli 1997, S. 184.

¹⁵⁵⁷ Zur Dat. des Zuganges in die 1180er J. bzw. in das sp. 12. Jh. Moretti/Stopani 1983, S. 205 bzw. Geese 1996, S. 307 m. Abb. s. n.

¹⁵⁵⁸ Für eine kontinuierliche Integration von figürlichen Darstellungen in einen Rankenverlauf sind hingegen die Gesimse an den Luccheser Fassaden von S. Martino u. S. Michele in Forò anzuführen.

¹⁵⁵⁹ Vgl. Musetti 2019, S. 151 Abb. 25-26, S. 152 Abb. 27-28, S. 153 Abb. 29-30 u. S. 154 Abb. 32-33. Zur Beschränkung ihres Hinweises zu Analogien auf verschiedene Typen von Fabelwesen vgl. De Luca 2019, S. 109.

ungefassten äußeren Bogen¹⁵⁶⁰ der nördlichsten Arkade des dortigen offenen Kryptenzuganges¹⁵⁶¹ wie an der Portalarchivolte von Saint-Eutrope in Biron¹⁵⁶² (Charente-Maritime) bzw. Santa Maria Assunta in Mariana¹⁵⁶³ (Haute-Corse) ermittelt werden. Mittelitalienische Beispiele, wie an Sant'Andrea in Pistoia bzw. in Carrara¹⁵⁶⁴ (Toskana), an der Fassadenschräge von Santa Maria *della Piazza* in Ancona (Abb. 130) (Marken) wie an den äußeren Bogen der fünfteiligen Blendarkatur der Südapsis von Santa Maria Assunta in Parma¹⁵⁶⁵ (Abb. 137) (Emilia) weisen demgegenüber bei ihrer Anordnung entlang eines Bogens beidseitig meistens eine einheitliche Ausrichtung der Tiere bzw. Mischwesen gen Scheitel auf. Auch die sich in ihrer Plastizität deutlich von den bisher erwähnten Beispielen abhebenden Tiere und Fabelwesen am Fassadenuntergeschoss von Saint-Gilles in Saint-Gilles-du-Gard¹⁵⁶⁶ (Abb. 138) (Gard) orientieren sich in einzelnen Gesimsabschnitten immer nur in eine Richtung.

Während die Bildhauer in Bezug auf die an der Fassade von San Rufino dargestellten Misch- und Fabelwesen immerhin eine gewisse Variabilität in deren Zusam-

¹⁵⁶⁰ Die Bogen der mittleren Arkaden weisen hingegen noch heute Reste einer partiellen Fassung auf; vgl. Musetti 2019, S. 129.

¹⁵⁶¹ Vgl. ebd., S. 122 Abb. 1, S. 130 Abb. 6-8, zur Dat. in das 1. V. 13. Jh. u. Zuschreibungsproblematik ebd., S. 149f. Die Autorin äußerte bzgl. der in bzw. an S. Zeno erscheinenden verschiedenen Spezies die These, dass deren Darstellung entweder als eine Imitation ohne Kenntnis der urspr. Bedeutung o. als bewußter kreativer Akt aufzufassen sei, der so den Betrachtern, die das Fantastische u. Wunderbare faszinierte, eine ihnen nicht bekannte Welt vor Augen führte; vgl. ebd., S. 137. Gleichzeitig ist festzuhalten, dass an den Veroneser Friesen das Thema der Jagd bzw. der kämpferischen Auseinandersetzung in seinen unterschiedlichsten Facetten dargestellt wurde, welches Musetti im übertragenen Sinn als Kampf von ‚Gut gegen Böse‘ interpretierte; vgl. ebd., S. 138. Abschließend kam sie jedoch bzgl. der Friese im Inneren u. an der Fassade von S. Zeno zu dem Urteil, es handle sich um eine „[...] *sequenza di animali, priva di uno specifico intento narrativo*, [...]“ (ebd., S. 159).

¹⁵⁶² Vgl. Eygun 1970, Sw.abb. 173.

¹⁵⁶³ Zur Interpretation der Darstellung als Kampf zw. ‚Gut u. Böse‘ durch Roberto Coroneo, zum Vgl. mit Carrara bzw. zur Dat. nicht vor die 1140er J. vgl. Usai 2019, S. 12, 16 bzw. 20 wie S. 24 Abb. 5.

¹⁵⁶⁴ Zu diesem Ensemble mit drei Evangelistensymbolen vgl. ebd., S. 13, 16, S. 17 Anm. 24 u. S. 25 Abb. 7.

¹⁵⁶⁵ Vgl. Luchterhandt 2009, S. 400 Abb. 351 wie zur dortigen Südquerhausapsis ebd., S. 284 Abb. 250, S. 294 Abb. 257.

¹⁵⁶⁶ Vgl. Kingsley Porter 1923, Bd. 9, Abb. 1322.

mensetzung an den Tag legten, blieb die Artenvielfalt der Tiere am Gesims beschränkt. Der Stier¹⁵⁶⁷ und der Hirsch¹⁵⁶⁸ wurden im Gegensatz zum Raben und Huhn oder Hahn (?)¹⁵⁶⁹ wie auch zu den verschiedenen Groß- und Kleinkatzenarten (Panther, Löwin und Hauskatze?) gleich mehrfach abgebildet. Das könnte entweder der Beleg für einen bestimmten programmatischen Aussagewillen des Entwurfes oder - je nach den möglichen Vorgaben des Auftraggebers - auch für ein eingeschränktes motivisches Repertoire der Bildhauerwerkstatt gewesen sein. Darüber hinaus erfolgte die Wiedergabe der Tiere sowohl einzeln als auch zu zweit,¹⁵⁷⁰ dabei aber oft antithetisch, zuweilen auch mit einem mittigen Gefäß (*Abb. 91, 123, 168*).

Als Fabelwesen aus der antiken Mythologie wurden am Gesims von San Rufino ein Basilisk,¹⁵⁷¹ ein Greifenpaar¹⁵⁷² und eine größere Anzahl einzelner oder gruppierter Drachen¹⁵⁷³ dargestellt. Auf die Darstellung von an anderen romanischen

¹⁵⁶⁷ Zur provinzialröm. Herkunft ihrer Motivik, zum Vorkommen bzw. Symbolgehalt von Stierdarstellungen, zu deren Erwähnung in der ‚*Etymologiae*‘ des Isidor von Sevilla u. starker Verbreitung vgl. Muratova 1992, S. 450, Noehles 1961, S. 53, Gandolfo 2006b, S. 62f. u. Frigerio 2014, S. 181ff. Speziell die paarweise Darstellung von Stier- bzw. Rinderprotomen ist neben jener von Greifen (u. a. in Foligno, Spoleto u. Tuscania) an den roman. Fassaden von S. Rufino wie S. Maria Maggiore in Assisi, in Bovara, Spoleto, Narni, Sant’Antimo, Tuscania, S. Maria *della Strada* bei Matrice, wiederverwendet an S. Eusanio in Forconese u. an SS. Pietro e Paolo in Sessa Aurunca im südl. Mittelitalien mehrfach nachweisbar. Erratisch bzw. als Solitär wurden derartige Protome am Torre Febronia der Abbazia del Goleto in Sant’Angelo dei Lombardi bzw. über dem Hauptportalscheitel von S. Michele Arc. in Casertavecchia versetzt; vgl. zu letzterem D’Onofrio/Pace 1981, Sw.abb. 84 u. das Foto im FAM zu obj20089014 it00082c05. In Assisi, Bovara, S. Maria *della Strada* u. Sessa Aurunca ist die Anordnung der Protome dicht beieinander am Obergeschoss in direkter Nähe der (Rund-)Fenster ebenso markant, wie jene in Tuscania unterhalb antikisierender Halbrundvorlagen; vgl. Noehles 1961, S. 53 Anm. 106, Staccini ²1988, S. 25 Abb. s. n., zu Sessa Aurunca das in Abb.verw. ang. Foto, Gandolfo 2006b, S. 65 Abb. 1-2 u. S. 66 Abb. 4 u. S. 62 wie in Nachfolge De Luca 2019, S. 111. Dass ihre Anbringung nicht fassadengebunden war, zeigen die Bsp. an der Apsis von S. Pelino in Corfinio (*Abb. 134*) wie am mittleren Apsisfenster von S. Nicola Pellegrino in Trani; vgl. zu Trani vgl. Belli D’Elia 1989, Sw.Abb. 113. Zu den Reliefs von stehenden Rindern in Seitenansicht mit vollplastisch angesetztem Häuptern an der Fassade der Spoletiner Peterskirche vgl. Larson Esch 1981, S. 124 Abb. 74-75, zum paarweisen Vorkommen von kauern den Rindern als Trägerfiguren am Mittelportal von S. Nicola in Bari, der ehem. ‚Porta dei Mesi‘ der Kathedrale in Ferrara wie auch am Protiro-Obergeschoss des Hauptportals der Kathedrale in Piacenza vgl. Belli D’Elia 1989, Sw.abb. 42, Klein 1995, Abb. 138-139 u. 364-365.

¹⁵⁶⁸ Zu dessen Sinnbildhaftigkeit Christi bzw. des Lichtes vgl. Schmidt 1981, S. 28 u. 67, Frigerio 2014, S. 76 u. 82.

¹⁵⁶⁹ Vgl. zu deren christl. Symbolik Forstner/Becker 1991, S. 237 u. Riccioni 2019b, S. 186; eine Hahnen-Gruppe befindet sich auch an der Fassade von S. Maria *della Piazza* in Ancona (*Abb. 127*).

¹⁵⁷⁰ Die nur vereinzelt vorkommenden, voneinander abgewandten Paare gleicher Art (Stiere u. Drachen) befinden sich an W 4 u. 19.

¹⁵⁷¹ Vgl. allgemein zu Basilisken wie zu mittelalterlichen Bsp. Schmidt 1981, S. 46, Barral I Altet 2010, S. 114f., Frigerio 2014, S. 453-459 u. Musetti 2019, S. 172 Anm. 102.

¹⁵⁷² Vgl. Sauer ²1964, S. 348, zu Greifen allgemein vgl. Di Fronzo 1996, S. 91-97.

¹⁵⁷³ Vgl. allgemein zur Drachensymbolik Kühnel 1949-1950, S. 3, Stauch 1955, S. 342-366, Sand 1986, Sp. 1341, Forstner/Becker 1991, S. 247, Manacorda 1994, S. 724-729 u. Frigerio 2014, S. 413ff.

Sakralbauten verbreiteten Kentauren, Sirenen oder Harpyien mit menschlichen Zügen¹⁵⁷⁴ wurde ebenso verzichtet wie auf doppelköpfige Fabelwesen.¹⁵⁷⁵

Einzeldarstellungen von Basilisken finden sich an Portalen in der Emilia an den Kathedralen in Ferrara¹⁵⁷⁶ und in Modena¹⁵⁷⁷ ebenso wie in den Marken an San Ciriaco in Ancona bzw. in den Abruzzen an Santa Vittoria in Carsoli¹⁵⁷⁸ und in Apulien an der Kathedrale in Bitonto. Die Kombination mit einem Gefäß ließ sich an dieser Stelle jedoch nur für die gegenständigen Exemplare an zwei apsidalen Halbrundstäben der unteren Apsis von Santa Maria Annunziata in Todi (*Abb. 133, 139*) nachweisen.

Trotz der weitverbreiteten Präsenz sehr unterschiedlicher Greifendarstellungen in der reliefierten Bauskulptur an Portalteilen wie Kapitellen romanischer Kirchen ganz Italiens, wie an Sant’Ambrogio in Mailand,¹⁵⁷⁹ San Michele in Pavia¹⁵⁸⁰ in der Lombardei, in Santa Maria Assunta in Parma,¹⁵⁸¹ an San Donnino in Fidenza¹⁵⁸² wie San Giorgio in Ferrara¹⁵⁸³ in der Emilia und in San Casciano a Settimo¹⁵⁸⁴ in der Toskana, ist die Wiedergabe von Greifenpaaren, die aus einem mittigen Gefäß - möglicherweise einem Symbol für den ‚Lebensbrunnen‘ - trinken bzw. dieses beschützen, ein dort seltenst abgebildetes Sujet. Eine Ausnahme im Bereich der romanischen Bauskulptur stellte diesbezüglich ein erratisches Fragment eines Archivoltensbogens von Santa Maria *in Cellis* in Carsoli (Abruzzen) dar, das meines Wissens seinerzeit nur Ignazio Gavini abbildete.¹⁵⁸⁵ Ergänzend sind für den italienischen Raum nur die bereits erwähnten Beispiele aus der Ausstattungskunst anzuführen.

An dem Fassadengesims der Kathedrale von Assisi kamen auch mehrere Drachentypen zur Darstellung (*Abb. 91*). So wurde ein Drache mit einem am eigenen Schwanz ergänzten Drachenköpfchen dort zweimal paarweise (W 8, 16) (*Abb. 170*) abgebildet. Zum entsprechenden Vergleich in der Bauskulptur bieten sich vor allem die Exemplare in der äußeren Ranke des Hauptportals vor Ort (*Abb. 105*) wie auch am Gesimsende der südlichen Querhausfassade der Kathedrale San Feliciano in Foligno (*Abb. 135*) an. Dieser Drachentypus findet sich darüber hinaus auch einzeln im Repertoire der Nicholas-Werkstatt am Hauptportal der Kathedrale San Giorgio

¹⁵⁷⁴ Vgl. hingegen zur vielfältigen Wiedergabe dieser Wesen der antiken Mythologie an den roman. Fassaden von S. Michele in Pavia Wiegand-Uhl 1975, S. 43 wie speziell zu gegenständig angeordneten Bsp. ebd., S. 51 bzw. in diversen Mosaikfußböden Barral I Altet 2010, S. 119.

¹⁵⁷⁵ Vgl. zu deren Herkunft u. Verbreitung Barral I Altet 2010, S. 123.

¹⁵⁷⁶ Vgl. das Foto im FAM zu obj08061333 bhim00026661.

¹⁵⁷⁷ Zur ‚Porta Regia‘ vgl. das Foto im FAM zu obj20842765 it00214g06.

¹⁵⁷⁸ Vgl. das Foto im FAM zu obj20883484 it00079c14.

¹⁵⁷⁹ Zu einem Kapitell vgl. das Foto im FAM zu obj20343006 it00197b02.

¹⁵⁸⁰ Vgl. exemplarisch zur Vielzahl von Pfeiler- wie Emporenkapitellen mit symmetrisch angeordneten Greifenpaaren Schmidt-Asbach 2002, Abb. 140, 143, 150 u. 151 wie zur Einzeldarstellung das Foto im FAM obj20343506 fmla13361_29.

¹⁵⁸¹ Zu einem Fries in der dortigen Vierung vgl. das Foto im FAM zu obj20900891 it00288a06.

¹⁵⁸² Zum rechten Seitenportal vgl. das Foto im FAM zu obj20247851 it00118e03.

¹⁵⁸³ Vgl. das Foto im FAM zu obj08061333 bhim00026661.

¹⁵⁸⁴ Zu diesem Greifenpaar vgl. das Foto im FAM zu obj07705930 fln0577195.

¹⁵⁸⁵ Vgl. Gavini 1926-1928, S. 168 Abb. 203.

in Ferrara in der Emilia¹⁵⁸⁶ wie auch paarweise an Kapitellen in Sant’Ambrogio in Mailand¹⁵⁸⁷ und in beiden romanischen Kirchen in Capodiponte¹⁵⁸⁸ in der Lombardei. Auch in der Elfenbeinschnitzerei lassen sich (vierbeinige) Fabelwesen mit Tierköpfchen an ihrem Schwanzende an einzelnen ‚Olifante‘ nachweisen.¹⁵⁸⁹

Des Weiteren sind zwei Gruppen von jeweils voneinander abgewandten Drachen bzw. Mischwesen mit umeinander geschlungenen Schwänzen am Gesims von San Rufino¹⁵⁹⁰ wie auch in der Nachbardiözese an den Fassadengesimsen des südlichen Kathedralquerhauses in Foligno (*Abb. 136*) und an San Silvestro in Bevagna¹⁵⁹¹ anzutreffen.¹⁵⁹² Eines dieser Drachenpaare (W 19) in Assisi verfügt zudem über markante Ziegenbärtchen, die typologisch entsprechenden Darstellungen an einem Gesimsabschnitt wie an einem Eckkapitell der dritten Galerie der Fassade von San Martino in Lucca in der Toskana¹⁵⁹³ sehr ähneln.

Antithetisch seitlich eines vasenartigen Gefäßes angeordnete Drachen wurden sowohl der Gesimskehle von San Rufino¹⁵⁹⁴ als auch einem der Rundstäbe des Ostabschlusses der Kathedrale in Todi (*Abb. 139*) appliziert. Während Reliefs mit gegenständig platzierten Drachen in unterschiedlicher Ausführung an einigen romanischen Sakralbauten in Italien vorkommen, wie zum Beispiel an der Luccheser Kathedralfront, konnte die Hinzufügung eines mittigen Gefäßes bzw. Gegenstandes außerhalb der genannten Beispiele wiederum jedoch nicht nachgewiesen werden. Gattungsübergreifend ist noch am ehesten die Darstellung zweier Mischwesen - halb Drache, halb Basilisk - seitlich eines Kandelabers im Bodenmosaik von Santa Maria e San Donato in Murano¹⁵⁹⁵ (Venetien) anzuführen.

Neben den angeführten Drachen zeichnen sich weitere der am Gesims der Kathedrale in Assisi als Paare gruppierten Fabelwesen durch die Beigabe eines

¹⁵⁸⁶ Vgl. das Foto im FAM zu obj08061333 bhim00026661.

¹⁵⁸⁷ Vgl. Quintavalle 1974, Abb. 916, Schmidt-Asbach 2002, Abb. 236 u. das in den Abb.verw. ang. Foto 44.

¹⁵⁸⁸ Zu S. Salvatore vgl. Chierici 1978, Sw.abb. 103 u. das in den Abb.verw. ang. Foto 6259.

¹⁵⁸⁹ Inv. Nr. 57.581, MFA, Boston u. Inv. 55.345, Cabinet des Médailles, BnF, Paris; vgl. Swarzenski 1962, S. 34 u. zur Herkunft dieses Motivs ‚mindestens‘ aus dem ‚alten Syrien‘ o. ‚Babylon‘ vgl. ebd., S. 42.

¹⁵⁹⁰ Diese Gruppen befinden sich an W 19 u. 25; vgl. zu einer möglichen Deutung Schmidt 1981, S. 26.

¹⁵⁹¹ In Bevagna wurde auch die Variante eines einzelnen Drachen mit aufgerolltem Schwanz (*Abb. 156, 157*) dargestellt, die mehrfach - auch antithetisch - wiederum am Gesims der Fassade von S. Martino in Lucca u. am Portalarchitrav der Collegiata in San Quirico d’Orcia wie an einem roman. Portal bzw. an Ausstattungsstücken in den Abruzzen (Capestrano, Pianella u. Castiglione) o. am Fenster von S. Leonardo in Lama Volara als ‚Rankenspeier‘ vorkommt; vgl. zu Lucca Kopp 1981, Abb. 92, zu derartigen Inkrustationen ebd., Abb. 91, zu Castiglione bzw. Lama Volara Kühnel 1949-1950, S. 3 Abb. 3 bzw. S. 5 Abb. 5.

¹⁵⁹² Außerhalb Mittelitaliens ist diesbzgl. ein Bsp. am Fries der linken seitlichen Fassadenschräge von S. Zeno in Verona anzuführen; vgl. Musetti 2019, S. 153 Abb. 30.

¹⁵⁹³ Vgl. zum Luccheser Kapitell Kopp 1981, Abb. 108 u. zum dortigen Gesims Frigerio 2014, S. 88 Abb. s. n.

¹⁵⁹⁴ Es handelt sich dabei um W 27.

¹⁵⁹⁵ Vgl. Barral I Altet 2010, Abb. 210.

mittigen vasenartigen Gefäßes aus,¹⁵⁹⁶ das möglicherweise den ‚Lebensbrunnen‘ bzw. einen eucharistischen Kelch¹⁵⁹⁷ symbolisieren sollte. Darüber hinaus wurde ein analoges Behältnis auch den Einzeldarstellungen eines Basilisken wie eines Drachen am untersuchten Gesims beigegeben, wofür es in der romanischen Bauskulptur bzw. an kirchlichen Ausstattungsstücken in Italien nur wenige Vergleiche gibt, wie den Greif an der Chorschranke in San Pellegrino in Bominaco.¹⁵⁹⁸

Für die erwähnten Fabelwesen ergeben sich enge motivische Bezüge zum übrigen Untergeschoss: bei den Greifen mit den Konsolen unterhalb, den Trägertieren des rechten Seitenportals (*Abb. 76*) bzw. dem Exemplar am unteren linken Halbrundstab des Hauptportals (*Abb. 73, 105*),¹⁵⁹⁹ bei den Drachen mit deren Artgenossen beidseitig an der genannten Halbrundvorlage (*Abb. 97*) und am linken Seitenportal bzw. wahrscheinlich den dort angebrachten tragenden Tieren (*Abb. 75*).

Des Weiteren finden sich einige, im Gegensatz zu Greif oder Drache, neu erdachte Hybride entlang des ganzen Gesimses verteilt und machen zusammen mit den doppelteibigen Wesen die Hauptgruppe der dortigen Darstellungen aus.¹⁶⁰⁰ Für diese nicht-tradierten Fabelwesen griffen die betreffenden Bildhauer auf Rinder- bzw. Drachenkörper zurück, denen neben andersartigen Tier- vorwiegend humane Köpfe beigegeben wurden (*Abb. 123-125, 170*).¹⁶⁰¹

Für diese Vorgehensweise lassen sich Vergleiche auch an anderen romanischen Sakralbauten in Italien benennen: Die Variante eines Drachenkörpers mit Wolfs- bzw. Fuchskopf ist nicht nur am linken Pfosten des Portals von Santa Vittoria in Monteleone Sabino¹⁶⁰² in Latium, sondern auch am unteren Rahmen des Kanzelkastens in Sant’Ambrogio in Mailand¹⁶⁰³ in der Lombardei nachweisbar. An den seitlichen Schrägen der Front von San Zeno in Verona in Venetien ist ein Rind mit

¹⁵⁹⁶ Sie befinden sich an W 26 u. 27. Ob es sich bei der unkenntlichen Darstellung an W 31 wirklich um die ‚eherne Schlange‘ handelte, wie Prosperi meinte, o. doch um eine Gruppe von Tieren bzw. Fabelwesen, muss ungeklärt bleiben; vgl. Prosperi 2003, S. 167. In jedem Fall weicht deren plastische, nicht schlauchartige Anlage von jener der anderen ab. Auch außerhalb der Wiedergabe in der Szene des ‚verbotenen Baumes‘ in alttestamentlichen Zyklen ist die Darstellung von Schlangen in der roman. Kunst Italiens m. W. meistens kontextgebunden (Kampf mit einem Hirsch o. anderen Tier) u. nur selten allein abgebildet - z. B. an der Apsis von S. Maria in Conèo.

¹⁵⁹⁷ Am Gesims wie an den Tympana in Assisi wurden, wie auch an der Apsis in Todi, keine Gefäße explizit in Brunnen- bzw. Kelchform dargestellt.

¹⁵⁹⁸ Vgl. Decker 1958, Abb. 211, Lehmann-Brockhaus 1983, S. 169 wie Di Fronzo 1996, S. 94 Abb. s. n.; zu entspr. gereihten Vögel an der Hauptportalarchivolte von Notre-Dame in Corme-Écluse vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz.

¹⁵⁹⁹ Auch wenn das Wesen am rechten Halbrundstab nicht (mehr) die bei den Tieren oberhalb noch erhaltene kleinteilige Oberflächenornamentierung aufweist, handelte es sich wahrscheinlich urspr. trotzdem nicht um einen Greif, da auch keine rudimentären Flügelsätze erkennbar sind.

¹⁶⁰⁰ Einzelne Hybride befinden sich an W 7, 11, 15, 18, 21-22 (?), 28. Zur allgemeinen Gestaltung von Mischwesen mit Flügeln als Symbole des Bösen bzw. Teufels im Mittelalter vgl. Baschet 1994, S. 647.

¹⁶⁰¹ Zum Vorkommen von variantenreichen tierischen Mischwesen auch als Initialen in Codices des sp. 12. Jh. im Spoletiner Umfeld vgl. Corso 2008, S. 285.

¹⁶⁰² Vgl. das Foto im FAM zu obj20853342 it00227e05 wie zur Dat. in das 13. Jh. Gatti 1966, S. 21, zum Aufbau u. zu sp. Modifikationen wie zur Dat. Anf. 2. H. 12. Jh. Ferri 1987, S. 191f. u. 195.

¹⁶⁰³ Vgl. Tcherikover 1999, S. 50 Abb. 50 u. zur Dat. dieser Teile Foletti/Quadri 2017, S. 311.

einem männlichen Haupt ebenso Teil der Abfolge von unterschiedlichen Tieren und Fabelwesen wie ein Drachen mit einem weiblichen Kopf.¹⁶⁰⁴ In Assisi selbst sind diesbezüglich noch die mehrfach nahezu unverändert wiederholten kompakten Mischwesen des Fassadengesimses an San Francesco (*Abb. 189*) zu erwähnen, die durch ihre Größe wie gekrümmte Haltung in die jeweiligen Konsolzwischenräume gespannt erscheinen.¹⁶⁰⁵ Außerhalb der italienischen Halbinsel zeigen neben einzelnen Darstellungen an Sakralbauten in Nouvelle-Aquitaine, so zum Beispiel an Saint-Pierre-de-la-Tour oder in Notre-Dame de Salles in Aulnay,¹⁶⁰⁶ auch die erhaltenen Friesteile aus dem ehemaligen Narthex der dritten Abteikirche in Cluny (Sàone-et-Loire) einige Mischwesen mit verzerrten humanen Gesichtern¹⁶⁰⁷ - in einer Abfolge von Clpei mit verbindenden Spangen.

Die angeführten Hybridwesen entlang der Kehle an dem Fassadengesims von San Rufino wurden schwerpunktmäßig an der linken Gesimshälfte durch vier unterschiedliche ‚Bicorpora‘¹⁶⁰⁸ ergänzt, von denen zwei Exemplare wiederum über menschliche Köpfe verfügen.¹⁶⁰⁹ Derartig symmetrische, doppelteibige Wesen bezeichnete Barral I Altet allgemein als „[...] *caractéristiques de l'art roman* [...]“.¹⁶¹⁰ Sie wurden oft an den Kapitellkörpern romanischer Kirchen in Italien wie in Frankreich

¹⁶⁰⁴ Vgl. Valenzano 1993, S. 55 Abb. 47, De Luca 2019, S. 109 wie Musetti 2019, S. 151 Abb. 25 u. S. 158 Abb. 43. Musettis Identifizierung des Rindes als Schwein in Verona überzeugt die Verfasserin durch den Vgl. mit dem am nächsten Block dargestellten Schwein nicht. Die Nahaufnahmen nach der Reinigung lassen die Bleieinlagen für die Augen besonders gut hervortreten. Diese sind ebenfalls bei den gereihten Tieren bzw. Fabelwesen am Kryptenzugang vor Ort (vgl. ebd., S. 135) u. außerdem u. a. an Ensembles in Assisi, Ancona, Lucca u. Carrara noch vorhanden.

¹⁶⁰⁵ Vgl. Wiener 1991, S. 140 u. Malafarina 2011, S. 211 Abb. s. n. unten.

¹⁶⁰⁶ Vgl. zu S.-Pierre Camus/Carpentier 2011, S. 218 Abb. 222, S. 409 Abb. 447 u. zu Notre-Dame ebd., S. 418 Abb. 461.

¹⁶⁰⁷ Vgl. z. B. zu N°d'Inv. 896.29-3; 58 (Mus. Ochier, Cluny) den in den Abb.verw. ang. Datensatz.

¹⁶⁰⁸ Überwiegend handelt es sich bei den ‚Bicorpora‘ um Raubkatzen (z. B. am Gesims der Kanzel in S.'Ambrogio in Mailand, am Kryptenkapitell in S. Nicola in Bari u. am rechten Pfosten v. S. Leonardo in Lama Volara), seltener um andere Vierbeiner (wie Widder (z. B. Kryptenkapitell in S. Sepolcro in Acquapendente, Hirsche (am Protiro der Kathedralfassade in Modena) wie Rinder (Kapitell in S. Pancrazio in Tarquinia u. am rechten Pfosten von S. Maria Maggiore in Spello) o. Fabelwesen (wie dem Drachen an einem Tympanon (Inv. Nr. A 2, Mus. Departmentale, Beauvais; vgl. das Foto im FAM zu obj20891512 fm37620)). Zu einzelnen Merkmalen, weiteren Bsp. doppelteibiger Vierbeiner, ‚Trägertieren‘ u. ‚Rankenspeiern‘ unterschiedlicher Dat. vgl. Slomann 1967, Bd. 1, S. 58-61 u. 121-127. Die ebenfalls im 11.-12. Jh. dargestellten Fabelwesen aus vier Löwenkörpern sind m. W. außerhalb von Miniaturen nur in Bodenmosaiken im Mittelmeerraum bzw. für ‚Patere‘ an S. Marco in Venedig nachweis- wie rekonstruierbar; zu einem Bsp. in der Kathedrale in Otranto vgl. Klingender 1971, S. 283, zu einer Rekonstruktion Świechowski/Rizzi 1982, S. 231, S. 243 Abb. XIII.

¹⁶⁰⁹ So an W 6, 8, 14 u. 24. Zu den analogen, gattungsübergreifenden Darstellungen im Mosaikboden des Querhauses von S.-Martin in Ganagobie u. in englischen Psaltern des frühen 13. Jh. vgl. Rouquette 1977, Sw.abb. 28, Oursel 1991, Farbabb. 161 u. Barral I Altet 2010, S. 115f., 122 u. Abb. 81a, 83 u. 85.

¹⁶¹⁰ Barral I Altet 2010, S. 122. Für deren seltene Aufnahme in das Repertoire der roman. Fußbodenmosaiken machte der Autor an gleicher Stelle ihre schwierige Darstellung in einer ebenen Fläche verantwortlich; vgl. ebd.

frontal stehend, leicht aufgerichtet oder kauern mit ihrem Kopf in Ecklage dargestellt.¹⁶¹¹ Die Verbreitung dieser als Teil von einer „[...] *Oriental animal art which had been stamped as sacred in the Holy Lands.*“¹⁶¹² westwärts im Mittelmeerraum könnte laut Vilhelm Slomann als Dekor von Reliquiaren oder anderen von Pilgern mitgebrachten ‚Kleinkunstwerken‘ „[...] *in a connection with pilgrim routes and the time of the Crusades.*“¹⁶¹³ erfolgt sein. Zum Erhalt entsprechend dekorierte Artefakte ist der Verfasserin allerdings nichts bekannt.

Als Beispiele hingegen für in die Fläche ausgebreitete ‚Bicorpora‘ lassen sich für die sakrale Bauskulptur in Mittel- und Oberitalien das Rinderwesen am rechten Pfosten wie der Ziegenhybrid mittig am Portalarchitrav von Santa Maria Maggiore in Spello¹⁶¹⁴ bzw. das Drachenwesen am Gesims von San Silvestro in Bevagna (Abb. 157 rechts) in Umbrien, die Löwen am ehemaligen Architrav des Cathedralportals von Santa Maria in Castello in Cagliari in Sardinien¹⁶¹⁵ und die Raubkatzen in einzelnen Bogenfeldern an der Apsis von San Pelino in Corfinio¹⁶¹⁶ in den Abruzzen (Abb. 134) wie an einem Teilstück einer Archivolte in der Galleria Giorgio Franchetti in Venedig¹⁶¹⁷ anführen. An letzterem zeichnen sich die beiden aufgerichteten Katzenkörper jedoch durch ihre adossierte Anordnung aus, die in ihrer Einfügung in eine Ranke wie in ihrer Anlage sehr an jene an der unteren, linken Außenfläche des Fassadenrisalites von Santa Maria in Ripoll¹⁶¹⁸ erinnern.

Wenn auch nicht so zahlreich wie jene mit gegenständig angeordneten Tieren zeigen einzelne in Venedig erhaltene mittelalterliche ‚Patere‘ auch raubkatzenartige

¹⁶¹¹ Dessen Funktion als ‚Volutenersatz‘ verleiht den doppelreihigen Fabelwesen meistens ein höheres Maß an Plastizität (z. B. Kapitelle im Atrium S. Ambrogio in Mailand o. in S.-Pierre in Chauvigny). Eine mittige Platzierung des Kopfes auf der Kapitellseite z. B. in der Toskana an den Abteikirchen S. Antimo u. S. Lorenzo al Lanzo hatte hingegen eine Verringerung der plastischen Durchbildung der Fabelwesen zur Folge. Trotz einer entspr. Eckplatzierung an Kapitellen tritt das Phänomen der Doppelreihigkeit bei Vögeln eher selten auf. Eine adossierte Anordnung von Tierleibern ist an Kapitellen nicht ganz so häufig, kann aber in der ‚Stanza dei Torresani‘ im ‚Torre della Ghirlandina‘ in Modena bzw. in Kirchen der Vienne (S.-Hilaire le Grand, S.-Porchaire u. S.-Radegonde in Poitiers, Notre-Dame in Château-Larcher, S.-Savin in Saint-Savin-sur-Gartempe) einige Male wie vereinzelt auch anderswo (Boscherville, Le Mans, Rieux-Minervois) nachgewiesen werden; vgl. zu Modena, S.-Porchaire bzw. S.-Radegonde die Fotos im FAM zu obj70006551 fle0012904x_p, obj20099498 fr00590e02 bzw. obj20809405 fr00586a13.

¹⁶¹² Slomann 1967, S. 181. Zum Verhältnis zw. der Verbreitung von „[...] *composite Mesopotamian animals* [...]“ (ebd., S. 182) u. den zeitgenössischen diesbzgl. Quellen vgl. ebd., S. 180-183. Zu einer fundierten Einordnung der bis dato auf wenige Aspekte beschränkten kunstgeschichtlichen Interpretation der 1125 dat. *Apologia ad Guillelmum Abbatem*, in der Bernhard von Clairvaux auch auf mehrreihige Hybride Bezug nahm, vgl. Rudolph 1989, S. 103-105. Zur Rezension eines weiteren diesbzgl. Werkes dieses Autors vgl. Camille 1993, S. 149.

¹⁶¹³ Slomann 1967, S. 177.

¹⁶¹⁴ Vgl. Neri Lusanna 2013, S. 95 Abb. 25.

¹⁶¹⁵ Über dessen jetzigen Anbringungsort war den vorhandenen Quellen leider nichts zu entnehmen.

¹⁶¹⁶ Vgl. Lehmann-Brockhaus 1983, S. 145; zur Apsis von S. Pelino vgl. auch die Fotos im FAM zu obj08026772 bhfd442k24 u. bhfd443b32, Fucinese 1969, S. 84 Abb. 36, Amadio 1971, Abb. 111 u. Willemsen 1990, Farbabb. 15; zu deren Ansetzung in Verbindung mit dem um 1180 dat. Ambo vgl. Fucinese 1969, S. 87f.

¹⁶¹⁷ Inv. Nr. ML39, Galleria G. Franchetti, Venedig; vgl. Saccardo 2019, S. 145 Abb. 4.

¹⁶¹⁸ Vgl. Castiñeiras 2013, S. 122 Abb. 1.

„Bicorpora“.¹⁶¹⁹ Ein streng horizontaler Anschluss beider Leiber an ein gemeinsames Haupt - wie am Gesims von San Rufino - ist dort allerdings nicht anzutreffen. Die der Verfasserin bekannten Exemplare von doppel Leibigen Mischwesen an südwestfranzösischen Sakralbauten - mittig an der Fassade von Notre-Dame-la-Grande in Poitiers (Vienne), an einem Fries im Inneren von Saint-Suplice in Marignac (Charente-Maritime) und von Saint-Cybard in Plassac-Rouffiac (Charente) wie an der Fassade von Saint-Vincent in Marcillac (Gironde)¹⁶²⁰ - weisen hingegen sich waagrecht an die Löwen- bzw. Raubkatzenköpfe anschließende Körper auf.

Die Darstellungen der Tiere und Fabelwesen des Gesimses in Assisi zeichnen sich neben ihrer durchgängig ganzfigurigen Wiedergabe durch das häufige Vorkommen von gegenständig angeordneten gleichartigen Paaren¹⁶²¹ wie die Beiordnung eines henkellosen Gefäßes aus.¹⁶²² Beide Merkmale sind - im Gegensatz zu den doppel Leibigen Mischwesen - hauptsächlich nur an der rechten Gesimshälfte zu finden.

Als weiteres Charakteristikum ist die Ausstattung vieler verschiedener Fabelwesen mit frontal ausgerichteten humanen Gesichtern bzw. Häuptern anzusprechen:

¹⁶¹⁹ Vgl. Świechowski/Rizzi 1982, u. a. T. 64 Abb. 884 u. T. 83 Abb. 1093.

¹⁶²⁰ Vgl. zu Poitiers das Foto im FAM zu obj20809373 fr00584e12, zum Fries im Chor in Marignac Eygun 1970, Sw.abb. 160 wie zu Marignac u. Marcillac die in den Abb.verw. ang. Datensätze.

¹⁶²¹ Gegenständig angeordnete Tiere bzw. Fabelwesen einer Spezies sind in unterschiedlicher Plastizität auch an den Friesen der roman. Fassaden von S. Maria della Piazza in Ancona (Drachen an Pflanze (?), Greifen u. Hähne jeweils ohne ein Gefäß) (*Abb. 127, 128*), der Kathedrale in Lucca (Drachen) wie auch auf einzelnen gereihten Platten an der oberen Apsis von S. Maria in Conèo (Löwen?) nachweisbar. Vgl. zur Fassade der Marienkirche Bossaglia o. J. (1973), S. 15, Barsanti 1991, S. 572 Abb. s. n. u. Simi Varanelli 1997, S. 184.

¹⁶²² Wie schon an den Tympana wurden auch am Gesims von S. Rufino die Gefäße mit einem Wendeldecor versehen. Trotz der Schäden ist anzunehmen, dass zumindest zwei der vier Gefäße an den Rundstäben der Kathedralapsis in Todi ähnlich gestaltet waren (*Abb. 133*); vgl. das Foto im FAM zu obj08041034 bhpd68096.

Neben den insgesamt vier einleibigen Mischwesen¹⁶²³ wurden noch zwei doppeliebigige Fabelwesen¹⁶²⁴ in gleicher Weise verfremdet. Es handelt sich dabei um ergänzte männliche Köpfe mit einem parallelen Haaransatz auf der Stirn und erstem Gesichtsausdruck. Alle entsprechenden Darstellungen wurden im mittleren Bereich des Fassadengesimses angeordnet.¹⁶²⁵

Weiter ist die partielle Existenz von Bleieinlagen an den Augen der Tiere bzw. der Fabelwesen anzusprechen, die am übrigen Untergeschoss sonst nur noch an einem Großteil der Kopfkonsolen (*Abb. 83*) sicher nachweisbar ist und für zwei Figuren des linken Halbrundstabes (*Abb. 99*) zumindest erwogen werden sollte.¹⁶²⁶ Betrachtet man die Verteilung der erhaltenen bzw. vorbereiteten Einlagen im Mittelteil des Gesimses,¹⁶²⁷ so könnte sich möglicherweise ein Zusammenhang zwischen deren Einsatz und der Ausführung der Würfel im unteren profilierten Werkstückbereich andeuten.

Abschließend lassen sich einige spezifische Charakteristika des gesamten Konsolgesimses an der Fassade in Assisi, die sich unabhängig von dem geschlossenen Gesamteindruck aus der Fernansicht ergeben, wie folgt zusammenfassen: Dem Konsolbereich lag eine einheitliche Konzeption für die Werkstückgröße, die Motivik der Konsolen und Metopen wie deren Herstellung zugrunde. Am aufliegenden Gesims ist mit der Umsetzung des motivischen Repertoires der Ganzfiguren - mit Ausnahme der Randbereiche - wie mit der Nutzung der gesamten Werkstückbreite für die einzelne Darstellung ein ähnlich konsequentes Vorgehen ersichtlich. In Bezug

¹⁶²³ Es lassen sich ähnlich anthropomorphisierte, monokorporale Mischwesen in unterschiedlichen baulichen Zusammenhängen an roman. Sakralbauten im westl. Mittelmeerraum vielfach einzeln o. als Paar belegen - z. B. an dem Kassettenfries u. der Flanke des Protiro an S. Maria Matricolare in Verona, an Kapitellen der Krypta wie des Hauptportals von SS. Maria e Giustina in Piacenza, am Blendbogenfries an der Südflanke von S. Maria *della Piazza* in Ancona u. am Fassadenfries von S. Martino in Lucca, an der Fensterzone der Fassade von S. Pietro in Tuscania, am Hauptportal von S. Maria e S. Valentino in Bitonto u. Narthexfries ehem. an Cluny III, an Kapitellen in Notre-Dame in Urcel, in bzw. an S.-Jouin in Saint-Jouin-de-Marnes wie am Portal von S. Maria in Ripoll, an Fassadenreliefs an S. Maria la Real in Sangüesa, am Portal an S. Andres in Soto de Bureba; vgl. zu Piacenza Klein 1995, Abb. 207, 209, 224, 243, zu Lucca Tigler 2006, S. 108 Abb. 87, zu Urcel das Foto im FAM zu obj20807549 fr00862f08 wie zu S.-Jouin mit einer Dat. in das 1. V. 12. Jh. Tcherikover 1985, S. 361 u. T. II Abb. 2 u. zu vielen der genannten Objekte die Verw. an anderer Stelle dieser Arbeit.

¹⁶²⁴ Eine entspr. Anthropomorphisierung von doppeliebigigen Wesen ist am ehesten an südwestfrz. Kapitellen anzutreffen, wie an S.-Cybard in Plassac-Rouffiac, S.-Nicolas in Civray, mehrfach an Notre-Dame in Genouillé, der ehem. Abtei S.-Junien in Nouaillé-Maupertuis bzw. S.-Jouin in Saint-Jouin-de-Marnes - neben Raubkatzen wurden ab u. zu auch Menschen verfremdet (Genouillé); vgl. zu den Exemplaren in Plassac-Rouffiac u. Genouillé die in den Abb.verw. ang. Datensätze, zu Civray das Foto im FAM obj20019369 fm161061 u. Saint-Jouin-de-Marnes Tcherikover 1985, T. II Abb. 8.

¹⁶²⁵ So an W 9, 15, 18, 23 bzw. W 8 u. 24.

¹⁶²⁶ Sowohl der Mantikor als auch die Figur Davids weisen anstatt der sonst am Halbrundstab anzutreffenden konvexen Pupillen jeweils von den Augenlidern gerahmte größere, kreisrunde Bohrungen auf; vgl. das Foto im FAM zu obj20382619 fm777250.

¹⁶²⁷ An W (schon 12?) 13-15 u. 27-30 (noch 31?) sind einige Bleieinlagen erhalten.

auf die Werkstücklänge, die unmittelbar auf die Entstehung unterschiedlicher Darstellungstypen verschiedener Länge zurückwirkte, ist diese Einheitlichkeit jedoch nicht gegeben. So wurde keine räumliche Beziehung der Darstellungen beider übereinanderliegenden Teile des Konsolgesimses zueinander erreicht. Die Zuordnung von Teil- bzw. Ganzfiguren jeweils nur zu einem der beiden Teile des Konsolgesimses, den Konsolen bzw. dem Gesims, kann wiederum als konsequent bezeichnet werden. Die Verteilung der Arten von Fabelwesen und Tieren wurde hingegen uneinheitlich geregelt, da es Spezies gibt, die nur an den Konsolen (Lamm, Widder) bzw. an dem Gesims (Hirsch, Drache, Basilisk) vorkommen, aber auch solche vorhanden sind, die an beiden erscheinen (Stier, Greif). Die Darstellung von nicht ‚kanonischen‘ Mischwesen, wie den ‚Bicorpora‘, blieb allerdings auf den Gesimsbereich beschränkt.

Die bisher genannten Merkmale wie Unterschiede standen der an sich arbeitstechnisch sinnvollen gemeinsamen Fertigung des Konsol- und des Gesimsbereichs nicht entgegen. Diese wird durch die starke Ähnlichkeit der entsprechenden Köpfe der Mischwesen zu den Konsolköpfen ebenso bestätigt wie durch das fast ausschließliche Vorkommen von Bleieinlagen am gesamten Untergeschoss an den Augen der Dargestellten an den Konsolen *und* am Gesims.

5.2.4.4 Die romanischen Konsolgesimse der Umgebung

5.2.4.4.1 Einführung

Wenn Wiener über die Gesimse in Umbrien schrieb, dass diese „[...] *eine seit 1200 traditionelle, kaum programmatische, dekorative Aufgabe umbrischer Architekten in der Romantik* [...]“ waren und dann die „[...] *ausgereiften Beispiele[n] an den Domen von Foligno und Assisi* [...]“. ¹⁶²⁸ erwähnte, implizierte seine Formulierung erst einmal die Existenz auch von weniger ‚ausgereiften‘ Exemplaren im Umfeld. Weiter widersprach der Autor mit seiner Datierung der Konsolgesimse in Foligno *und* Assisi „[...] *um 1200* [...]“. ¹⁶²⁹ Gnoli Frühdatierung bezüglich desjenigen an San Rufino. ¹⁶³⁰ Des Weiteren äußerte Wiener die Meinung, dass „*Gegenüber dem Konsolgesims in Foligno [ist] dasjenige am Dom von Assisi durch die ungleich größere Systematisierung bereits deutlich fortgeschritten [sei], da man die Kopfprotomen ausschließlich auf die Kopfkonsolen beschränkte.*“ ¹⁶³¹ Ob diese Aussage auch bedeutet, dass der Autor wegen des für San Rufino festgestellten ‚Fortschrittes‘ das Gesims an der südlichen Querhausfassade der Kathedrale San Feliciano in Foligno, deren darunterliegendes Portal inschriftlich 1201 datiert

¹⁶²⁸ Wiener 1991, S. 137.

¹⁶²⁹ Ebd.

¹⁶³⁰ Vgl. Gnoli 1906b, S. 179. Gnoli tendierte zu einer sehr frühen Ansetzung des gesamten Untergeschosses in die Mitte des 12. Jh., da er das Bsp. an S. Rufino zeitlich *vor* jenes von S. Domenico in Narni setzte, welches er - sicherlich zu früh - um 1150 einordnete. Vgl. zu einer ähnlichen Dat. Cardelli 1929, S. 21 Anm. 3 bzw. zu einer um drei bis vier Jz. sp. Ansetzung Noehles 1961, S. 41.

¹⁶³¹ Wiener 1991, S. 138.

ist,¹⁶³² nicht nur entwicklungsgeschichtlich, sondern auch zeitlich *vor* dasjenige an San Rufino setzen wollte, lässt sich seinen Zeilen in diesem Zusammenhang nicht sicher entnehmen. Fabrizio Finauri interpretierte die heterogene Zusammensetzung des Konsolgesimses an der Querhausfront von San Feliciano in Foligno hingegen als Folge einer Beteiligung verschiedener Werkstätten und argumentierte so - anders als sein deutscher Kollege - eben nicht entwicklungsgeschichtlich.¹⁶³³

An dieser Stelle erscheint es sinnvoll zu sein, einzelne Gesimse im Umkreis der Kathedrale von Assisi auf den angeführten Argumentationsgang zu überprüfen. Die von Wiener aufgezählten mittelitalienischen Beispiele sind auf Grund ihrer Datierungen in Relation zum Gesims an San Rufino meines Wissens aber als zeitgleiche oder spätere Varianten des Konsolgesims- bzw. Gesimsthemas zu betrachten.¹⁶³⁴

Die horizontale Markierung von Flächen - vorrangig an Geschossabschlüssen, aber nicht nur an Fassaden - stellte generell ein verbreitetes Anliegen von Architekten vor allem im Gebiet des heutigen Umbrien und Latium ab Mitte des 12. Jahrhunderts dar.¹⁶³⁵ Das belegen auch die vorhandenen Konsolgesimse mit profilierten oder rein vegetabil dekorierten Auflagen an der Kathedrale bzw. an San Pietro *fuori le mura* in Spoleto und in deren Umgebung, wie an San Pietro in Bovara, San Felice in Sant'Anatolia di Narco, San Feliciano in Foligno und San Domenico in Narni. Ergänzend ist auch auf die Beispiele mit hinzutretenden Blendbogenfriesen hinzuweisen, unter anderem in gestelzter Form am Obergeschoss der Fassade der Spoletiner Kathedrale (*Abb. 176, 177*) und der unteren Apsis der Todiner Kathedrale (*Abb. 159, 160*). Gestelzte Blendbogenfrieze weisen objektbezogen sowohl Konsolen mit pflanzlichen (Spoleto) als auch figürlichen Darstellungen (Todi) auf. Als in diesem Zusammenhang ebenfalls interessante Konsolgesimse mit einem zumindest partiellen Figurendekor lassen sich auch die oberen Abschlüsse an den Apsiden von Santa Maria Assunta in San Quirico d'Orcia und Sant'Antimo bei Montalcino in der

¹⁶³² Vgl. zu den möglichen Umständen der Entstehung dieser Inschrift im Zusammenhang mit der lokalen Familie Atti, verbunden mit Überlegungen zu deren möglichem Einsatz zu Legitimationszwecken Neri Lusanna 2013, S. 103ff. Eine von der Autorin angedeutete inschriftliche Rückdat. des Querhausportals in das Jahr 1201 würde auch bedeuten, dass die Fertigung des Konsolgesimses in Assisi auf keinen Fall *nach* jenem in Foligno anzusetzen wäre.

¹⁶³³ Vgl. Finauri 1993, S. 116 u. ähnlich für das gesamte Untergeschoss trotz dessen einheitlichen ikonografischen Entwurfes Benazzi 1993, S. 51.

¹⁶³⁴ Vgl. zur Dat. der Erweiterung der Fassade von S. Pietro in Tuscania ab etwa 1190 bzw. 1206 Noehles 1961, S. 70 bzw. Gigliozzi 2000, S. 152.

¹⁶³⁵ Zum Verweis auf die Langlebigkeit dieser Art von Geschossabschluss in Westfrankreich vgl. Lametti 1990, S. 102. Zum funktionalen Wandel von Gesimsen schrieb Purrmann: „*Mit dem zunehmenden Verzicht auf die Instrumentierung von Bauten durch Säulen, Pilaster und voll entwickelte Gebälke nahm in der Spätantike die Bedeutung einzelner Gesimse als Mittel horizontaler Gliederung zu. [...] Am Außenbau wurden Gesimse im Früh- und Hochmittelalter vorrangig zur Geschossgliederung eingesetzt. Oftmals bildeten die Gesimse gemeinsam mit Lisenen die horizontale und vertikale Gliederungsstruktur des Außenbaus.*“ (Purrmann 2018, s. p.)

Toskana¹⁶³⁶ wie jeweils am Mittelbereich der Fassaden von Santa Maria Maggiore und San Pietro in Tuscania¹⁶³⁷ in Latium (*Abb. 183*) anführen.

5.2.4.4.2 Die vorromanischen Gesimse

Vor einem näheren Blick auf die romanischen Konsolgesimse in Assisi benachbarten Diözesen ist noch kurz auf mögliche vorromanische Vorbilder einzugehen.

Für die Konsolgesimse der Fassade von San Rufino hätte allein schon auf Grund seiner räumlichen Nähe das Abschlussgesims des Frontgiebels des sogenannten ‚Minerva-Tempels‘ am antiken Forum in Zentrum von Assisi¹⁶³⁸ als Vorbild dienen können. Ein Vergleich beider Gesimse lässt neben den offensichtlichen Unterschieden - die figürliche statt vegetabile Gestaltung von dessen Konsolen bzw. dessen aufliegendem Gesimsprofil wie die Anbringung von Metopen statt Soffitten mit floralem Dekor - jedoch vor allem ein abweichendes strukturelles Grundverständnis hervortreten, welches eine direkte Vorbildlichkeit des Giebelgesimses für dasjenige an der Kathedraalfassade unwahrscheinlich erscheinen lässt.

Auch die bereits im Kontext mit dem Rankendekor einiger romanischer Portale in Spoleto und dessen Umgebung angeführten, bis heute kontrovers datierten San Salvatore in Spoleto und ‚Tempietto del Clitunno‘ bei Campello verfügen beide über vollausgebildete Konsolgesimse. Während die verschieden gut erhaltenen Abschnitte in das Werkstückgefüge unterschiedlicher Provenienz im inneren Presbyteriums-bereich von San Salvatore zu dessen Hervorhebung eingepasst wurden, zielen sie den ‚Tempietto‘ außen (*Abb. 140*) wie innen in verschiedenen umfangreichen Ausführungen.¹⁶³⁹ Als deren in diesem Zusammenhang relevante Gemeinsamkeiten sind vor allem die Blattauflagen an den angeschrägten Konsolkörpern mit den angefügten Voluten und die Rosettenmotivik der Soffitten zu nennen. Metopen wurden bei diesen beiden vorromanischen Ensembles hingegen nicht eingefügt. Trotzdem könnten sie zumindest jenen mit einem rein pflanzlichen Dekor an den romanischen Sakralbauten in der unmittelbaren Umgebung Spoletos als direkte Vorlagen gedient haben. Ein grober Überblick zeigt diesbezüglich jedoch, dass auch die romanischen Gesimse keine einheitliche Gestaltung aufweisen. So wurden zum Beispiel an den Gesimsabschnitten der Giebelschrägen der Fassade von San Felice in Sant’Anatolia di Narco¹⁶⁴⁰ - im Gegensatz zum undekorierten Exemplar unterhalb - einzelne Rosetten wie Blütenteller als Metopen zwischen die Konsolen mit Blattaufgabe eingefügt. Von den der Verfasserin bekannten Konsolgesimsen des ‚Valle Umbra‘ verfügen jedoch diejenigen der Untergeschosse von San Pietro *fuori le mura*

¹⁶³⁶ Vgl. zu S. Maria Ass. bzw. S.’Antimo die Fotos im FAM zu obj07877030 fln0606312z_p bzw. obj08130825 bhim00005596.

¹⁶³⁷ Vgl. Brucher 1987, S. 254 Abb. 160 u. Staccini ²1988, S. 30f. Abb. s. n.

¹⁶³⁸ Vgl. die Fotos im FAM zu obj08063024 bhim00016799 u. bhim00016801. Zu dessen Lage am wichtigsten Platz der Antike, der, wie die Schrift- u. Bildquellen belegen, in der 1. H. 13. Jh. als „[...] *platea nova Assisii* [...]“ (ACA, M. 1, fol. 4 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 619f.)) von großer kommunaler Bedeutung war, vgl. Guidoni 1991, S. 624 u. Zimmermanns ³1989, S. 171.

¹⁶³⁹ Vgl. Tarchi 1937, T. VI u. IX.

¹⁶⁴⁰ Vgl. das Foto im FAM zu obj08008384 bhim00017756.

(Abb. 141) bzw. von San Paolo *inter vineas* in Spoleto¹⁶⁴¹ neben einer Konsolgestaltung mit Blattauflege über verschiedenartige Rosetten als Soffitten. Dieses Merkmal ist für derartige romanische Ensembles in Mittelitalien generell eher selten, aber auch am unteren Gesims der Front von San Pietro in Tuscania in Latium mit seinen figürlichen Konsolen vorhanden.

Es bleibt an dieser Stelle dementsprechend festzuhalten, dass sich meines Erachtens die Vorbildlichkeit der angeführten vorromanischen Konsolgesimse im ‚Valle Umbra‘ - nicht nur durch ihren vegetabil-floralen Dekor - auf nur eine Gruppe romanischer Gesimse beschränkt, zu der das Konsolgesims an der Fassade der Kathedrale in Assisi auf jeden Fall nicht gehört.

5.2.4.4.3 Die Gesimse der Apsiden in Assisi

Von der Forschung weitestgehend unbeachtet oder nur kurz abwertend erwähnt, befinden sich an den Apsiszyklindern von San Rufino¹⁶⁴² (Abb. 142), Santa Maria Maggiore¹⁶⁴³ (Abb. 143) und San Pietro in Assisi¹⁶⁴⁴ (Abb. 144) in unterschiedlicher Höhe angebrachte Gesimse aus Travertin.¹⁶⁴⁵

Mit der deutlichen Geschosstrennung an ihren Apsiden stehen die drei Kirchen in Assisi zusammen mit der Kathedrale Santa Maria Annunziata in Todi (Abb. 159, 162), San Michele Arcangelo in Bevagna¹⁶⁴⁶ und der Bischofskirche San Panfilo in Sulmona¹⁶⁴⁷ in den Abruzzen im mittelitalienischen Kontext eher isoliert da. In der weiteren Umgebung von Assisi ist eine Geschossmarkierung außerhalb von Apsiden durch ein früher datierbares Gesims für den Glockenturm von San Pietro *in Valle* bei Ferentillo anzuführen.¹⁶⁴⁸ Zwar zeigen viele der romanischen Apsiden eine Vertikalgliederung durch Halbrundstäbe oder manchmal auch durch Lisenen, doch oberhalb des zum Teil hohen Sockels erfolgte sehr selten eine weitere horizontale Unterteilung des Apsiszyklinders bis zu seinem oberen Abschluss durch einen Blendbogenfries oder eine Blendgalerie. Das gilt auch für höhere Exemplare, wie jene im Stadtgebiet Spoletos, an San Giovanni *al Mavone* in Isola del Gran Sasso d'Italia¹⁶⁴⁹ in den Abruzzen, Santa Maria Assunta in Rambona¹⁶⁵⁰ und an San Leo in San Leo¹⁶⁵¹ in den Marken.

¹⁶⁴¹ Vgl. Coden 2011, T. 10 Abb. 20.

¹⁶⁴² Vgl. Conti 1993, Abb. 48.

¹⁶⁴³ Vgl. das Foto im FAM zu obj20244566 fmlac 1002382 wie Gigliozzi 2000, S. 114 Abb. 103.

¹⁶⁴⁴ Zu den älteren Reproduktionen der Apsis der Peterskirche vgl. Tarchi 1937, T. LIX u. LXV.

¹⁶⁴⁵ Zu S. Rufino heißt es bei Zocca: „[...] *Pornato rustico e timido dell'abside* [...]“ (Zocca 1936, S. 172) bzw. dass die „[...] *Apsis ein derbes und schüchternes Ornament zeigt, das viel älter ist als das der Fassade* [...]“ (dies. 1956, S. 62).

¹⁶⁴⁶ Vgl. Gigliozzi 2000, S. 104 Abb. 86.

¹⁶⁴⁷ Vgl. das Foto im FAM zu obj08060364 bhfd459g38.

¹⁶⁴⁸ Vgl. Zimmermanns ³1989, Sw.abb. 79.

¹⁶⁴⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj08133397 bhfd543-021.

¹⁶⁵⁰ Vgl. das Foto im FAM zu obj08133465 bhfd470b10.

¹⁶⁵¹ Vgl. Gigliozzi 2000, S. 105 Abb. 87.

An den angeführten romanischen Kirchen in Assisi weisen auch die hohen, aus sorgfältig bearbeiteten Kalksteinquadern errichteten Apsiszyylinder eine Vertikalgliederung durch Halbrundvorlagen bzw. Ecklisenen auf, die oben jeweils durch einen Blendbogenfries mit einem aufliegenden Kranzgesims mit integriertem Blatt- bzw. Zahnfries abgeschlossen werden. Die oben angesprochenen Gesimse führen zu einer deutlichen Unterbrechung dieser vertikalen Gliederung an allen drei assisanischen Apsiden. Während das Unter- und Obergeschoss des Apsisrundes an Santa Maria Maggiore (*Abb. 143*) trotz der vorhandenen kleineren Krypta¹⁶⁵² jeweils eine nahezu gleiche Höhe aufweisen, führte die Anordnung der Gesimse bei San Rufino und San Pietro zur Ausbildung eines im Vergleich zum Unter- wesentlich höheren Apsisobergeschosses (*Abb. 142, 144*).¹⁶⁵³ In diesem Zusammenhang ist aber hervorzuheben, dass vermutlich nur das Gesims an der Außenapsis von San Rufino der ursprünglichen Zweigeschossigkeit des inneren Ostteiles entsprach.¹⁶⁵⁴

Das gestalterische Grundprinzip der drei erwähnten Apsisgesimse wurde demjenigen eines Konsolgesimses vereinfachend wie verfremdend nachempfunden - ausgeschnittene ‚Klötzchen‘ statt separate Konsolen. Während an romanischen Apsiden in Italien - im Gegensatz zu den weitverbreiteten Blendbogenfriesen oder Blendgalerien - das Vorkommen von Konsolgesimsen kaum nachweisbar ist, lassen sich für Südwesteuropa mit Saint-Andrè in Annapont, Saint-Pierre in Champagnolles und Saint-Blaise in Givrezac¹⁶⁵⁵ stellvertretend einige Beispiele aus Nouvelle-Aquitaine wie auch anderen französischen Gebieten bzw. mit San Pedro in Ávila (Ávila), San Martín in Frómista (Palencia) und San Pedro in Jaca¹⁶⁵⁶ (Huesca) aus unterschiedlichen spanischen Gegenden anführen. Die Positionierung der Gesimse an den assisanischen Apsiszyindern als Geschossmarkierung - und eben nicht ‚nur‘ als oberer Abschluss - muss selbst für die angeführten außeritalienischen Beispiele als eher ungewöhnlich bezeichnet werden. Für die Art der Nachahmung bzw. Umwandlung eines Konsolgesimses in eine dekorative Kennzeichnung eines Geschosses ohne ein Konsolen aufliegendes Gesims lässt sich das außeritalienische Beispiel am äußeren Glockenturm und Schiff der Kathedrale Notre-Dame-de-Nazareth in

¹⁶⁵² Vgl. dies. 1994, S. 481 wie dies. 2000, S. 7f. u. T. I a.

¹⁶⁵³ Im Vgl. zur Geschossbildung anderer roman. Apsiden ergibt sich für Brucher hier ein „[...] *proportionaler Umkehrreffekt* [...] *der Geschosse* [...].“ (Brucher 1987, S. 223).

¹⁶⁵⁴ Für S. Pietro gibt es keine vergleichbare Rekonstruktion des Presbyteriums, da der heutige um fünf Stufen erhöhte Chorbereich nicht den fundamentalen Veränderungen wie jener der Kathedrale unterlag.

¹⁶⁵⁵ Vgl. die in den Abb.verw. ang. Datensätze zu Annapont, Champagnolles u. Givrezac.

¹⁶⁵⁶ Vgl. zu Ávila das Foto im FAM zu obj20140146 sp00013e10, zu Frómista die Fotos im FAM obj20768913 fmb6031_06 u. fmb6034_08 u. zu Jaca das Foto im FAM zu obj20768237 fmb5983_10.

Vaison-la-Romaine¹⁶⁵⁷ (Abb. 152) (Vaucluse) am ehesten als in etwa vergleichbare Lösung bezeichnen.

Im oberen Bereich beider Gesimse der Apsisuntergeschosse von San Rufino (Abb. 145) und San Pietro in Assisi sind auffällig große Ausbrüche bzw. sogar Totalverluste (wie im Mittelbereich der Apsis von San Pietro (Abb. 144, 151)) wie auch leichte Höhenunterschiede in der Anordnung der einzelnen Gesimsabschnitte feststellbar (Abb. 146, 150). Partuell könnte der höhenmäßige Versatz - zumindest an San Rufino - die Folge der gesicherten statischen Probleme¹⁶⁵⁸ wie der Veränderungen an diesem Gebäudeteil sein - oder bei beiden auch das Ergebnis der mehrfach dokumentierten seismischen Erschütterungen.¹⁶⁵⁹

Beide Gesimse (Abb. 144, 145) weisen trotz einiger Analogien in ihrer Konzeption einen voneinander abweichenden Gesamteindruck der architektonischen Gliederung auf.¹⁶⁶⁰ Dieser ergibt sich nicht nur aus den unterschiedlichen Proportionen, sondern vor allem aus der Üppigkeit bzw. Kargheit des an sich altertümlich wirkenden Dekors der Halbrundvorlagen und der Gesimse selbst. Während am Untergeschoss der Apsis von San Pietro (Abb. 148, 151) sowohl die einzelnen Abschnitte der halbrunden Vorlagen als auch der Geschossmarkierung durchgängig auch von unten - wenn auch nicht immer mit einem fortlaufenden Motiv - dekoriert wurden, kommen einfachste geometrische wie florale Ornamente nur an der unteren Gesimszone und fortgeführt an einem schmalen Streifen der Halbrundvorlagen an der Kathedralapsis vor (Abb. 146). So weisen die oberen Vorderkanten der ‚Klötzchen‘-Fronten am Apsisgesims von San Rufino einzelne Abschnitte eines Seilstabes auf, dessen Drehrichtung allerdings nicht einheitlich ist. Die quadratische Restfront der ‚Klötzchen‘ ziert jeweils ein wechselnder floraler wie geometrischer Dekor (Abb. 149, 150). Bezogen auf San Rufino ist außerdem besonders die mangelnde Fähigkeit der Bildhauer hervorzuheben, etwas größere pflanzliche Motive plastisch an den

¹⁶⁵⁷ Vgl. die Fotos im FAM zu obj20162602 fr00863g11 u. fr00864a08 u. den in den Abb.verw. ang. Datensatz, zum hypothetisch phasenweisen Bauverlauf Labande 1905, S. 253-321, zum Fries des Außenbaus ebd., S. 306f. wie Borg 1972, S. 86-93, speziell zum um 1150-1160 dat. Fries-Dekor: „*The whole aspect of this northern frieze is less accomplished than the rinceau on the south, but there is no doubt that it is of the same date, [...] The variations in quality point to a number of hands within the atelier, [...] obviously held by the linear tradition, [...] strictly ornamental.*“ (ebd., S. 90f.).

¹⁶⁵⁸ Vgl. Cardelli 1969, S. 55 u. 57f. u. Lunghi 1987, S. 97 Anm. 1.

¹⁶⁵⁹ Vgl. Bernacchio/Castellani 1997, S. 125 u. De Giovanni 1999a, S. 124f. Von dieser Vermutung ist die ‚Klötzchen‘-Zone des nördlichsten Apsisfeldes an S. Rufino explizit auszunehmen. Dort sind an beiden Übergängen zw. den drei dazugehörigen Werksteinen Unregelmäßigkeiten sowohl in deren Höhe als auch im Fugenverlauf zu beobachten, die das aufgehende Mauerwerk des Untergeschosses aber bereits ausgleicht.

¹⁶⁶⁰ Auf Grund der fehlenden dekorativen Ausstattung unterbleibt eine weitere Auseinandersetzung mit dem Apsisgesims an S. Maria Maggiore an dieser Stelle.

Halbrundvorlagen als Ersatz von Halbkapitellen zu modellieren (*Abb. 147*).¹⁶⁶¹ Dieser Dekor erinnert an grobe Kerbschnittarbeiten und steht im deutlichen Gegensatz zu den kelchförmigen Einschüben in die Halbrundvorlagen an San Pietro (*Abb. 148*), die mit einem entsprechenden Blattdekor als ‚Kapitelle‘ fungieren.

Die Zusammensetzung beider Gesimse aus zwei übereinander angeordneten Bereichen ähnelt sich (*Abb. 146, 148*). Der Vergleich zeigt, dass sich der größte Unterschied zwischen beiden aus der Höhe ihrer durchlaufenden oberen Zone ergibt. Anstelle eines höheren profilierten Gesimses befinden sich an San Rufino ein einzelner undekoriertes niedriger Stab wie an San Pietro zwei etwas höhere dekorierte Stäbe. In beiden Fällen steht dieser Bereich nur geringfügig über die Tiefe der fünf bzw. drei Halbrundvorlagen der Apsiszylinder vor und bildet dabei gleichzeitig eine Aufsatzfläche für die Basen der Vorlagen des Obergeschosses. Es ist an der Kathedralapsis aber speziell die geringe Höhe dieser oberen Zone, die einer Wahrnehmung dieser Geschossmarkierung als Konsolgesims samt der stützenden Funktion von Konsolen widerspricht.

Bei beiden Gesimsen stellt die Abfolge von dekorierten ‚Klötzchen‘-Fronten das prägende Element dar, deren Reihung jeweils nur durch die Halbrundvorlagen unterbrochen wird. Die verschieden langen Werkstücke weisen zwischen zwei bis vier ‚Klötzchen‘ leicht unterschiedlicher Breite auf. Deren Form und enge Intervalle zeugen wiederum von einem eher dekorativen Verständnis dieses architektonischen Elementes, ohne dass auf spezifische Merkmale eines antiken Kranzgesimses zurückgegriffen wurde: Statt eines Konsolkörpers mit einer leicht stumpfen wie länglichen Keilform, die sich normalerweise durch Voluten verschiedener Größe mit einer Blattaufgabe ergab, bediente man sich quaderförmiger Elemente, deren Anordnung in einem kaum über die eigene Breite hinausgehenden Abstand erfolgte.¹⁶⁶²

Das unterschiedliche strukturelle Verständnis der an den Apsiden von San Rufino und San Pietro tätigen Werkleute, welches sich schon an der abweichenden Höhe der Gesimszone bemerkbar machte, lässt sich meiner Ansicht nach besonders gut an der Gestaltung der Kreuzungsstelle zwischen dem Gesims und den Halbrundvorlagen aufzeigen: Der Quader, der die Halbrundvorlagen des unteren und oberen Apsisgeschosses der Peterskirche voneinander trennt, wurde im Sinn optischer Geschlossenheit nicht nur mit einem breiten Segment, das jeweils einem Halbkapitell passend aufliegt, sondern mindestens mit je einem weiteren ‚Klötzchen‘ seitlich im passenden Intervall versehen (*Abb. 148*). Der rhythmische Rapport der ‚Klötzchen‘-Zone wurde so durch die größere Breite des aufliegenden Segmen-

¹⁶⁶¹ Dem steht die handwerkliche Kompetenz der am Untergeschoss der Apsis von S. Rufino tätigen Werkleute gegenüber, einen Verband aus Lagen von geglätteten Quadern bei geringer Fugenbreite auch unter Zweitverwendung existierender Werkstücke herstellen zu können (*Abb. 145*). Eine vergleichbare Diskrepanz zw. der entwickelten (Ziegel-)Bautechnik u. „[...] dem Archaismus der Bauplastik [...]“ (Luchterhandt 2009, S. 285) wurde z. B. auch anhand der erhaltenen Fragmente für die ehem. Kathedrale S. Maria Maggiore in Pavia festgestellt; vgl. ebd., S. 290 Anm. 29.

¹⁶⁶² Eine Abflachung erfuhren z. B. auch die Konsolen an der Fassade von S. Pietro in Bovara (*Abb. 192*), ohne dabei jedoch das aufliegende Gesims gänzlich einzubüßen.

tes nur leicht unterbrochen. Die spärlich dekorierten Quader, welche die Halbrundvorlagen an der Apsis von San Rufino als Kapitellersatz unterbrechen (*Abb. 145, 146*), setzen sich hingegen ohne ein ‚Klötzchen‘ jeweils verschieden weit oberhalb seitlich fort, so dass der Rapport dieser Zone durch die Rundform der Vorlage *und* die Unterschiedlichkeit der ‚Klötzchen‘-Intervalle gleich doppelt gestört erscheint.

Ein weiterer Unterschied, der Zeugnis von einer abweichenden bildhauerischen Qualifizierung wie auch einem unterschiedlichen Verständnis eines Konsolgesimses der beteiligten Werkleute ablegt, ist an der Gestaltung der ‚Klötzchen‘-Zwischenräume beider Gesimse festzumachen: Während an San Rufino die eckigen Räume zwischen den ‚Klötzchen‘ etwa auf deren halber Tiefe parallel zu der Vorderfläche plan und oft undekoriert enden (*Abb. 149, 150*), weisen jene an San Pietro eine Schräge auf. Diese wurde vorwiegend durch einzelne à-jour gearbeitete Rauten oder Sterne bzw. aufliegende Blätter verziert (*Abb. 148, 151*), deren jeweilige Verteilung im Zusammenhang mit der unterschiedlichen Motivik der Stäbe im oberen Gesimsteil steht, die bereichsweise zwischen einem Flecht-, Zick-Zack- oder Dreiblattband wechselt. Eine ähnliche Schräge mit verschiedenen Dekormotiven ist auch am Glockenturm und am Langhaus von Notre-Dame-de-Nazareth in Vaison-la-Romaine (*Abb. 152*) (Vaucluse) zu finden.

Nach den bisherigen Ausführungen muss man die Frage nach einer direkten Verbindung bzw. Vorbildlichkeit der Geschossmarkierungen an der Apsis und der unteren Fassade von San Rufino klar verneinen. Zu unterschiedlich ist das beiden Gesimsen zugrundeliegende Verständnis, ihre Ausführung samt der Verbindung zur Vertikalgliederung und ihr Motivrepertoire. Trotzdem sollte aber festgehalten werden, dass bei beiden Bauteilen der Kathedrale durch die Anbringung von markanten horizontalen Akzenten einer durch die jeweilige Höhe bedingten Vertikalität vergleichbar deutlich entgegengewirkt wurde.

5.2.4.4.4 Die spätromanischen Gesimse

Eine durchgängige Trennung von Geschossen durch Konsolgesimse ist außerhalb von Assisi an den erhaltenen spätromanischen Fassaden in Foligno, Spoleto, Sant’Anatolia di Narco und Narni¹⁶⁶³ wie an der Apsis in Todi zu finden. Für Assisi ist zudem die Verwendung dieses horizontale Akzente setzenden Elementes an der Front des Prestigebauwerkes San Francesco (*Abb. 189*) zu vermerken,¹⁶⁶⁴ welcher sich ansonsten architektonisch wie gestalterisch allein schon als Doppelkirche nicht

¹⁶⁶³ Zur Absonderung des Gesimses an der Front von S. Domenico vom restlichen Bauwerk vgl. Bigotti u. a. 1973, S. 213, zu dessen Annäherung an jene der umliegenden Kathedraalfassaden vgl. Gangemi 2010b, S. 203f.

¹⁶⁶⁴ Eine Beziehung zw. den Gesimsen von S. Rufino u. S. Francesco wurde schon Anf. 20. Jh. hergestellt. Jenes der franziskanischen Grabeskirche habe ein „[...] *romanisches Gepräge* [...].“ (Kleinschmidt 1915, S. 75); für Hertlein war die Ähnlichkeit so groß, dass er sogar dazu neigte, „[...] *anzunehmen, daß Bauplastiker von diesem Kirchenbau für S. Francesco - in untergeordneter Stellung allerdings - gearbeitet haben.*“ (Hertlein 1964, S. 208).

auf mittelitalienische Konzepte zurückzuführen lässt.¹⁶⁶⁵ Nicht nur das einzelne Element des Konsolgesimses an San Francesco berücksichtigend, sah Gangemi dort indes im Ganzen eine Anknüpfung an die lokale Fassadentradition „[...] *in ossequio ad uno schema talmente emblematico di una certa identità culturale* [...]“.¹⁶⁶⁶ Als weitere Belege für die Langlebigkeit dieses architektonischen Elementes an Sakralbauten der Umgebung sind die Konsolgesimse als obere Wandabschlüsse an den Flanken von Santa Maria Annunziata und San Fortunato in Todi¹⁶⁶⁷ anzuführen. Die auch dort zu beobachtende Erweiterung eines derartigen Gesimses durch Blendbogenfriese oder gestelzte Blendbogen erfolgte an den Bauten in Umbrien offensichtlich unabhängig von der Art des hinzugefügten vegetabilen oder figürlichen Dekors. Bei so gut wie allen in die Untersuchung einbezogenen religiösen Bauwerken geht ein mehrmaliger Einsatz dieser Gesimsart jedoch mit einer sukzessiven Reduzierung bzw. Vereinfachung von deren dekorativer Ausstattung einher.¹⁶⁶⁸

Die datierte Variante:

Das Konsolgesims der Fassade des südlichen Querhauses der Kathedrale San Feliciano in Foligno

Neben einzelnen vergleichenden Erwähnungen liegen vor allem mit den Aufsätzen von Benazzi zur Bauskulptur der Querhausfassade an San Feliciano, von Lunghi zu den romanischen Kirchenfronten im mittleren ‚Valle Umbra‘, von Neri Lusanna zu spätromanischen Bildhauerwerkstätten im mittleren Umbrien und Coden zur ‚Duecento‘-Architektur Umbriens in jüngerer Zeit verschieden umfangreichere Auseinandersetzungen mit der Gestaltung wie dekorativen Ausstattung dieser Front in Foligno vor.¹⁶⁶⁹ Der Fokus lag dabei vorrangig auf der stilistischen wie ikonografisch-ideologischen Einordnung der Bauskulptur des Hauptportals mit einzelnen Anknüpfungspunkten zu zeitgenössischen Werken der direkten Umgebung und Mittelitaliens.¹⁶⁷⁰ Auf die Querhausfassade bezogen, listete jüngst Coden einerseits die für die romanischen Kirchenfronten im heutigen Umbrien üblichen Gestaltungsmerkmale auf,¹⁶⁷¹ charakterisierte diese Fassade dann aber andererseits als Werk des stilistischen Überganges von der Romanik zur Gotik, „[...] *nella quale agli*

¹⁶⁶⁵ Zum vermutlich urspr. abweichenden Aussehen des Fassadenuntergeschosses u. dessen zeitlicher Ansetzung samt dem Konsolgesims in die zweite Bauphase nach 1247 vgl. Hertlein 1964, S. 19 u. 239; vgl. zum auffälligen Absatz am Fassadenmauerwerk direkt unterhalb der Konsolen Malafarina 2011, S. 210f. Abb. s. n.

¹⁶⁶⁶ Gangemi 2010a, S. 146. In diesem Sinn vgl. auch Lunghi 1996, S. 12.

¹⁶⁶⁷ Zum Baubeginn von S. Fortunato erst ab Ende 13. Jh. wie dessen ca. 50-jähriger Bauzeit vgl. de Angelis d'Ossat 1954, S. 267 u. zu seiner urbanen Lage Coden 2011, S. 351 Anm. 101.

¹⁶⁶⁸ Hingegen verfügen die Gesimsabschnitte des Fassadengiebels von S. Felice in Sant'Anatolia di Narco über Blattauflagen an den Konsolen u. über Metopen, die am Konsolgesims darunter, das um einen Blendbogenfriese erweitert wurde, nicht vorkommen; vgl. das Foto im FAM zu obj08008384 bhim00017757.

¹⁶⁶⁹ Vgl. Benazzi 1993, S. 32-61, sporadisch zu Foligno Lunghi 1993, S. 71ff., Neri Lusanna 2013, S. 95-105 u. Coden 2011, S. 338-340.

¹⁶⁷⁰ Vgl. Lunghi 1993, S. 72f. u. 76 wie Neri Lusanna 2013, S. 95ff.

¹⁶⁷¹ Vgl. Coden 2011, S. 339.

*stimoli di epoca romanica si è oramai imposto il nuovo lessico gotico: una facciata organizzata in aree geometriche in modo più libero rispetto agli altri esempi umbri, [...].*¹⁶⁷²

Das Hauptportal der Fassade des südlichen Querhauses der Kathedrale Foligno trägt an seinem Archivoltenstempel eine Inschrift mit der Jahreszahl 1201 (*Abb. 153*).¹⁶⁷³ Durch die präzise Angabe könnte man fälschlicherweise dazu verleitet werden, diese nicht nur auf das gesamte Untergeschoss der Fassade zu übertragen,¹⁶⁷⁴ sondern sie - trotz der Uneinheitlichkeit von dessen dekorativer Ausstattung - je nach Bedarf als zeitlichen Fixpunkt für die Sakralarchitektur und -bauskulptur des gesamten Umfeldes zu nutzen.¹⁶⁷⁵

Das direkt oberhalb des Mittelportals durchlaufene, auf den ersten Blick uneinheitlich strukturierte wie dekorierte Konsolgesims dient dem Untergeschoss als oberer Abschluss (*Abb. 23*), welches sich, wie sein Pendant an der Hauptfassade, in drei Zugängen öffnete, aber sonst keine weitere architektonische Binnengliederung aufweist.¹⁶⁷⁶ Die Wandzone auf Höhe der Archivolte des Hauptportals bzw. direkt unterhalb der Konsolzone zeigt eine noch weitestgehend intakte Anordnung der Quader in farblichen Streifen unterschiedlicher Höhe, die sicherlich einer der Hauptakzente des unvollendeten, ursprünglich vielfarbigen Fassadenentwurfes sein sollten.¹⁶⁷⁷ Die in Einzelfällen feststellbare genaue Übereinstimmung zwischen der Länge eines Quaders der obersten Lage dieses Mauerverbandes und der Breite einer Konsole plus ihrer benachbarten Metope (wie im Fall von K 9 und 10) könnte zufällig, aber vielleicht auch ein Indiz dafür sein, dass der Versatz des Konsolgesimses

¹⁶⁷² Ebd., S. 339f.

¹⁶⁷³ Vgl. Lametti 1990, S. 93 u. Lunghi 1993, S. 65. Anders als bei der ebenfalls inschriftlich etwa 70 J. früher dat. Hauptfassade der Kathedrale gehen die weitreichenden Veränderungen am Obergeschoss der Querhausfront nur eingeschränkt auf die massiven Restaurierungsmaßnahmen Anfang des 20. Jh. zurück. Trotzdem ist im unteren Bereich des Obergeschosses auf jeden Fall mit ‚Rückführungsmaßnahmen‘ zu rechnen; vgl. das Foto der Fassade - im Sommer 1899 noch mit zugemauerten seitlichen Rundfenstern - im AA zu AVQ-A-000921-0021.

¹⁶⁷⁴ Vgl. Coden 2011, S. 339, zu 1201 als Datum der Fassadenvollendung Finauri/Sensi 1987, S. 403 u. Lametti 1990, S. 102.

¹⁶⁷⁵ Die Vielschichtigkeit der bauskulpturalen Zusammensetzung dieses Untergeschosses unterstreichend, sei erwähnt, dass Bertini Calosso mit dessen Portal seine Abhandlung zur Skulptur des ‚Duecento‘ in Umbrien beginnen ließ, die mit Arnolfos Grabmal Kardinals de Braye in S. Domenico in Orvieto endet; vgl. Bertini Calosso 1954, S. 255ff.

¹⁶⁷⁶ Die Position dieses Gesimses unterscheidet sich deutlich von jener seines Pendants an der Hauptfassade, welches ein ausgesprochen hohes Untergeschoss erst weit oberhalb der Zone mit einer mittigen Quattrofora u. seitlichen Biforen begrenzt.

¹⁶⁷⁷ Zur wahrscheinlichen Abänderung des ersten Entwurfes wie dessen polychromer Charakteristik vgl. Benazzi 1993, S. 32f. u. 51; zur vielfarbigen Fassadengestaltung, die sich aus dem Einsatz verschiedener Gesteinsarten in unterschiedlichen Farbnuancen auch außerhalb der Inkrustationen ergab, vgl. Cavalucci u. a. 1993, S. 148. Es kam an der Hauptfassade erst oberhalb der langen Inschrift im Bereich der Sohlbänke der äußeren Biforen zu ersten Versuchen der Anordnung der Quader in charakteristischer Streifen- bzw. Rautenoptik, die auch an anderen Sakralbauten des Hochmittelalters in unmittelbarer Nachbarschaft von Foligno in Assisi bzw. Spello anzutreffen sind; vgl. allgemein Scopinaro 2017, S. 1115f., zu S. Chiara das Foto im FAM zu obj08042440 bhim00016748&part=1, zur Rekonstruktion der Fassade von S. Lorenzo Spesso 1975, S. 63 Abb. 14 wie Gigliozzi 2000, S. 76 Anm. 20, zu einer derartigen farblichen Akzentsetzung auch an anderen roman. Sakralbauten vor allem in Ober- u. Mittelitalien Fachechi 2014, S. 93.

unmittelbar im Anschluss an die Errichtung der Hauptportalszone erfolgte, woran allgemein auch keine Zweifel geäußert wurden. Demgegenüber ließen Benazzi die Unregelmäßigkeiten am seitlichen Mauerverband *oberhalb* des Gesimses samt dem einhergehenden Materialwechsel dort einen Baustopp vermuten, der ihrer Auffassung nach zwischen 1201 und etwa 1230 anzusetzen sei.¹⁶⁷⁸

Das Konsolgesims setzt sich - wie dasjenige an der Fassade von San Rufino (*Abb. 91, 123*) auch - aus zwei Zonen zusammen (*Abb. 135, 136, 153*). Die Ausführung von Details bietet darüber hinaus weitere Anknüpfungspunkte zwischen den beiden Gesimsen in Foligno und Assisi: Die für das assisanische Ensemble festgestellte Modulhaftigkeit des unteren Gesimsbereichs ist auch in Foligno zu finden.¹⁶⁷⁹ Desgleichen weisen beide Konsolgesimse - wenn auch anders positioniert - eine Aussetzung des figuralen Gesimsdekors auf. Dafür können meines Erachtens die Gründe aber ebenso verschieden sein, wie unter Umständen eine leicht abweichende zeitliche Ansetzung der jeweils nicht figural dekorierten Werksteine.¹⁶⁸⁰

Die ehemals 40 Konsolen des unteren Gesimsbereichs an San Feliciano, von denen in sieben Fällen nur noch eine Abbruchstelle zwischen zwei Dekorplatten deren Existenz bezeugt,¹⁶⁸¹ wurden aus Travertin, sogenannter ‚Brescia‘ bzw. einem feinporigen rötlichen Kalkstein gearbeitet. Die fehlende Eignung des letztgenannten Gesteines für diesen Verwendungszweck im Außenbereich belegen sowohl die Schäden an den Konsolen als auch an einzelnen Gesimsabschnitten deutlich.¹⁶⁸²

Alle übrigen erhaltenen Konsolen zeigen neben einem menschlichen Kopf (K 5) (*Abb. 135*) vorwiegend die Häupter von drei verschiedenen Nutztieren mit Hörnern, die jeweils mit einem kurzen Halsabschnitt ausgestattet wurden.¹⁶⁸³ Dazu treten die Köpfe von Raubkatzen, die nur in der linken Hälfte des Fassadengesimses jeweils deutlich ihre Zähne bei geöffneten Müulern blecken.¹⁶⁸⁴ Neben zwei Köpfen von Adlern befand sich ursprünglich an einer benachbarten Konsole vermutlich auch ein ganzfiguriges Exemplar mit leicht ausgebreiteten Flügeln (K 31) (*Abb.*

¹⁶⁷⁸ Vgl. Benazzi 1993, S. 39 u. 51.

¹⁶⁷⁹ Hingegen wich diese am Gesims von S. Francesco in Assisi (*Abb. 189, 190*) schon einer massiven Verbreiterung der Abstände zw. den Konsolen.

¹⁶⁸⁰ Vgl. Lametti 1990, S. 100f. Für die Werkstücke an S. Rufino wurde berechtigterweise nie eine antike Dat. in Betracht gezogen.

¹⁶⁸¹ So an Stelle von K 2, 4, 7, 11, 26, 28, 37. Eine Identifizierung der Darstellungen ist nicht mehr möglich. Weiterhin sind K 27, 31 u. 36 zwar geschädigt, aber die dort abgebildete Tierart ist noch bestimmbar.

¹⁶⁸² Die vier Gesimswerkstücke aus diesem rötlichen Kalkstein sind so weit abgewittert, dass bei zweien die Darstellung nur erahnt werden kann, bei den anderen beiden ist selbst das nicht mehr möglich; vgl. Cavalucci u. a. 1993, S. 140 Abb. 113.

¹⁶⁸³ So befinden sich die Köpfe von Stieren an K 1, 6, 13, 29, von Widdern an K 8, 10, 15, 19, 22, 24, 27, 32 u. Ziegen an K 21, 23, 36, 39. Vgl. zu deren nicht seltenem Vorkommen Bernheimer 1931, S. 35.

¹⁶⁸⁴ Raubkatzenköpfe befinden sich an K 3, 9, 12, 14, 16, 17, 18, 33, 35, 38, 40. Gemäß des heutigen Zustandes kann nur festgestellt werden, dass - wie schon an S. Rufino - nur Köpfe von Raubkatzen direkt nebeneinander angeordnet wurden. Die Anordnung der Katzenköpfe eher in den seitlichen Bereichen muss nicht zwingend beabsichtigt sein, sondern könnte sich aus der intendierten Präsenz der ‚Doppelkopf‘-Konsolen in der Fassadenmitte ergeben haben.

136).¹⁶⁸⁵ Hinweise auf die Wiedergabe von Fabelwesen gibt es hingegen auch an den beschädigten Konsolen nicht.

Alle erhaltenen tierischen bzw. menschlichen Köpfe am Gesims von San Feliciano wurden mit niedrigen horizontalen Platten versehen, so dass ihr jeweiliges Antlitz in etwa parallel zu der Fassadenwand positioniert erscheint. So nehmen die in Fassadennähe hochblickenden Betrachter zuallererst die weit geöffneten und dunklen Mäuler der Raubkatzen mit ihrem entsprechenden Zahnbesatz wahr (*Abb. 154*). Eine vergleichbar parallele Anordnung ist auch bei allen ursprünglichen Kopfkonsolen der hier relevanten Gesimse an den Kathedralen in Assisi (*Abb. 83*) und in Todi (*Abb. 84*) nachweisbar.

Als besonderes Merkmal des Gesimsdekors in Foligno ist das Vorkommen von je zwei nahezu identischen, symmetrischen und nur leicht nach außen gedrehten Köpfen an einer Konsole zu betrachten. Unabhängig davon, um welche Spezies es sich dabei handelt, sind beide Häupter in ihrem hinteren Bereich zusammengewachsen, so dass sie sich einen Halsabschnitt mit einer leichten mittigen Einkerbung teilen.¹⁶⁸⁶ An den Konsolen von San Feliciano blieb sowohl der Typus eines tierischen als auch menschlichen ‚Doppelkopfes‘ (K 20, 25) (*Abb. 153*) erhalten. Die humanisierte Variante des doppelten Kopfes, die an prominentester Stelle direkt über dem Scheitel des Hauptportals angeordnet wurde, stellt nicht nur für das Gesims in Foligno, sondern auch für jene an den Kathedralen in Assisi und Todi einen Sonderfall dar.¹⁶⁸⁷ Neben der räumlichen wie sujetbezogenen Hervorhebung muss auch die Andersartigkeit der Augenbehandlung an diesen männlichen Häuptern erwähnt werden.¹⁶⁸⁸ Während alle anderen erhaltenen Köpfe an den Konsolen und am aufliegenden Gesims, egal ob Mensch, Fabelwesen oder Tier, konvexe und leicht mandelförmige Augäpfel mit einem schmalen umlaufenden Wulst aufweisen (*Abb. 135*), zeigen die zwei Vollbärtigen vorquellende, nahezu halbkugelförmige Augäpfel, deren Pupillen jeweils deutlich zumindest durch eine einzelne Bohrung markiert wurden.

¹⁶⁸⁵ Beispielhaft ist auf eine ähnliche Adlerwiedergabe an Kragsteinen am Langhaus der Kathedrale in Carrara bzw. von S. Maria in Stazzema, innen in S. Maria Maggiore in Tuscania u. der Fassade von Notre-Dame in Échillais bzw. S.-Pierre-de-Marestay in Matha hinzuweisen; vgl. zu Tuscania das Foto im FAM obj08133294 bhim00014704&part=3.

¹⁶⁸⁶ Auf Grund der Halsform an der Abbruchstelle ist auch für K 26 ein ‚Doppelkopf‘ rekonstruierbar.

¹⁶⁸⁷ Vgl. Benazzi 1993, S. 32, S. 36 Abb. 17. Zur ikonografischen Deutung dieser Darstellung vgl. ebd., S. 48.

¹⁶⁸⁸ Zur analogen Gestaltung der Augen einiger Konsolköpfe wie der Darstellungen an den Hauptportalpfosten von S. Michele Arc. in Bevagna u. der thronenden Maria mit Kind an S. Maria Maggiore in Tuscania vgl. Lametti 1990, S. 101, zu S. Michele Arc. Mencarelli 1980, S. 31 T. 16 u. Lunghi 1993, S. 72 Abb. 59. Die genannten Figuren verfügen zwar alle über gebohrte Pupillen, doch deren mandelförmige Augenform spricht m. E. gegen diesen Vgl.

Während die Wiedergabe eines einzelnen menschlichen Kopfes bzw. zweier ganzfiguriger Menschen zum Standardprogramm an italienischen wie südwesteuropäischen Konsolen zählt,¹⁶⁸⁹ ist die hier anzutreffende Art des gleichgeschlechtlichen ‚Doppelkopfes‘ an romanischen Sakralbauten Italiens selten.¹⁶⁹⁰ So ist der Nachweis durch die Verfasserin von nur einem Beispiel mit zwei miteinander verbundenen, sich ähnelnden Köpfen am Außenbau der spätromanischen Kathedrale Sant’Andrea in Carrara¹⁶⁹¹ in der Toskana gegenüber einer größeren Anzahl französischer Werke sicherlich kein Zufall. Neben Konsolen an Saint-Pierre in Vienne-en-Bessin in Calvados bzw. an der Apsis der ehemaligen Abtei Saint-Georges in Saint-Martin-de-Boscherville in Seine-Maritime stammen die anderen Beispiele von den Fassaden von Saint-Pierre in Chauvigny wie von Notre-Dame in Échillais bzw. von den Apsiden von Notre-Dame in Corme-Écluse, Saint-Étienne in Vaux-sur-Mer, Saint-André in Annepont wie von Saint-Jean-Baptiste in Bourg-Charente¹⁶⁹² in der Region Nouvelle-Aquitaine.

Bei den doppelten Tierkopfdarstellungen an den Konsolen in Foligno handelt es sich meiner Auffassung nach um Kühe,¹⁶⁹³ deren von geraden Hälsen ausgehenden Köpfe etwa im 45°-Winkel nach außen gedreht erscheinen.¹⁶⁹⁴ Eine Wiedergabe von zwei nahezu identischen, miteinander verbundenen Köpfen bzw. Protomen derselben tierischen Spezies lässt sich für Mittelitalien an mehreren, zum Teil jedoch erneuerten Exemplaren der unteren wie oberen Konsolenreihe am Untergeschoss der Apsis wie am oberen südlichen Ostabschluss von Santa Maria Annunziata in Todi (*Abb. 87*) und an zwei Konsolen am Blendbogenfries des seitlichen Fassadenbereichs von San Michele Arcangelo in Bevagna (*Abb. 155*) nachweisen. Darüber hinaus ist dort noch eine bereits im Bereich der Hälse abgebrochen. Allen drei fehlt jedoch die für viele der Fassadenkonsolen der Michaelskirche so typische Ausarbeitung von drei Würfeln an ihrer Unterkante. Diese stellt eine Fortsetzung des entsprechenden Dekorbandes der Blendbogen dar und sollte meiner Ansicht nach als ein wichtiges Indiz für die Erstverwendung einer Konsole gelten.¹⁶⁹⁵

¹⁶⁸⁹ Einzelne Köpfe sind u. a. an Konsolen der Fassaden von S. Rufino in Assisi, S. Michele Arc. in Bevagna, der Vorhalle von S. Maria Ass. in Lugnano in Teverina u. am Untergeschoss der Apsis der Kathedrale in Todi nachweisbar. Bei der Darstellung eines Doppelkopfes ist davon auszugehen, dass es keinen inhaltlichen Zusammenhang zum ‚Vultus trifrons‘-Motiv gibt, das z. B. an der oberen Fassade von S. Pietro in Tuscania erscheint; vgl. zu dessen Vorkommen im Hochmittelalter in Umbrien Noehles 1961, S. 31.

¹⁶⁹⁰ Beispielhaft hingegen für die eindeutige Wiedergabe eines Mannes u. einer Frau sind die Konsolen an der Kathedrale S.-Nazaire in Carcassonne u. an S. Julián Castilseco anzuführen; vgl. zu Carcassonne das Foto im FAM zu obj20862615 fm37980.

¹⁶⁹¹ Zur Konsole des 1. Dr. 13. Jh. vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto 64.

¹⁶⁹² Vgl. die in den Abb.verw. ang. Datensätze zu Chauvigny, Corme-Écluse, Annepont u. Bourg-Charente.

¹⁶⁹³ Zur Identifizierung des Exemplares in Foligno als Pferdepaar vgl. Neri Lusanna 2010, S. 970.

¹⁶⁹⁴ Vgl. das Foto im FAM zu obj08041034 bhpd68095.

¹⁶⁹⁵ Diese Konsolen befinden sich nicht im Fassadenmittelpunkt, der - was nicht nur die Ausführung der dortigen Konsolen vermuten lässt - erst im letzten Jh. ‚romanisierend‘ überarbeitet wurde; vgl. das Foto von 1920-1930 im AA zu ACA-F-038443-0000.

Vergleichbare Darstellungen finden sich an einzelnen Konsolen des ‚Torre della Ghirlandina‘ in Modena¹⁶⁹⁶ bzw. an romanischen Sakralbauten in Frankreich und Spanien, wie an den Apsiden von Notre-Dame de Salles in Aulnay und Saint-Étienne in Vaux-sur-Mer (Charente-Maritime), am Kapellenkranz der Abtei Sainte-Foy in Conques¹⁶⁹⁷ (Aveyron) und an den Kirchen Saint-Pierre in Vienne-en-Bessin (Calvados) wie S. Andrés in Tabliega (Burgos). Des Weiteren lassen sich Konsolen mit einem Dekor aus symmetrisch verdoppelten, ganzfigurigen Tieren bzw. Fabelwesen nur für die französische Region Nouvelle-Aquitaine¹⁶⁹⁸ häufiger belegen, auch wenn derartige Exemplare vereinzelt wiederum auch am Modeneser Turmbau¹⁶⁹⁹ nachweisbar sind.

Der Bereich der Konsolzone an der Querhausfassade in Foligno wurde durch 39 metopenartige, nahezu quadratische Platten alternierend komplettiert. Unabhängig von ihrer dekorativen Ausstattung schließen sich deren Lagen dem Mauerverband darunter bündig an (*Abb. 135, 136*). Mit Ausnahme von einem Totalverlust (M 34) und acht Platten, die jeweils mit einer sternförmigen Steineinlage verziert wurden,¹⁷⁰⁰ verfügen die übrigen Metopen ausschließlich über reliefierte Darstellungen. Trotz der vielfältigen floralen wie figürlichen Motive lässt sich für die Platten eine räumliche Gruppierung feststellen: Die Intarsiensterne, die mit einer variierenden Zackenzahl versatzlos die planen ungerahmten Platten dekorieren (*Abb. 136 rechts*) befinden sich am rechten Fassadenteil.¹⁷⁰¹ Inkrustationen kommen am Konsolgesims sonst nicht vor, dafür aber am Hauptportal der Querhausfassade schon. Ob es sich bei den entsprechenden Platten um ursprünglich vorgesehene oder erst am Ende der Gesimsarbeiten ergänzte handelt, kann nicht sicher geklärt werden. Ihre nahezu quadratischen Maße schränken die Möglichkeit ihrer Fertigung für einen anderen Kontext allerdings eher ein.¹⁷⁰²

¹⁶⁹⁶ Vgl. zur Darstellung von Ziegen u. Wölfen am 3. Gesims die Fotos im FAM zu obj70005993 fle0012169x_p u. obj70006007 fle0012194x_p.

¹⁶⁹⁷ An der Apsis in Conques gibt es ein Paar mit einer sehr ähnlichen Kopfdrehung, das aber über einen gemeinsamen Hals verfügt. Das Tierpaar an der Apsis in Aulnay wendet zwar seine Köpfe nicht ganz so weit nach außen wie jenes in Foligno, weist aber eine vergleichbare nur oberflächliche Zweiteilung seines Halsbereichs auf; vgl. zu Aulnay das in den Abb.verw. ang. Foto u. zur allgemeinen Dat. der Abteikirche von Conques Cabanot 1994, S. 261.

¹⁶⁹⁸ Mehrere Exemplare befinden sich an den Apsiden von S.-André in Annepont, von S.-Suplice in Marignac u. der Fassade von S.-Gervais-et-Protais in Civaux; vgl. zu Annepont, Marignac u. Civaux die in den Abb.verw. ang. Datensätze.

¹⁶⁹⁹ Vgl. zu gehörnten Schlangen am 3. Gesims das Foto im FAM zu obj70005999 fle0012178x_p.

¹⁷⁰⁰ Vgl. Cavalucci u. a. 1993, S. 142 Abb. 115. Größere achteckige Sterne in hellen Kreisen weist das mittlere Archivoltenband des Hauptportals auf; vgl. Benazzi 1993, S. 35 Abb. 16.

¹⁷⁰¹ Ähnliche Sterneinlagen finden sich in der Spoletiner Diözese unter den Blendbögen am Fassadenobergeschoss von S. Felice in Sant'Anatolia di Narco u. mit höherer Zackenzahl an Rahmungen einzelner ‚Rosenfenster‘ in Spoleto; vgl. die Fotos im FAM zu S. Felice bzw. zu S. Maria Ass. zu obj08008384 bhim00017758 bzw. obj08061535 bhim00017762.

¹⁷⁰² Die an der Einfassung mittelalt. ‚Rosenfenster‘ in Spoleto, Viterbo o. Tuscania (*Abb. 176, 177, 179, 180*) zur Rhythmisierung eingesetzten quadratischen Platten wurden hingegen eher selten als Einzelwerkstücke ganz unabhängig von angrenzenden Rahmen- bzw. Wandteilen gearbeitet.

In der Fassadenmitte wurden die Metopen mit Reliefs christlicher Motive¹⁷⁰³ und tierischer Ganzfiguren (*Abb. 136, 153*)¹⁷⁰⁴ versetzt, die sich - wie jene der Lilienblüten auch - unabhängig vom Sujet jeweils durch eine schmale umlaufende Rahmung auszeichnen.¹⁷⁰⁵ Blütenteller- bzw. Sternrosetten wechseln sich mit stilisierten Lilienblüten hingegen am linken Gesimsbereich unregelmäßig ab (*Abb. 135*).¹⁷⁰⁶

Das den Konsolen aufliegende Gesims mit einem weit vorkragenden Querschnitt ist in seinem heutigen Zustand nur noch an der linken Außenkante der Querhausfassade in Foligno verkröpft (*Abb. 135*).¹⁷⁰⁷ Es setzt sich aus vierzehn unterschiedlich langen Werksteinen aus zwei verschiedenen Materialien zusammen, deren Versatz vermutlich wiederum unabhängig von der Anordnung der Konsolen erfolgte.¹⁷⁰⁸ Der Erhaltungszustand der einzelnen Gesimsteile weicht auf Grund der spezifischen Eigenschaften der eingesetzten Kalksteinarten sehr stark voneinander ab. Die Gesimsteile aus einem hellrötlichen Gestein,¹⁷⁰⁹ die im mittleren und rechten Teil der Fassade versetzt wurden, sind bis zur Unkenntlichkeit ihrer Darstellungen geschädigt. Kleinste besser erhaltene Partien deuten aber darauf hin, dass auch diese Werkstücke in ihrer Gestaltung mittels unterschiedlicher Dekorstäbe mit aufliegenden figürlichen Reliefs generell mit dem Großteil der anderen Werkstücke

¹⁷⁰³ M 18-21; vgl. Benazzi 1993, S. 36 Abb. 17. Bei M 21 handelt es sich um zwei antithetisch positionierte Vögel (Pfaunen?), die um eine Art Kandelaber o. Räuchergefäß gruppiert wurden, das in vergleichbaren Darstellungen schon in der Antike Verwendung fand; vgl. Flagge 1971, S. 203 Abb. 117.

¹⁷⁰⁴ M 22-25, 27-30.

¹⁷⁰⁵ Vgl. Benazzi 1993, S. 36 Abb. 17. Der nach links ausgerichtete ganzfigurige Drache (M 28), der an der gerahmten Platte mittig angeordnet wurde, findet sich seitenverkehrt, aber sehr ähnlich angelegt an Metopen an der südl. Ostwand (MOW 9) bzw. im fünften Feld der unteren Kathedralapsis von S. Maria Ann. in Todi (MA 22). Dort breiten sich abweichend die Fuß-, Ohr- o. Flügelspitzen der einzelnen Fabelwesen indes bis in den Rahmenbereich aus.

¹⁷⁰⁶ Die floralen Rosetten (bis M 17) u. die stilisierten Lilienblüten (bis M 13) können ihre große Ähnlichkeit zu jenen an den Metopen der Gesimse an S. Rufino (*Abb. 166*) u. S. Maria Ann. in Todi (*Abb. 162*) nicht verleugnen. Die Lilien zeichnen sich hier wie dort vor allem durch ihre weit nach außen gebogenen Blütenrandblätter u. ihre applizierte Binnengliederung aus. Die Breite der äußeren Rahmung speziell dieser Lilien-Platten in Foligno ist aber nicht so einheitlich wie in Todi.

¹⁷⁰⁷ Diesen seitlichen Gesimsabschluss kann man beidseitig auch an der Fassade von S. Francesco (*Abb. 190*), aber nicht an S. Rufino (*Abb. 166*) beobachten.

¹⁷⁰⁸ Beispielhaft für die statisch eher problematische Lage einer vertikalen Fuge zweier Gesimswerksteine direkt *neben* der Auflagefläche einer Konsole vgl. Cavalucci u. a. 1993, S. 140 Abb. 114 u. S. 142 Abb. 115.

¹⁷⁰⁹ W 6, 9, 10, 13.

übereinstimmten.¹⁷¹⁰ Die erhaltenen verschiedenartigen Relieffapplikationen bestehen vorwiegend aus gereihten frontalen Köpfen¹⁷¹¹ und Tierpaaren in Seitenansicht (*Abb. 135, 136*).¹⁷¹² Für die Anbringung von einzelnen Köpfen in Frontalansicht an Gesimsen ist außerhalb der Fassade von San Silvestro in Bevagna und vereinzelt in den Konsolzweischenräumen der Front von San Francesco in Assisi (*Abb. 189*) auf Beispiele an den oberen Abschlussgesimsen der reich dekorierten Kreuzgänge von San Giovanni in Laterano und San Paolo fuori le mura in Rom hinzuweisen. Diese erfolgte dort aber systematisch in regelmäßigen Abständen und auch in Ecklage an den betreffenden Gesimsen.

Zwei Ausnahmen von diesen motivischen Typen stellen ein einzelner Drache mit kleinem Drachenkopf am eigenen Schwanz¹⁷¹³ und ein Adlerkopf in strenger Seitenansicht (*Abb. 135*) dar. Sie befinden sich an zwei benachbarten Werkstücken im linken Gesimsaußenbereich.¹⁷¹⁴

Diesem gestalterischen, die Werksteine mittels dekoriertes Profilstäbe und Applikationen untereinander verbindenden Konzept entziehen sich nur drei Gesimsstücke - zwei davon aber nur auf den ersten Blick. Während einer der Travertinwerksteine (W 12) weder über die drei Dekorstäbe des restlichen Gesimses noch die über figürliche Reliefs verfügt, zeigen die anderen beiden (W 7, 8) (*Abb. 153*) immerhin eine mit den anderen Gesimssteilen in etwa übereinstimmende dreiteilige Grundstruktur.¹⁷¹⁵ Im Vergleich zu den benachbarten Werksteinen weisen sie aber

¹⁷¹⁰ Den Werkstücken wurden jeweils oberhalb einer engen, aber undekorierten Kehle mit einem rhythmisierten Perlstab u. einer Kehle mit aufliegendem Blattfries versehen. Derzeit werden die einzelnen nach vorne gebogenen Spitzen der fächerartig ausgebreiteten Blätter gänzlich durch eine rechtwinklige Metallabdeckung des Gesimses verdeckt. Trotz einzelner Ausbrüche ist an den Werkstückfugen deutlich zu erkennen, dass die Ornamentbänder fortlaufend gearbeitet wurden. So wurden angeschnittene Blätter bzw. Perlen komplettiert wie auch der Rhythmus letzterer (A-A-B-A-A-B) eingehalten. Die Kombination dieser beiden genannten Ornamente lässt sich auch am Gesims der Silvesterkirche in Bevagna nachweisen, während an den Einfügungen der Halbrundstäbe der Cathedralapsis in Todi noch ein Seilstab hinzutritt. Benazzi charakterisierte die Gesimsmotivik in Foligno als „[...] *antiquisant* [...]“ (Benazzi 1993, S. 35).

¹⁷¹¹ Die Verfasserin ist sich nicht sicher, ob Wieners These der ‚Rückschrittlichkeit‘ des Gesimses in Foligno gegenüber jenem an S. Rufino wirklich am Versatz der frontalen Köpfe festzumachen ist; vgl. Wiener 1991, S. 138.

¹⁷¹² Im Zusammenhang mit dem Gesims an S. Rufino (speziell W 19) u. jenem an S. Silvestro in Bevagna ist in Foligno auf das Drachenpaar mit umeinander geschlungenen Schwänzen (W 11) (*Abb. 136*) im rechten Fassadenkompartiment besonders hinzuweisen. Am gegenüberliegenden Gesimsbereich befindet sich, wie an der Portalarchivolte von S. Giovanni Battista in San Giovanni Profianna in Foligno u. am Untergeschoss von S. Pietro fuori le mura in Spoleto, eine Darstellung des schlauen, sich totstellenden Fuchses, der damit einen unvorsichtigen Vogel bzw. ein Vogelpaar täuschen will - sicherlich bekannter in der Version seines Abtransportes durch zwei Hähne an der Kathedrale in Modena u. gleich mehrmals an bzw. in S. Zeno in Verona; vgl. Frugoni 1995, S. 104 m. Abb. s. n., speziell zur implizierten Botschaft Benazzi 1993, S. 50 wie zu Verona Musetti 2019, S. 133 Abb. 14 u. S. 160 Abb. 45.

¹⁷¹³ Drachen mit diesem Merkmal finden sich wiederum auch am Gesims von S. Rufino (*Abb. 170*).

¹⁷¹⁴ Vgl. Benazzi 1993, S. 51 Abb. 36.

¹⁷¹⁵ Die zwei niedrigeren Stäbe ergeben zusammen die untere, das aufliegende Karniesprofil dann die obere Hälfte des Gesimses.

eine abweichende Motivik auf.¹⁷¹⁶ Dieser auffällige Wechsel an diesen beiden Gesimsteilen gab schon einige Male Anlass zu Spekulationen über ihre Datierung und den Grund ihres Versatzes in so zentraler Position. Laura Lametti brachte wegen der Zusammensetzung der Ornamentik die Option der Wiederverwendung antiker bzw. spätantiker Werkstücke in einem nobilitierenden Sinn ins Spiel,¹⁷¹⁷ die analog auch für die mittigen Gesimsteile an San Silvestro in Bevagna vermutet wurde.¹⁷¹⁸ Dieser Denkansatz ist für Foligno aber meiner Ansicht nach auf jeden Fall zu differenzieren. So ist diesbezüglich auch auf die Art der additiven Zusammensetzung der dekorativen Elemente beider Werkstücke hinzuweisen. Entgegen Lamettis Hoffnung scheinen sich auch bei den Restaurierungsarbeiten Anfang der 1990er Jahre keine ihre Datierung bestätigenden Erkenntnisse ergeben zu haben, die Benazzi sonst sicherlich in ihrer mehrfach zitierten Abhandlung erwähnt hätte.¹⁷¹⁹

An dieser Stelle ist auf einige Auffälligkeiten hinzuweisen, die möglicherweise zu einer etwas sicheren Einschätzung führen, ob es sich um eine Zweitverwendung (spät)antiker Gesimsteile oder um eine imitierende, romanische Neuanfertigung handeln könnte: Speziell durch die abweichende Dekoration dieser beiden Werkstücke bedingt, ergab sich der Eindruck der Heterogenität bzw. der fehlenden Systematik des gesamten Gesimses, auf den oben bereits eingegangen wurde.¹⁷²⁰ Es erscheint aber in diesem Fall sinnvoll zu sein, die heutige ‚Andersartigkeit‘ beider Stücke gegenüber dem Restgesims vor allem unter dem Blickwinkel der starken Veränderung der sich direkt anschließenden Teile zu betrachten. Vor der massiven Dezimierung der Werksteine aus rötlichem Kalkstein dürfte der Querschnitt aller Gesimswerkstücke nicht allzu sehr voneinander abgewichen sein,¹⁷²¹ so dass die aus einiger Entfernung wahrnehmbaren Unterschiede sich ursprünglich vorwiegend auf eine variierende Ausstattung mit größeren figürlichen Reliefs bzw. kleinteiligerem

¹⁷¹⁶ An den zwei Travertinwerkstücken erscheint je ein Band aus stilisierten ‚Dreiblättern‘ bzw. Würfeln unterhalb einer Abfolge von kleinen plastischen Rosetten u. Miniaturkonsolen. Zu den von der Autorin als identisch beurteilten Ornamenten der Werksteine aus Marmor, die an der Trifora von S. Silvestro in Bevagna wiederverwendet wurden, vgl. Lametti 1990, S. 101. Alternierende Konsolen u. Rosetten zeigen auch die als Pfosten des Hauptportals der Michaelskirche in Bevagna wiederverwendeten Gesimsstücke; vgl. Zimmermanns ³1989, Sw.abb. 69. Hingegen handelt es sich bei dem Fassadengesims der Johanneskirche in San Giovanni Profiamma sicherlich um eine roman. Imitation dieser Motivkombination an Werkstücken aus Travertin; vgl. allgemein Gigliozzi 2000, S. 69ff.

¹⁷¹⁷ Dass eine Dat. einzelner Stücke mit antikem bzw. antikisierendem Dekor umstritten sein kann, beweisen die im Forschungsüberblick geschilderten Fälle des ‚Tempietto‘, von S. Salvatore wie der Kathedrale in Spoleto deutlich.

¹⁷¹⁸ Vgl. Mencarelli 1980, S. 10 u. Lametti 1990, S. 100f. Letztere bezog sich dabei auf Sensis Ausführungen in Folge der Sicherung bzw. Restaurierung des Gesimses 1985-1986; vgl. Finauri/Sensi 1987, S. 404.

¹⁷¹⁹ Vgl. Lametti 1990, S. 101 Anm. 120, nur allgemein zum an der Querhausfassade anzutreffenden Umgang mit antiker Ornamentik Benazzi 1993, S. 35. So hätte z. B. die Bearbeitung der Kanten wie der Verzahnung der einzelnen Quader darüber Auskunft geben können, ob diese Blöcke nicht zum ersten Mal bzw. von Anfang an in diesem Kontext versetzt wurden.

¹⁷²⁰ Vgl. Wiener 1991, S. 138.

¹⁷²¹ Es ist in diesem Fall also *nicht* zu einer deutlichen Unterbrechung des Gesimsverlaufes gekommen, wie man es an S. Silvestro in Bevagna (*Abb. 156*) beobachten kann.

Dekor wie auf die materialbedingte abweichende Farbigkeit beschränkten. Es muss ebenfalls berücksichtigt werden, dass das Material der zwei betreffenden Werksteine mit jenem anderer Gesimsteile wiederum übereinstimmte und nur durch die direkte Nachbarschaft zu den Elementen aus rötlichem Gestein besonders hervorstach.¹⁷²² Des Weiteren sollte auch die Möglichkeit des Ersatzes geschädigter Gesimsteile, die vielleicht ebenfalls aus rötlichem Kalkstein gefertigt waren, durch diese abweichend gearbeiteten Werksteine ohne eine Veröffentlichung diesbezüglicher bautechnischer Untersuchungsergebnisse nicht gänzlich ausgeschlossen werden.¹⁷²³

Die zwei abweichend dekorierten Gesimsteile an San Feliciano sind zuallererst als Einheit zu betrachten. Auch wenn die kleinen Abweichungen an den unteren Blattfriesen nicht nur als das Ergebnis material- bzw. erhaltungstechnischer Unterschiede aufgefasst würden, so bliebe trotzdem festzuhalten, dass sich deren Rapport wie jener der beiden oberen Dekorbänder über die Fuge der beiden Werkstücke hinweg passgenau fortsetzt.¹⁷²⁴ Des Weiteren ist auf die Anordnung der sogenannten ‚Konsölchen‘ am Oberteil des Gesimses hinzuweisen. So spricht der Umstand, dass sich ihr oberes Ende um einiges unterhalb der Werkstückoberkante befindet, eindeutig gegen eine irgendwie geartete Auflage eines - zudem nicht vorhandenen - architektonischen Elementes. In Verbindung mit der Gestaltung ihres Blattüberwurfs wie auch der vorkommenden Querschnittform des Trägergesimses ergibt sich für die Miniaturkonsolen ein rein dekorativer Charakter, der im Vergleich mit der architektonischen Innenausstattung der Kalotte des ‚Tempietto‘ bei Campello,¹⁷²⁵ des inneren Chores von San Salvatore in Spoleto¹⁷²⁶ und selbst der möglichen Vorbilder an San Silvestro in Bevagna (*Abb. 156*) meiner Ansicht nach gut nachvollziehbar ist. Dass sich dieses Gesimsmotiv einer gewissen Beliebtheit erfreute, zeigt auch eine vermutlich romanische Neuschöpfung an der nicht weit entfernten Fassade von San Giovanni Battista in San Giovanni Profiamma¹⁷²⁷ (Foligno), deren Portalzone inschriftlich in das Jahr 1231 datiert ist. Das Gesims der Johanneskirche weist im Gegensatz zu den hier diskutierten Werkstücken allerdings einen dekorierten Profilstab als Auflage für die mit Rosetten alternierenden kleinen Konsolen auf.

Auch wenn Vergleiche zu einer ornamentierenden Verkleinerung eines architektonischen Elementes, in diesem Fall einer Konsole, für das ‚Valle Umbra‘ leider nicht vorliegen, spricht eine derartige dekorative Umwandlung meines Erachtens

¹⁷²² In der Gesimsmitte an der Silvesterkirche wurden hingegen die Werkstücke aus Marmor wiederverwendet - ein Material, das an diesem Gesims m. W. sonst nicht weiter vorkommt.

¹⁷²³ Bei der Größe bzw. Tiefe des Abbruches an der äußeren linken Ecke des kürzeren der beiden Werksteine ist es z. B. schon ein großer Zufall, dass der benachbarte Werkstein nur eine kleinere Dezimierung aufweist.

¹⁷²⁴ Vgl. Benazzi 1993, S. 36 Abb. 17. Das wäre bei einer Wiederverwendung zwar nicht unbedingt zu erwarten, wenn auch nicht unmöglich.

¹⁷²⁵ Vgl. Sensi 1985, S. 58f. Abb. 22 u. 24 wie Mitchell 1994, T. LIV Abb. 79.

¹⁷²⁶ Die Diskussion, in welchem antiken Kontext speziell diese Miniaturformen überhaupt vorstellbar sind, kann an dieser Stelle nicht erfolgen. Zur umstrittenen Dat. der vorroman. Bauwerke vgl. den Forschungsüberblick.

¹⁷²⁷ Vgl. Coden 2011, T. II Abb. 4, zu diesem Bauwerk allgemein Gigliozzi 2000, S. 69ff. u. S. 70 Abb. 54.

eher für eine Anfertigung in romanischer Zeit. Die Frage, ob es sich dabei um eine Nachahmung der ‚nobilitierenden‘ Wiederverwendung von Gesimssteilen an der Fassade von San Silvestro in Bevagna handeln könnte, lässt sich meiner Meinung nach nicht mit Sicherheit beantworten, da für beide Fassaden nur eine inschriftliche Datierung der direkten Portalzone vorliegt - zudem mit eng beieinanderliegenden Angaben von 1195 zu 1201. Während die Anlage des Mauerverbandes des Portalgeschosses an San Feliciano durchgehend in Streifen nicht unbedingt eine Unterbrechung der Bauarbeiten *vor* dem Aufsetzen des Konsolgesimses vermuten lässt,¹⁷²⁸ könnten die Unregelmäßigkeiten des verwendeten Material und der Quadergröße direkt oberhalb des Portalscheitels an San Silvestro schon auf eine solche hindeuten. In diesem Fall würde die inschriftliche Datierung am Portal für das dortige Gesims nur ein eher unpräzises *post quem* darstellen.¹⁷²⁹

Abschließend lässt sich demnach festhalten, dass der zu attestierende heterogene Eindruck des Konsolgesimses der Querhausfassade von San Feliciano in Foligno vor allem durch dessen Schäden noch verstärkt wurde. Die in diesem Kontext relevanten Unterschiede beziehen sich vorwiegend auf den motivischen, aber nicht auf den strukturellen Bereich einzelner Gesimssteile. Die Fertigung benachbarter Konsolen wie Gesimsstücke aus unterschiedlichen Kalksteinarten entsprach meines Erachtens aber nicht einer mangelnden Verfügbarkeit bzw. Systematik, sondern dem Wunsch nach chromatischer Vielfalt, der schon für das Untergeschoss hervorzuheben war.¹⁷³⁰

Die reduzierte Variante:

Das Gesims der Fassade von San Silvestro in Bevagna

Die Fassade der dreischiffigen Kirche San Silvestro in Bevagna¹⁷³¹ blieb im Bereich des Obergeschosses unvollendet.¹⁷³² Deren Untergeschoss öffnet sich in nur einem Portal, neben dem eine Inschrift das Jahr 1195 nennt. Über diesem wurde in geringem Abstand eine aufwendig dekorierte und recht tief in die Wand eingeschnittene Trifora angeordnet, die seitlich je eine Bifora flankiert. Diese Kombination einer mehrteiligen Fensteröffnung mit seitlichen Biforen findet sich auch im Bereich der Blendarkatur der Front von San Rufino und an der im frühen 20. Jahrhundert größtenteils rekonstruierten Hauptfassade von San Feliciano in Foligno. In beiden Fällen entspricht die dortige Lösung jedoch nicht der leicht höhenversetzten Dreiecksformation von San Silvestro.

Die verschieden hohen Lagen des Travertinmauerwerkes im direkten Portalbereich an San Silvestro weisen trotzdem eine gewisse Regelmäßigkeit auf. Da oberhalb des Portalscheitels sowohl die Übereinstimmung der Werksteinmaße einer

¹⁷²⁸ Zur These eines Baustopps *oberhalb* des Gesimses vgl. Benazzi 1993, S. 39 u. 51.

¹⁷²⁹ Vgl. Finauri/Sensi 1987, S. 403 u. S. 407 Abb. 1.

¹⁷³⁰ Vgl. diesbzgl. auch Benazzi 1993, S. 32 u. 34, Cavalucci u. a. 1993, S. 148 u. Coden 2011, S. 340.

¹⁷³¹ Vgl. Coden 2011, T. 1 Abb. 1.

¹⁷³² Zur These eines horizontalen Fassadenabschlusses mit integriertem Campanile vgl. ebd., S. 337.

Lage als auch die Einheitlichkeit des Materials hingegen stark gestört erscheinen,¹⁷³³ kann meiner Meinung nach weder die dortige Fenster- noch die Gesimszone zweifelsfrei zeitgleich zum Portal um 1195 datiert werden.¹⁷³⁴

Das durchlaufende und uneinheitlich dekorierte Gesims an der Front von San Silvestro wurde wie an der Westfassade von San Feliciano in Foligno erst oberhalb der Fensteröffnungen als Geschossabschluss platziert und überdies im Bereich der Trifora mittig unterbrochen. Zwischen die beiden Gesimshälften über der dreifachen Fensteröffnung fügte man leicht versetzt, oberhalb der Oberkante der angrenzenden Werkstücke noch ein weit vorragendes Konsolgesims ein.¹⁷³⁵ Im deutlichen Unterschied zur Querhausfassade in Foligno unterblieb an San Silvestro auch die Anlage eines fassadenüberspannenden, gesimsstützenden wie raumgreifenden Konsolbereichs. So erscheint das Gesims in Bevagna nicht um die Konsoltiefe nach vorne geschoben, sondern schließt sich direkt an die vertikale Wandoberfläche an.

Neben den drei erhöht versetzten Werkstücken in der Fassadenmitte besteht das Gesims von San Silvestro mindestens aus 23 verschiedenen langen Werksteinen aus einem meist grobporigen Material unterschiedlicher Farbigkeit, bei dem es sich vermutlich um Travertin handelt.¹⁷³⁶ Alle Gesimswerkstücke verfügen über einen schräg vorkommenden Querschnitt. Dieser setzt sich in seiner Schauansicht aus einer weiten Hohlkehle, der längere gerade Blätter mit leicht nach vorne gebogener Spitze aufliegen,¹⁷³⁷ und einem sich unten anschließenden Perlstab bzw. Wulst zusammen.¹⁷³⁸ An neun der Gesimssteine wurden diesem vegetabil-antikisierenden Dekor in ähnlicher Weise wie am Gesims an San Feliciano figürliche Darstellungen appliziert.¹⁷³⁹ Auch wenn nicht in der Konzentration wie in Foligno wurden den Blattauflagen im rechten Gesimsbereich in Bevagna frontale Köpfe von Mensch und Tier (*Abb. 157*) zwischengeschaltet,¹⁷⁴⁰ ergänzt durch einzelne Vierbeiner bzw.

¹⁷³³ Noch deutlicher ist dieser Befund an einem 1937 veröffentlichten Foto zu erkennen; vgl. Tarchi 1937, T. LXXIV.

¹⁷³⁴ Vergleichbare Störungen sind im direkten Wandbereich oberhalb des Zuganges an der Querhausfassade in Foligno hingegen nicht festzustellen, so dass dort eher von einem kontinuierlichen Bau fortgang auszugehen ist.

¹⁷³⁵ Vgl. zur Trifora u. zum Konsolgesims im Detail Finauri/Sensi 1987, S. 402-406 u. Abb.

¹⁷³⁶ Zur Gesteinsart ließ sich der Lit. keine genaue Angabe entnehmen. Ein schmales u. undekoriertes Element in der linken Gesimshälfte dürfte auf jeden Fall ergänzt sein. Finauri berichtete zudem von „[...] alcune tracce di policromia [...] sul cornicione zoolforo [...]“ (Finauri/Sensi 1987, S. 401).

¹⁷³⁷ Auch die in Foligno aufgelegten akanthusartigen Blätter weisen gebogene Blattspitzen auf, die jedoch unter der erwähnten rechtwinkligen Metallabdeckung ‚verschwinden‘. Die längliche Form der Blätter an der Gesimskehle an S. Silvestro unterscheidet sich aber von der eher fächerförmigen an S. Feliciano.

¹⁷³⁸ Während in der linken Gesimshälfte die einzelnen Perlen noch gut erkennbar sind, lässt sich an den Werksteinen der rechten Hälfte oftmals nur ein leicht ungleichmäßiger Wulst ausmachen.

¹⁷³⁹ In beiden Fällen wurde dabei - unabhängig vom Sujet - auf die Wiedergabe der gebogenen Blattspitzen oberhalb der Darstellungen verzichtet.

¹⁷⁴⁰ Dass diese Kombination eines Blattfrieses mit einzelnen frontalen Tierköpfen auch anderweitig als Baudekor verwendet wurde, zeigt das Portal von S. Maria Ass. in Venafro; vgl. Angelelli 2010, S. 365 Abb. 6.

Fabelwesen in strenger Seitenansicht bzw. Gruppen aus zwei Tieren oder Mischwesen. Das bereits an den Kirchen in der Umgebung nachgewiesene Motiv zweier Wesen mit umeinander geschlungenen Schwänzen taucht an San Silvestro ebenso auf wie jenes des Drachen mit aufgerolltem Schwanz (*Abb. 157 rechts*). Des Weiteren erscheinen dort auch die Themen der Jagd von Tieren durch Fabelwesen¹⁷⁴¹ und des doppelteibigen Mischwesens mit menschlichem Kopf (*Abb. 157 rechts*), das an San Feliciano hingegen nicht erhalten ist.

Dem Gesamtentwurf, der die Werksteine beider Gesimsabschnitte in Bevagna mittels einheitlich dekoriertes Profilstäbe im Fond und partieller Applikationen im Vordergrund miteinander verbindet, folgen die mittig über der Trifora eingefügten drei Werkstücke aus Marmor nicht (*Abb. 156*). Diese bestehen jeweils aus einem undekorierten zweigliedrigen Unterteil und einem fast im 90-Grad-Winkel aufgesetzten Oberteil. Das untere Element wurde zur vorderen Ebene der Fassade und der drei Rundbogen der Fenster zwar nahezu parallel, aber zurückspringend versetzt. Das obere Element weist alternierend Konsolen mit Blattauflagen und Rosetten auf und endet in einem leicht konkaven Profilstab.

Sowohl das prestigeträchtigere Material als auch die ‚bekrönende‘ Positionierung dieser nur mit Motiven antiker Provenienz dekorierten Werkstücke lassen eine vom Gesims abweichende Datierung ebenso vermuten wie seine bewusste Zurschaustellung. Auch wenn am Mittelteil des Gesimses von San Feliciano ebenfalls vom restlichen Ensemble abweichende Motive verwendet wurden, so unterscheidet sich die Lösung in Bevagna durch ihre mangelnde gestalterische Fortführung der Gesimsstruktur und der materiellen Diversität von jener in Foligno deutlich.

Die erweiterte Variante:

Der gestelzte Blendbogenfries auf Konsolen mit einem aufliegenden Konsolgesims der unteren Apsis der Kathedrale Santa Maria Annunziata in Todi

Die überlieferten Quellen lassen eine präzise Datierung einzelner Bauabschnitte an der Todiner Kathedrale Santa Maria Annunziata nicht ohne Weiteres zu.¹⁷⁴² Die Forschung ist sich mittlerweile aber darüber einig, dass es sich beim Untergeschoss des südlichen Ostabschlusses und des Apsiszyllinders um die ältesten erhaltenen Gebäudeteile handelt.¹⁷⁴³ Durch die gestalterischen Merkmale meinte Neri Lusanna, am gesamten östlichen Abschluss „[...] *una tendenza affermatasi in Umbria e assimilata*,

¹⁷⁴¹ Seitlich der mittigen Trifora ist der Verfolger eines fliehenden Hirsches (*Abb. 156*) wegen der Schäden nur noch zu erahnen.

¹⁷⁴² Vgl. Prandi/Righetti 1975, S. 54, Neri Lusanna 2010, S. 965 u. Coden 2011, S. 351.

¹⁷⁴³ Vgl. Prandi/Righetti 1975, S. 67, Prandi ²1994, S. 253, Pardi 2000, S. 211, Rossini 2000, S. 211, Neri Lusanna 2010, S. 967 u. Coden 2011, S. 351. Zur These, dass die Gewölbstruktur der sog. ‚Krypta‘ nicht ohne jene der Unterkirche von S. Francesco in Assisi vorstellbar sei, vgl. Pardi 2000, S. 201f.

*pur con varie sfumature, all'interno della ramificata influenza della Lombard Architecture.*¹⁷⁴⁴ erkennen zu können. Carlo und Marco Grondona verglichen die allgemeine Wirkung der Apsis in Todi hingegen mit jener von San Michele Arcangelo in Bevagna,¹⁷⁴⁵ deren Unter- und Obergeschoss allerdings in etwa gleich hoch sind. Coden charakterisierte die Apsisgestaltung meiner Meinung nach aber treffender, indem er feststellte, dass ihr „[...] *carattere più distintivo nella fusione fra elemento decorativo di alto valore estetico e sistema acquisito di demarcazione dei volumi architettonici* [...]“¹⁷⁴⁶ läge.

Abweichend von dem durch Krönig für das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts angegebenen Baubeginn,¹⁷⁴⁷ erfolgte die zeitliche Ansetzung des äußeren Ostabschlusses in jüngerer Zeit um das Ende des 12. bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts.¹⁷⁴⁸ So könnte sich die Nachricht von 1248 zu Stiftungen an den Kathedralprior zum Zweck „[...] *in rehedificandis muris dictae Ecclesiae* [...]“¹⁷⁴⁹ nach einem Erdbeben kurz zuvor durchaus auch auf diesen Gebäudeteil bezogen haben.¹⁷⁵⁰ Der zweigeschossige Ostabschluss der Todiner Kathedrale (*Abb. 158*) ist mit Ausnahme der mittleren nördlichen Wandzone, der sich noch heute ein Anbau anfügt,¹⁷⁵¹ als Beispiel für eine über viele Jahrzehnte beibehaltene gestalterische Grundkonzeption zu betrachten, die auch noch am später errichteten Quer- und

¹⁷⁴⁴ Neri Lusanna 2010, S. 965f. (mit der Hervorhebung von ‚*Lombard Architecture*‘); vgl. in diesem Sinn zu ‚hängenden Bogen‘ als ‚lombardischem Motiv‘ Toesca 1965, S. 594 u. Prandi 1979, S. 24; trotz der Wiederholung dieser These zeigte schon der Hinweis von Prandi/Righetti, dass die bogentragenden Säulchen in Norditalien normalerweise auf Brüstungen aufsetzen, also nicht wie in Spoleto o. Todi von Konsolen gestützt werden, die Problematik einer solch allgemeinen Herleitung; vgl. Prandi/Righetti 1975, S. 59.

¹⁷⁴⁵ „*L'effetto generale non è tanto diverso*, [...]“ (Grondona ²2009, S. 165).

¹⁷⁴⁶ Coden 2011, S. 352.

¹⁷⁴⁷ Zu seiner zeitlichen Ansetzung, die vor allem auf den Gewölbeformen des Ostteiles basierte, vgl. Krönig 1938, S. 22.

¹⁷⁴⁸ Zur früheren Dat., die u. a. auf Grund der dekorierten architektonischen Gliederung des äußeren Ostabschlusses entstand, vgl. Prandi 1981, S. 262, Rossini 2000, S. 211 u. Neri Lusanna 2010, S. 970. Der zeitliche Zusammenhang mit einem immer wieder erwähnten Brand des Bischofspalastes im Jahr 1190 ist m. E. zwar möglich, aber nicht wirklich zwingend.

¹⁷⁴⁹ Zit. Prandi 1981, S. 258.

¹⁷⁵⁰ Vgl. Prandi/Righetti 1975, S. 56.

¹⁷⁵¹ Vgl. Coden 2011, T. VIII Abb. 15-16. Ein Foto von 1908 zeigt an der Südostecke der Kathedrale noch einen mehrgeschossigen Anbau mit einem Verbindungsbogen zur Straße südl. des Sakralbaus. Zu dessen Existenz bis 1921 vgl. Grondona ²2009, S. 163. Auch im Bereich des nördl. Apsisbereichs muss Anfang des Jh. bzw. um 1935 noch eine Erweiterung des heutigen bogengestützten Anbaus sowohl aus Haustein als auch aus Ziegel u. a. durch einen Anschluss einer Ziegelwand an das untere fünfte Apsisfeld bestanden haben; vgl. Tarchi 1937, T. CXXIV.

Langhaus Anwendung fand.¹⁷⁵² Diesem Gestaltungskonzept bescheinigte Coden von Anfang an eine „[...] *matura progettualità, ben consapevole dell'effetto che si intendeva raggiungere*.“¹⁷⁵³ Deren jeweilige Detailformen berechtigen meiner Ansicht nach an dieser Stelle jedoch zu einer Beschränkung der Untersuchung auf den unteren Apsiszyylinder und südlichen Wandabschnitt (*Abb. 159*).¹⁷⁵⁴ Die Ausstattung der architektonischen Gliederung dieser Bereiche des Ostabschlusses der Kathedrale in Todi ist das umfangreichste Ensemble, das in diesem Kapitel behandelt wird: So beträgt die Anzahl der in zwei Höhen angeordneten Kopfkonsolen bzw. der intermittierenden kleinen Platten zwischen den säulcentragenden Konsolen am unteren Ostabschluss 82 bzw. 52.¹⁷⁵⁵

Auf einem gen Süden abfallenden Terrain erheben sich die Apsis und der südliche Ostabschluss von Santa Maria Annunziata als gestalterische Einheit über einem

¹⁷⁵² Vgl. Rossini 2000, S. 211. So kam es auch am fast doppelt so hohen Apsisobergeschoss bzw. der gesamten oberen Ostwand zur Wiederholung der architektonischen Gliederung des apsidalen Untergeschosses bzw. der südl. Ostwand, inkl. von motivischen Besonderheiten wie der ‚Doppelkopf-Konsole. Nördl. der Apsis, deren Gliederung im Untergeschoss noch nicht mit dieser baulichen Anfügung rechnete (aber eins der Rundfenster am Obergeschoss schon!), wurde im unteren Wandbereich des Anbaus das apsidale Konsolgesims verlängert bzw. an dessen oberen Abschluss neu angesetzt; vgl. das Foto im FAM zu obj08041034 bhpd17308. Möglicherweise könnte die tiefe Anbringung der ringartigen Einfügungen an den Rundstäben des Obergeschosses auch ein Indiz dafür sein, dass die Apsis urspr. nicht die heutige Höhe erreichen sollte.

¹⁷⁵³ Coden 2011, S. 353.

¹⁷⁵⁴ Bzgl. der Unterschiede zw. dem Unter- u. Obergeschoss der Apsis ist vor allem auf die Gestaltung der Halbrundstäbe einzugehen. So unterblieb am oberen Geschoss die Schafte dekoration wie die Applikation von figürlichen Darstellungen an den ringartigen Einfügungen. An den Übergängen zw. den Schäften u. den Kapitellen der Stäbe wurde statt des Halsringes ein dekoriertes Halbring platziert, der im Vgl. zum aufsetzenden Kapitellkelch viel zu wuchtig geraten ist. Auch wenn die Ausrichtung der Kopfkonsolen jener der unteren Exemplare entspricht, so sind diese in Größe u. Stil jedoch eher heterogen. Am Querhaus bzw. den Flanken des Gebäudes wurden dann statt der Kopfkonsolen auch solche mit einer Blattauflage u. vegetabilen Kelchformen versetzt. Auch erhielten die Bogenrundungen des Frieses an einzelnen Gebäudeteilen eine begleitende Kehle.

¹⁷⁵⁵ Bei zwei Konsolen sind nur noch die Halsabbrüche erhalten (oKA 1, 24). Eine Hochrechnung der Anzahl der Konsolen bzw. Platten schon *ohne* eine Berücksichtigung der nördl. Exemplare ergibt 80 bzw. 59 Stück. Das Konsolgesims von S. Rufino umfasst hingegen ‚nur‘ 52 Kopfkonsolen, dasjenige in Foligno urspr. 40.

mehrfach profilierten Sockel,¹⁷⁵⁶ der in der Nordhälfte des Apsiszyinders gravierende Schäden aufweist.¹⁷⁵⁷ Die von Ecklisenen begrenzte Apsisrundung gliedert sich vertikal durch sechs Halbrundstäbe, deren mehrteilige Basen auf gerundeten und erhöhten Postamenten aufsetzen, welche wiederum eine Verbindung mit dem oberen Bereich des apsidalen Sockels aufweisen.¹⁷⁵⁸

Die Todiner Halbrundvorlagen verfügen nicht nur über eine leicht unterschiedliche Farbigkeit, sondern auch über einen abweichenden Dekor. Dessen Abfolge deutet aber auf eine systematische Anordnung der Halbrundstäbe am Apsiszyinder hin.¹⁷⁵⁹ So wurden der zweite bis fünfte Stab jeweils mit antikisierendem Dekor im besser sichtbaren apsidalen Mittelbereich platziert. Ein weiteres Indiz für einen gezielten Versatz der Rundvorlagen könnte auch die Anordnung des hellsten Halbrundstabes im Scheitelbereich des apsidalen Rundes sein, der sich somit am deutlichsten vom benachbarten Travertinmauerwerk abhebt.

Alle gliedernden Halbrundstäbe wurden aus mehreren kurzen wie längeren Abschnitten zusammengesetzt, die jeweils verschieden weit in das angrenzende aufgehende Mauerwerk einbinden. Bei deren Versatz ist fast immer das Bemühen einer

¹⁷⁵⁶ Zum direkten Übergang zw. dem Apsis- u. Bogenmauerwerk vgl. das Foto im FAM zu obj08041034 bhpd68099. Dass der Verbindungsbereich zw. dem apsidalen Zylinder u. dem angrenzenden Feld der südl. Ostwand gleichzeitig errichtet wurde, legen die oftmalige Übereinstimmung der Fugen der aufeinandertreffenden Ecklisenen der Apsis u. Ostwand bis auf Höhe des Blendbogenfrieses ebenso nahe wie die Zusammensetzung des Mauerverbandes ausschließlich aus Travertinblöcken mit recht einheitlichen Höhenmaßen bis einige Lagen unterhalb des Blendbogenfrieses. Im südlichsten Feld der Ostwand hingegen differieren das Material u. die Höhenmaße der Quader schon weiter unterhalb.

¹⁷⁵⁷ Gefällebedingt wird dieses Sockelprofil am südl. Ostabschluss zur oberen Begrenzung eines höheren Wandbereichs. Vgl. zu den Unterschieden des Bodenniveaus des Platzes selbst noch Mitte des letzten Jh. ein in den Abb.verw. ang. Foto. Dieses zeigt die Apsis in unmittelbarem Anschluss an die für 1958 erwähnten Restaurierungsmaßnahmen an der Kathedrale, die Pecorelli zwar „[...] *radicali restauri* [...]“ (Pecorelli 1996, S. 22) nannte, aber nicht weiter spezifizierte; vgl. Prandi/Righeggi 1975, S. 24.

¹⁷⁵⁸ Diese ausbleibende Integration der Elemente der Vertikalgliederung in eine fortlaufende Sockelprofilierung bzw. -schräge durch ihre Lagerung auf Postamenten lässt sich auch an anderen Apsiden Mittelitaliens (wie an S. Maria *forisportam* in Lucca, SS. Ippolito e Cassiano in San Casciano a Settimo o. S. Gavino in Porto Torres) in verschiedenen Umsetzungen beobachten; vgl. zu Lucca das Foto im FAM zu obj20342978 it00190b05. Die an S. Rufino gewählte Lösung (*Abb. 16*), die eine Fortführung des Sockelprofils um die Halbrundstäbe herum vorsah, ist als eine komplexere Variante einzuschätzen, deren praktische Umsetzung leicht variierte.

¹⁷⁵⁹ Von Süden nach Norden ergibt sich so eine Abfolge eines Halbrundstabdekors mit Blattfächern, Wendeln, Lorbeerblättern, Wendeln, Lorbeerblättern u. Blattfächern, deren Gestaltung aber vom Dekor des ersten Stabes abweicht.

Fortführung des dekorativen Rapportes erkennbar.¹⁷⁶⁰ Etwa auf halber Höhe wurden allen Halbrundvorlagen meist figürliche, ringartig gruppierte Applikationen (*Abb. 126, 133, 139*) angefügt, deren Werksteine samt ihrer Darstellungen nur in zwei Fällen nicht weiter in den angrenzenden Mauerbereich hineinreichen.¹⁷⁶¹ Alle noch sichtbaren Stäbe verfügen zudem jeweils über voll ausgestattete, antikisierende Kompositkapitelle.

Die Abschnitte des den Stabkapitellen aufliegenden Blendbogenfrieses erscheinen zwischen die beiden Ecklisenen des Apsisrundes bzw. der südlichen Ostwand gespannt (*Abb. 159, 162*). Sie setzen sich immer aus Werkstücken zusammen, die einen vollen Rundbogen samt einem Bogenfeld umfassen, so dass sich die Bogenfüße jeweils aus zwei gefügten Hälften bilden.¹⁷⁶² Die Kapitelle der Halbrundstäbe dienen jedem fünften Bogenfuß des Blendbogenfrieses als Auflage (*Abb. 159, 161*). Die in jedem einzelnen Feld verbleibenden vier Bogenfüße setzen jeweils auf regelmäßig verteilten Säulchen leicht unterschiedlicher Länge mit einem vegetabilen Schaft- und Kapitelldekor auf,¹⁷⁶³ die wiederum von figürlich dekorierten Konsolen gestützt werden.¹⁷⁶⁴ Letzteren wurden queroblange Platten mit Reliefs in metopenhafter Funktion zwischengeschaltet. Die Höhe dieser Platten und der Konsolwerksteine samt deren Grundplatten zeigt sich mehrheitlich eindeutig aufeinander abgestimmt (*Abb. 161, 162*).

Ein auf Kopfkonsolen gelagerter, gestelzter Blendbogenfries ist an romanischen Sakralbauten in Mittelitalien so nicht nachweisbar. Auf der italienischen Halbinsel lassen sich figürliche Konsolen unter gestelzten Blendbogen noch an den Giebschrägen der Front der Kathedrale Santa Maria *della Bruna* e Sant'Eustachio in

¹⁷⁶⁰ An der Rundvorlage der südl. Ostwand wurden die Werkstücke unter u. über der mittigen Applikation hingegen so versetzt, dass die dortigen Wendel nicht mehr einer Richtung folgen; vgl. das Foto im FAM zu obj08041034 bhpd68088. Zur These einer häufigen, die Abschnitte der Halbrundstäbe betreffenden Spolienverwendung vgl. Prandi/Righetti 1975, S. 62. Diese These könnte sicherlich durch eine genauere Untersuchung noch differenziert werden. Hinzuweisen ist diesbzgl. auch auf die Ähnlichkeit des Blattdekors des ersten Halbrundstabes der Todiner Apsis (*Abb. 161*) zu jenem der Rundvorlagen oberhalb des Gesimses mit Tierreliefs an der Front von S. Maria *della Piazza* in Ancona (*Abb. 127*).

¹⁷⁶¹ Vgl. das Foto im FAM zu obj08041034 bhpd68097.

¹⁷⁶² Diese Vorgehensweise ist generell auch am Blendbogenfries des Untergeschosses von S. Rufino (*Abb. 123*) zu beobachten. Statt der Stelzung durch Säulchen erfolgte dort die Anfügung eines gemeinsamen niedrigen Verbindungssteins unterhalb der benachbarten Bogenhälften, an dem sich deren Profilierung umlaufend fortsetzte; vgl. das Foto im FAM zu obj20382619 fm2007.

¹⁷⁶³ Eine derartige Rhythmisierung existiert am Blendbogenfries der Kathedralefassade in Spoleto nicht. Außerdem weichen einzelne Bogen in ihrer Breite vom Gros der anderen deutlicher ab. Die Anordnung der Konsolen direkt oberhalb der bogentragenden Säulchen führte somit auch zu unterschiedlichen Abständen zw. den einzelnen Konsolen; vgl. das Foto im FAM zu obj20030516 fm2193.

¹⁷⁶⁴ Nur zwei Konsolen direkt unterhalb des unteren Apsisgesimses zeigen derzeit männliche Köpfe mit Bart. Da sp. Ergänzungen bereits vorhandene Kopftypen von Tieren z. T. nur unbeholfen wiederholen, ist nicht sicher zu klären, ob urspr. weitere menschliche Köpfe in der oberen Konsolenreihe vorhanden waren.

Matera¹⁷⁶⁵ in der Basilicata belegen.¹⁷⁶⁶ Ein gestelzter Blendbogenfries nur auf vegetabil dekorierten Konsolen findet sich hingegen am Fassadenobergeschoss der Spoletiner Kathedrale,¹⁷⁶⁷ das inschriftlich gesichert kurz vor 1207 anzusetzen ist.¹⁷⁶⁸ Diese Datierung gab jüngst Severino übrigens auch für die vorhandenen, von ihm der Werkstatt von Lorenzo und Iacopo zugeschriebenen Inkrustationen am Obergeschoss der Front von Santa Maria Assunta an.¹⁷⁶⁹

Die Auflage von nicht gestelzten Blendbogen auf Konsolen mit unterschiedlichen figürlichen Darstellungen, die auch durch weitere vegetabile oder ornamentierte Exemplare ergänzt sein können, ist in Italien hingegen häufiger anzutreffen. Derartige Ensembles bilden vorzugsweise den oberen Abschluss von Apsiden, wie die Beispiele an San Pietro in *Albe*¹⁷⁷⁰ (Abruzzen), San Pietro in Cedda¹⁷⁷¹ (Toskana) und Santa Maria Nuova in Viterbo¹⁷⁷² (Latium) belegen.¹⁷⁷³ An San Michele Arcangelo in Bevagna (*Abb. 22, 155*) und Santi Pietro e Paolo in Sessa Aurunca¹⁷⁷⁴ (Kampanien) sind entsprechende Blendbogenfriese als Geschossmarkierung auch an Fassaden nachweisbar.¹⁷⁷⁵

¹⁷⁶⁵ Vgl. die Fotos im FAM zu obj08063593 bhfd568-017 u. bhim00015559.

¹⁷⁶⁶ Dass unabhängig voneinander ähnliche Lösungen einer architektonischen Gliederung entwickelt wurden, ist am Bsp. der Nordwand der Demetrius-Kathedrale in Wladimir (Zentralrussland) mit ihrem gestelzten Blendbogenfries auf figürlichen Konsolen ablesbar; vgl. Vollbach/Lafontaine-Dosogne u. a. 1990, Abb. 300a u. S. 306.

¹⁷⁶⁷ Vgl. das Foto im FAM zu obj20326836 fm2192 u. Coden 2011, T. IX Abb. 18.

¹⁷⁶⁸ Zum Hinweis der Übereinstimmung bzw. Ähnlichkeit der Todiner u. Spoletiner Friese vgl. Nessi 1966, S. 34 Anm. 2 bzw. Toscano 1969, S. 33, Prandi/Righetti 1975, S. 59f. u. Gigliozzi 2000, S. 188 Anm. 46. Die Abweichung der jeweiligen dekorativen Ausstattung bzw. die Kombination mit einem Konsolgesims blieben dort allerdings unreflektiert. Pardi Herleitung des Bogenfrieses in Spoleto direkt von der Blendarkatur der Fassade von S. Rufino ist aus verschiedenen Gründen abzulehnen; vgl. Pardi 2000, S. 212.

¹⁷⁶⁹ Die entspr. Dat. wurde m. E. durch seinen Vgl. des mittleren ‚Rosenfensters‘ mit Teilen des Rundfensters an S. Francesco in Assisi wieder in Frage gestellt; vgl. Severino 2015a, S. 253, 260 u. S. 263 Abb. 184.

¹⁷⁷⁰ Vgl. Delogu 1969, T. XI Abb. 4.

¹⁷⁷¹ Vgl. das Foto im AA zu ACA-F-042666-0000.

¹⁷⁷² Vgl. das Foto im FAM zu obj99281116 fm504088.

¹⁷⁷³ Auch die oberen Blendbogen der roman. Apsiden in Assisi liegen verschieden ornamentierten Kragsteinen auf, deren Zusammenstellung aber eher an Stücke unterschiedlicher Provenienz denken lässt. Ein homogenes außerital. Bsp. weist hingegen das Untergeschoss der Fassade von Notre-Dame-la-Grande in Poitiers auf; vgl. das Foto im FAM zu obj20099493 fmd454024.

¹⁷⁷⁴ Vgl. D’Onofrio/Pace 1981, Sw.abb. 18.

¹⁷⁷⁵ Die partiell auch zweitverwendeten Konsolen von Blendbogenfriesen, die Giebelschrägen von Fassaden begleiten, weisen - wenn überhaupt - hingegen fast ausschließlich einen heterogenen, pflanzlichen bzw. geometrischen Dekor auf, wie die Bsp. S. Ponziano in Spoleto, S. Vittoria in Monteleone Sabino o. SS. Pietro e Paolo in Sessa Aurunca zeigen; zu S. Ponziano Gigliozzi 2000, S. 102 Abb. 82 wie zur unsymmetrischen, 1958 größtenteils demontierten Fassade von S. Vittoria vgl. Ferri 1987, S. 186 Abb. 6 u. 7. Der Aussage Ferris, dass Blendbogenfriese an umbrischen Sakralbauten nicht giebel-schrägenbegleitend eingesetzt wurden, wird durch entspr. Spoletiner Bsp., wie S. Paolo *inter vineas*, widerlegt; vgl. ebd.

Oberhalb des Blendbogenfrieses der Todiner Apsis erhebt sich ein aus vier verschiedenen Dekorstäben bestehendes Gesims (*Abb. 161*), das von regelmäßig gesetzten Kopfkonsolen gestützt wird und den oberen Abschluss des Apsisuntergeschosses deutlich vorkragend markiert.¹⁷⁷⁶ Das Gesims setzt sich aus zwei Werksteinlagen zusammen: Die untere Lage wurde mit einer undekorierten Kehle, einem Würfelband und einem Fries mit geraden, dicht angeordneten Blättern ohne vorkommende Blattspitzen, die obere Lage mit einer Sequenz aus breiteren, nur leicht gerundeten Blättern mit zwickelförmigen Zwischenräumen und mit umgebogenen Blattenden¹⁷⁷⁷ versehen. Die Fugen beider Lagen stimmen dabei nicht überein. Eine Applikation von figürlichen Darstellungen auf die Profile mit Blattbelag beider Werksteine, wie sie in Bevagna oder Foligno (*Abb. 135, 136, 156, 157*) zu beobachten ist, erfolgte in Todi nicht.

Für eine entsprechend kontinuierliche, vegetabil-ornamentale Auflage an einem Gesims ohne weitere Hinzufügungen lassen sich nur wenige weitere romanische Beispiele aus dem ‚Valle Umbra‘ benennen, wie das Fassadengesims von San Paolo *inter vineas* in Spoleto.¹⁷⁷⁸ Ein Vergleich zu den weitverbreiteten romanischen Konsolgesimsen an südwestfranzösischen und spanischen Kirchen mit figuralem Konsoldekor zeigt hingegen die häufige Verwendung von glatten Stabfolgen bzw. von abweichendem Dekor an den dortigen Gesimsen. Für einen Besatz mit Ranken-, Blüten- und Schachbrettmustern können stellvertretend die Ensembles an der ‚Porte des Comtes‘ an Saint-Sernin in Toulouse¹⁷⁷⁹ (Haut-Garonne), an der Apsis von Saint-Pardoux in Barret¹⁷⁸⁰ (Charente) und an der Fassade von Notre-Dame in Échillais¹⁷⁸¹ (Charente-Maritime) angeführt werden.

Trotz der Abweichung der Todiner Gesimsgestaltung gegenüber jener in Assisi bzw. Foligno (*Abb. 123, 135*) auf Grund der fehlenden Applikationen ist der sehr ähnliche Aufbau des unteren Gesimsteiles in Todi (*Abb. 161*) zu jenem der äußeren Werksteine des Gesimses von San Rufino (*Abb. 166, 167*)¹⁷⁸² hervorzuheben.

Analog zur apsidalen Gliederung wird der untere Bereich der südlichen Ostwand nicht nur durch einen Halbrundstab mit Wendeldekor wie figürlicher Applikation vertikal zweigeteilt, sondern auch durch einen Blendbogenfries mit aufliegendem Konsolgesims horizontal begrenzt (*Abb. 162*). Abweichend von der Ge-

¹⁷⁷⁶ Ein Bezug zw. der Anordnung der unteren u. oberen Konsolen, wie er am Ensemble in Spoleto feststellbar ist, wäre auf Grund der eingefügten breiteren Rundstäbe in Todi nur mittels der Veränderung der Intervalle der oberen Konsolen möglich gewesen; vgl. zu Spoleto das Foto im FAM zu obj20030516 fm2193.

¹⁷⁷⁷ Ein ähnlicher Blattüberwurf ist auch an der äußeren Einfassung des mittleren ‚Rosenfensters‘ an S. Rufino u. an der Kapitellzone der Vorhalle von S. Maria Ass. in Lugnano in Teverina (*Abb. 160*) nachweisbar; vgl. Severino 2016a, Abb. 36; zur Dat. des Portikus der Marienkirche in die 1230er J. vgl. Ranke, 1968, S. 219.

¹⁷⁷⁸ Vgl. Coden 2011, T. 10 Abb. 20.

¹⁷⁷⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20225981 fm32460.

¹⁷⁸⁰ Vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz.

¹⁷⁸¹ Vgl. den in den Abb.verw. ang. Datensatz.

¹⁷⁸² Vgl. das Foto um 1919 im FAM zu obj20382619 fm2204.

staltung des gestelzten Konsolgesimses am Apsisuntergeschoss wurden hier metopengleich auch zwischen die gesimsstützenden Kopfkonsolen einzelne queroblonge Platten mit floralen Reliefs gesetzt. Diese zeigen jeweils einen nur geringfügig variierten Typus einer stilisierten Lilienblüte, der unter anderem auch zum Repertoire der Relieftafeln am Apsisrund (*Abb. 87, 162*) gehört. Eine derartige Blüte ist zudem an einer der Metopen (M 2) am Konsolgesims der Fassade von San Rufino (*Abb. 166 links*) bzw. mit Blütentellerrosetten alternierend an jenem der südlichen Querhausfront von San Feliciano in Foligno (*Abb. 135*) zu finden. Darüber hinaus ist die Ähnlichkeit zu einzelnen Blüten des Archivoltendekors der westlichen Seitenportale an der Kathedrale in Assisi (*Abb. 82*) evident.

Die Kombination eines gestelzten Blendbogenfrieses mit einem aufliegenden Konsolgesims an der Apsis der Kathedrale in Todi, die sogar an Sakralbauten in ganz Italien eher selten ist,¹⁷⁸³ trifft man auch am Fassadenobergeschoss der Kathedrale Santa Maria Assunta in Spoleto (*Abb. 175, 176*) an.¹⁷⁸⁴ Trotz der räumlichen und typologischen Nähe beider Ensembles ist - auf die fehlende Rhythmisierung der Bogen und der recht standardisierten Fertigung einzelner Bestandteile bezogen - der andersartige Charakter des Spoletiner Ensembles gegenüber der Todiner Variante meiner Meinung nach eher zu betonen. Unterstützend sind diesbezüglich auch der unterschiedliche Konsol- wie der fehlende Schaftdekor und die hinzugefügten Steineinlagen im Bogenbereich in Spoleto¹⁷⁸⁵ anzuführen. Für Todi sind in diesem Zusammenhang demgegenüber eine andere Bogenstruktur, die aufwendigere Ornamentierung durch Reliefs, die figürlichen Konsolen und die zwischengesetzten Reliefplatten zu erwähnen.

Ohne im Detail auf jede einzelne Darstellung an den Konsolen bzw. den Reliefplatten und deren Verteilung an der Apsis wie der südlichen Ostwand aufzählend einzugehen,¹⁷⁸⁶ lassen sich an dieser Stelle einige grundlegende Merkmale des Ensembles in Todi festhalten: Alle erhaltenen Konsolen des Blendbogenfrieses und des Gesimses am Untergeschoss verfügen über einzelne bzw. doppelte Köpfe von Tieren - bis auf zwei humane Ausnahmen (oKA 23, 27). Auch wenn nicht jeder Kopf zweifelsfrei einer bestimmten Tierart zuzuordnen ist, scheinen vorwiegend

¹⁷⁸³ Für eine solche Kombination ließen sich auch noch die Fassade u. die Flanken der Kathedrale in Casertavecchia anführen, auch wenn dort die Stützen der Blendbogen einen eckigen Querschnitt aufweisen. Unter spezieller Nennung der Kathedrale S. Michele Arc. in Casertavecchia charakterisierte D'Onofrio die spätröman. Kunst der ersten beiden Jz. 13. Jh. in Kampanien als „[...] *processo creativo alimentato e sostenuto da una serie di fattori, alcuni dei quali legati alla persistenza e alla continuità delle tradizioni e altri introdotti dal rinnovamento formale sollecitato dalla committenza politico-religiosa dell'epoca. È un'arte composita* [...]“ (D'Onofrio 1993, S. 95).

¹⁷⁸⁴ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto DSCN9439; vgl. zur Datierungsproblematik Nessi 1966, S. 33, Benazzi 2002, S. 211 u. Coden 2011, S. 353f.

¹⁷⁸⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj20030516 fm2193, das auch größere Schäden am betreffenden Rundbogenfries offenbart.

¹⁷⁸⁶ Im Folgenden werden die Halbrundstäbe, Konsolen (K), obere Metopen (M) u. untere Platten (P) von Süden aus gemäß ihrer Anordnung unten (u) bzw. oben (o) u. an der Apsis (A) bzw. Ostwand (OW) mit fortlaufender Nummerierung gekennzeichnet.

Raubkatzen und nur vereinzelt Widder, Stiere, Esel, Schweine (?) und Affen (?) verbildlicht worden zu sein.¹⁷⁸⁷

Der Typus des ‚Doppelkopfes‘ wurde, abgesehen von dem Bereich des Blendbogenfrieses der südlichen Ostwand, in Todi auffällig häufig wiederholt.¹⁷⁸⁸ Auch wenn die doppelköpfigen Darstellungen der oberen Konsolenreihe eine gewisse Ähnlichkeit mit den unteren (*Abb. 87*)¹⁷⁸⁹ aufweisen, so sind sie eher, wie uKA 11, 16, 17 auch, als Nachahmungen eines unbeschädigten Exemplares¹⁷⁹⁰ anzusehen. Innerhalb der Gruppe der ‚Doppelkopf‘-Konsolen stammen zumindest zwei durch römische Ziffern gekennzeichnete Ergänzungen (uKA 19, 22) vermutlich aus dem Jahr 1920. Diese wiederholen schematisch bzw. star die Charakteristika der mittelalterlichen Köpfe mit der Besonderheit von sich nochmals vom konvexen Augapfel vorwölbenden knopfartigen Pupillen. Zumindest heute weisen die betreffenden Doppelköpfe nicht (mehr) deren farbliche Hervorhebung auf,¹⁷⁹¹ die möglicherweise aber beispielhaft noch an einem Raubkatzenkopf (uKA 21) erhalten ist.¹⁷⁹² Es dürfte sich, wie in Foligno, bei allen doppelten Köpfen jeweils vermutlich um Paare von Kühen handeln.¹⁷⁹³

Die Häufigkeit der Häupter von Raubkatzen führte mit Ausnahme der unteren Apsiskonsolen in allen Ensembleteilen zu deren wiederholter Anordnung direkt nebeneinander. Hingegen wurden die ‚Doppelköpfe‘ innerhalb eines Wandfeldes bzw. unter dem Konsolgesims nie Seite an Seite platziert. Die Konsolen mit der singulären Darstellung einer Tierart bzw. der beiden Bärtigen gehören zudem alle der oberen Reihe an der Nordhälfte der Apsis an.

Selbst bei den Konsolen in Todi, die wahrscheinlich nicht ausgetauscht wurden, unterlag speziell die Ausführung der Augen-Stirnpartie gewissen Variationen. Ein Großteil der Raubkatzenköpfe zeichnet sich, wie auch jene am Gesims von San Rufino, durch einen perückenartigen Mähnenansatz zwischen den nach außen gerichteten Ohren wie am Nacken aus. Die Verwendung von Bleieinlagen als Pupillen (*Abb. 84*) ist auf Grund diverser Schäden nur noch in wenigen Fällen aus der Ferne

¹⁷⁸⁷ Widder: uKA 12, oK 26, 28, Stier: uKA 10, oKA 15, Esel: oKA 19, Schwein (?): oKA 25 u. Affe (?): oKA 21.

¹⁷⁸⁸ uKA 1, 3, 7, 9, 11, 14, 16, 17, 19, 22, oKA 11, 17, 22, oKOW 3, 5 7. Bei zwei der drei Pendants am oberen südl. Ostabschluss dürfte es sich wahrscheinlich auch eher um sp. Varianten o. nachträgliche Ergänzungen handeln.

¹⁷⁸⁹ uKA 1, 3, 7, 9, 14.

¹⁷⁹⁰ uKA 9 scheint relativ unbeschädigt zu sein. Möglicherweise ist der vorletzte Konsolkopf im vierten Feld (uKA 15) auch dieser Gruppe zugehörig. Er weist auch derart gebohrte Pupillen auf.

¹⁷⁹¹ So zeigten z. B. auch die Atlantenfiguren der Fassade von S. Maria Ass. in Spoleto noch Reste einer blauschwarzen Pupilleneinfärbung ungewisser Dat.; vgl. Noehles 1961, S. 55 u. Decker 1958, *Abb. 86*.

¹⁷⁹² Vgl. das Foto im FAM zu obj08041034 bhpd68112. Die auffallend dunklen Verbindungsfugen zw. dieser Konsole u. ihren benachbarten Metopen findet sich partiell auch an anderen Bereichen des Apsisuntergeschoßes.

¹⁷⁹³ Zur Identifizierung des Exemplares am Gesims der Querhausfassade in Foligno (K 25) als Pferdepaar vgl. Neri Lusanna 2010, S. 970. Der ‚Doppelkopf‘-Konsole in Todi ähneln grob auch zwei verwitterte Exemplare unterhalb des Blendbogenfrieses (*Abb. 155*) an S. Michele Arc. in Bevagna.

sicher zu verifizieren.¹⁷⁹⁴ Im Bereich der erhaltenen gesimstragenden Konsolen wie aller Exemplare der südlichen Ostwand deuten zudem weder Bohrlöcher noch diese kaschierende Schäden der Augenpartien auf deren ursprüngliche Existenz hin. Hingegen sind kleine Bleieinlagen an den Augenpartien fast aller applizierter Fabelwesen der Ringeinfügungen an den Halbrundstäbe erhalten geblieben bzw. sicher zu rekonstruieren (*Abb. 126, 133, 139*).

Die wenigen noch mit Bleieinlagen erhaltenen Kopfkonsolen weisen einen markant geschwungenen unteren Ansatz der Stirn auf, der durch parallele Falten oberhalb begleitet wird.¹⁷⁹⁵ Bei den fünf Köpfen an der unteren Ringeinfügung des zweiten Halbrundstabes der Apsis¹⁷⁹⁶ (*Abb. 126*) lässt das Fehlen von großen Ohren zwar eher darauf schließen, dass es sich nicht um Raubtiere, sondern wahrscheinlich um Menschen handeln sollte. Doch auch sie zeigen sehr expressive Physiognomien mit tieferen Stirnfalten, die den schematischen, aber noch mit entsprechenden Falten arbeitenden Wiederholungen an der Applikation des Halbrundstabes des südlichen Querhauses in Todi als Vorlage gedient haben dürften.¹⁷⁹⁷ Einem Großteil der Konsolen fehlt dieses Merkmal des geschwungenen Stirnansatzes und der begleitenden Falten jedoch ebenso wie die übergroßen und bleiernen Pupillen. Stattdessen weisen die meisten Tierköpfe (*Abb. 163*), wahrscheinlich auch abhängig von ihrer Entstehungszeit, leicht konvexe bis abgeflachte Augäpfel auf. Diese Köpfe lassen unter anderem deswegen jegliche Expressivität vermissen, wie sie für die obengenannten festzustellen ist (*Abb. 126*).

Von den möglichen 45 sind heute noch 38 Reliefplatten am Apsis- und Ostwanduntergeschoss in Todi sichtbar.¹⁷⁹⁸ Sie wurden alle nahezu bündig zwischen die Halbrundstäbe, die Konsolen des Gesimses wie des gestelzten Blendbogenfrieses (*Abb. 161, 162*) eingelassen und verfügen größtenteils über eine Außenrahmung. Es konnte aber auch gelegentlich auf Grund des weiten Einbindens der Werksteine der Rundstäbe in den benachbarten Mauerverband zur Reduzierung der Randstreifen oder sogar der Innenfläche dieser Platten kommen. Es ist somit in diesem Zusammenhang davon auszugehen, dass eine standardisierte Vorfertigung bzw. ein Versatz dieser Reliefs ohne eine Nachbearbeitung nicht in dem Maße stattfinden konnte, wie es bei den Konsolgesimsen in Assisi und Foligno möglich war.

Die Festlegung der Werksteinhöhe und die übereinstimmende Anordnung auf etwa einer Ebene erfolgte bei den Reliefplatten in Todi *grosso modo* in Abstimmung mit der Höhe der Konsolen, inklusive ihrer Grundplatten. Zu leichten Höhenunterschieden zwischen den Oberkanten einzelner Platten und Konsolen kam es vor

¹⁷⁹⁴ UKA 8, 9, 10; vgl. das Foto im FAM zu obj08041034 bhpd68095.

¹⁷⁹⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj08041034 bhpd68093. Während dieser Schwung des unteren Stirnansatzes an den Konsolköpfen mit Bleieinlagen an S. Rufino auch zu finden ist, fehlen dort meistens hingegen die markanten parallelen Stirnfalten (*Abb. 125*).

¹⁷⁹⁶ Vgl. das Foto im FAM zu obj08041034 bhpd68091.

¹⁷⁹⁷ Vgl. das Foto im FAM zu obj08041034 bhpd68070.

¹⁷⁹⁸ Die urspr. Fortführung des Blendbogenfrieses am nördl. Apsiszylinder im Bereich des Anbaus ist angesichts des angeschnittenen Bogens u. der Fortsetzung des angefügten Mauerwerkes darunter wahrscheinlich; vgl. das Foto im FAM zu obj08041034 bhpd 68108.

allem auf Grund der stark abweichenden Höhe der aufsetzenden Säulchen, die Anpassungen der Konsolgrundplatten innerhalb eines gewissen Toleranzbereichs erforderlich machten. Die deutlicher verspringenden Reliefplatten (PA 15, 16) (*Abb. 163*)¹⁷⁹⁹ jeweils seitlich des dritten Halbrundstabes deuten hingegen auf eine um einige Zentimeter versetzte Anbringung aller Konsolen und Platten des dritten und vierten Feldes (uKA 9-16, PA 11-20) hin.¹⁸⁰⁰ Dass es in diesem Bereich zur Zusammenführung von bereits fertiggestellten Apsisbereichen kam, ist somit denkbar.¹⁸⁰¹

Die Darstellungen auf den Platten am gestelzten Blendbogenfries der Todiner Apsis und der südlichen Ostwand umfassen vorwiegend einzelne pflanzliche, aber auch wenige figürliche Reliefs. Neben den schon von den Gesimsen an San Rufino und San Feliciano bekannten, im glatten Grund eingetieften achtblättrigen Blütentellerrosetten, die alternierend nur im südlichen Apsisteil vorkommen, sind die in Foligno und Assisi ebenfalls in unterschiedlichem Zusammenhang dargestellten stilisierten Lilien in einzelnen Bereichen des Ensembles in Todi zu finden.¹⁸⁰² Es handelt sich dabei um eine homogene Gruppe sehr ähnlich gestalteter wie ausgeführter drei- oder fünfteiliger Blüten, die sich am ehesten im Grad der Beugung der Spitzen ihrer äußeren Blütenblätter unterscheiden.¹⁸⁰³

Als einzige figürliche Darstellung an der Todiner Apsis firmiert ein Drachenrelief (*Abb. 87*). Dessen motivische Sonderrolle wird durch die vier vergleichbaren Tier- und Fabelwesen an den Reliefplatten des gestelzten Bogenfrieses der südlichen Ostwand (*Abb. 162*), speziell dem Drachen (uMOW 9), etwas relativiert. Eine vergleichbare Kombination von floralen und figürlichen Motiven in strenger Seitenansicht ist auch für die Platten am Konsolgesims an der Querhausfassade von San Feliciano (*Abb. 136*) zu verzeichnen.

Alle figuralen Darstellungen und Lilienblüten des Ensembles in Todi verfügen bzw. verfügten über eine umlaufende, breite Rahmung, in welche die mittige Blütenspitze der Lilien bzw. einzelne Kopfpforten der dargestellten Zwei- und Vierbeiner weit übergreifen. Wenn man davon ausgeht, dass diese Überschneidung gestalterisch keinen Sinn hat, könnte neben ästhetischen Präferenzen eine Eins-zu-eins-

¹⁷⁹⁹ Just in diesem Bereich des größeren Höhenunterschiedes befinden sich nicht nur Platten mit Blüten (PA 15, 17), die nicht direkt zur homogenen Gruppe der Lilien gezählt werden können, sondern auch eine Konsole (KA 13) mit sehr vereinfachter Physiognomie u. einem ungewöhnlich hohen Protomenbereich bei fehlender Grund- bzw. Ausgleichplatte.

¹⁸⁰⁰ Diese ist auch leicht an der unterschiedlichen Höhe der letzten Lage unterhalb der Konsolen erkennbar.

¹⁸⁰¹ Diese These könnte u. a. in der Verbindung der gekürzten Platte (PA 15) u. dem sich fortsetzenden Werkstein des dritten Halbrundstabes ihre Bestätigung finden. Eine verlässliche, felderübergreifende Übereinstimmung der Lagenanordnung kann im Fall des Apsiszyinders leider nicht als weiteres Indiz herangezogen werden.

¹⁸⁰² Dabei ist ihr alleiniges Auftreten im dritten Apsisfeld u. auch am Konsolgesims der südl. Ostwand bemerkenswert.

¹⁸⁰³ Nur zwei dicht beieinander angebrachte Blütenkelche weisen diese umgebogenen Spitzen nicht auf (PA 15, 17).

Übernahme von verschiedenen Vorbildern in einen vorgegebenen neuen Zusammenhang die mögliche Ursache dafür sein.¹⁸⁰⁴ In jedem Fall entwickelte sich diese Vorgehensweise motivunabhängig nur zum ‚Markenzeichen‘ der gerahmten Todi-ner Apsisreliefs.¹⁸⁰⁵

Von den der Verfasserin bekannten gestelzten Blendbogenfriesen an Bauten der italienischen Romanik weist sonst keiner derartig systematisch zwischen Konsolen eingefügte reliefierte Platten auf. Als vergleichbare Sonderform könnte man vielleicht die verschiedenen ornamentalen und figürlichen Reliefs betrachten, die unterhalb der Bogenfelder des Blendbogenfrieses am Obergaden des Langhauses von San Pelino in Corfinio¹⁸⁰⁶ in den Abruzzen versetzt wurden. In diesem Kontext als noch ungewöhnlicher, aber zugleich innovativ ist die waagerechte Fortführung des zu einem Konsolkopf gehörigen Körpers an Santa Maria *della Piazza* in Ancona (*Abb. 131*) zu bezeichnen.

Die ungewöhnliche Positionierung dieser Reliefplatten in Todi lässt sich vielleicht am ehesten im Sinn einer Verlagerung aus ihrem eigentlichen Einsatzbereich an einem Konsolgesims heraus erklären. Diese Überlegung findet in der Existenz der Platten am aufliegenden Konsolgesims der südlichen Ostwand vor Ort ebenso

¹⁸⁰⁴ Eine unmittelbare Abfolge von einzeln gerahmten Fabelwesen in Seitenansicht gehört u. a. zur Dekoration des portalbegleitenden Reliefsensembles an S. Zeno, des Portals u. Tonne des Protiro von S. Maria Matricolare in Verona, des Seitenportals von S. Giorgio in Ferrara, des Zuganges von S. Vittoria in Carsoli u. in komplexerer Form auch zu derjenigen des Außenbaus des Baptisteriums in Parma; vgl. die Fotos im FAM zu S. Zeno zu obj20078891 fmla6158_30 u. obj20089109 fm1047b, zu S. Maria Matricolare zu obj20089108 fm1008, zu Ferrara zu obj08061333 bhim00026661, zu Parma Klingender 1971, S. 292f. u. mit einer Dat. 1196-1220 Poeschke 1998, T. 117-118. Zur Wiederverwendung derartig verzierter Gebäckstücke als Pfosten am Portal von S. Giuliano in Spoleto vgl. Raspi Serra 1959, S. 100f. u. Pani Ermini 1983, T. III-V Abb. 3-7. Zu den außerhalb Italiens als Metopen fungierenden figürlichen Reliefs des Konsolgesimses am Kirchenschiff von S.-Hilaire le Grand in Poitiers bzw. an der Fassade von S.-André in Ruffec vgl. Camus 1992, S. 163 Abb. 188-189 bzw. dies./Carpentier 2011, S. 481 Abb. 542; zum durchlaufenden Fries am Turm von S.-Restitut in Saint-Restitut bzw. von S.-Martin d'Ainay in Lyon vgl. Borg 1972, Abb. 25 bzw. Oursel 1990, Sw.abb. 35-36. Dass die Darstellung von Tieren u. Fabelwesen an einzeln gerahmten Reliefplatten auch durch andere künstlerische Gattungen beeinflusst worden sein könnte, deuten u. a. ein in das 12. Jh. dat. Kästchen aus S. Giovenale in Orvieto (*Abb. 164*) wie eine ehem. zu einer südital. Elfenbeinschatulle gehörende fragmentarische Wandverkleidung des 11. Jh. (Inv. Nr. 5.29.63, Abegg-Stiftung, Bern) an, die später einzelne Platten der Schatulle aus Orvieto aufnahm. Zum orvietanischen Exponat, dessen derzeitiger Aufenthaltsort leider nicht zu ermitteln war, vgl. Goldschmidt/Weitzmann 1930, S. 59f. u. T. LXIV Abb. 112c-e, zum Stiftungsexemplar ebd., T. LXIV Abb. 112f., Fillitz 1967, S. 12 Abb. 3a-b, S. 6 Abb. 1 u. Verzár 1988, S. 109 Abb. 145. Zur Darstellung von Fabelwesen in gerahmten Feldern an Elfenbeinschatullen vgl. Goldschmidt/Weitzmann 1930, S. 20f., Fillitz 1967, S. 13 wie Jászai 2015, s. p.

¹⁸⁰⁵ Demgegenüber unterscheidet sich die Umsetzung in Foligno trotz der motivischen Übereinstimmungen von jener in Todi: Die figürlichen Darstellungen bleiben dort innerhalb der gerahmten Fläche, die Rahmenbreite der Platten mit den Lilienblüten wurde zudem nicht so einheitlich ausgeführt.

¹⁸⁰⁶ Vgl. das Foto im FAM zu obj08026772 bhfd442k26, Fucinese 1969, S. 82 Abb. 34 u. Amadio 1971, Abb. 121-122 u. das in den Abb.verw. ang. Foto 11486. Zur nur bedingt stichhaltigen Annäherung des Baudekors in Corfinio u. Serramonacesca vgl. Albertini 1976, S. 104.

eine direkte Bestätigung wie in der Ähnlichkeit der Metopen der Konsolgesimse in Foligno und Assisi, die eine unmittelbare Austauschbarkeit suggerieren.

Abschließend ist festzuhalten, dass die architektonische Gliederung des unteren Apsiszyinders und des südlichen Ostabschlusses der Kathedrale in Todi als durchaus anspruchsvoll gelten darf. Die Betrachtung von deren Bestandteilen hat speziell für den oberen Bereich des Untergeschosses ergeben, dass die Verbindlichkeit hinsichtlich der Struktur und der Motivik im Allgemeinen nicht unbedingt auch für die Verteilung einzelner Elemente galt. Es gab offensichtlich keinen alle Details festlegenden Entwurf, der dann in Gänze umgesetzt wurde. So sind für die zwischen-geschalteten Platten wie auch den Schaftdekor der Säulchen unterhalb des Blendbogenfrieses einzelne Zonen auszumachen, die sich durch eine regelmäßige Alternation bestimmter Dekortypen gegenüber einer mehrfachen Wiederholung desselben Typs auszeichnen.¹⁸⁰⁷ Bei den Konsolen hingegen ist zwar kein systematischer Wechsel von Köpfen bestimmter Tierarten festzustellen, dafür stehen aber Zonen mit einer gewissen Artenvielfalt solchen mit nur einer Tierart gegenüber.¹⁸⁰⁸ Wenn man berücksichtigt, dass an der ringartigen Einfügung des zweiten Halbrundstabes ein Kopfotyp mit eher expressivem Ausdruck in Verbindung mit Bleieinlagen für die Pupillen vorkommt, so liegt die Identifizierung des Übergangsbereichs des zweiten zum dritten Feld als ein recht früh ausgeführter Teil des oberen apsidalen Untergeschosses nahe. Als prägende Merkmale verfügt dieser über ausdrucksstarke Konsolköpfe, einen alternierenden Schaftdekor der Säulchen wie über eine einheitliche Plattenmotivik, die wiederum auch für das Ensemble in Assisi charakteristisch ist.

5.2.4.5 Resümee

Der gestalterische Entwicklungsprozess eines Konsolgesimses als architektonisches Element zur Abgrenzung von Geschossen wie dessen Standardisierung innerhalb weniger Jahrzehnte im 12. bis 13. Jahrhundert lässt sich an Sakralbauten im heutigen Umbrien gut nachvollziehen – sowohl an San Rufino selbst mit seinen unterschiedlichen Gesimsen an der Apsis wie an der Fassade als auch im Vergleich der Beispiele an den Kathedralen in Foligno, Todi und Assisi bzw. wiederum lokal in der Gegenüberstellung der Konsolgesimse an der Kathedrale San Rufino und der Grabeskirche San Francesco in Assisi.

Wie die Ensembles an Santa Maria Annunziata und später an San Fortunato in Todi zeigen, waren Konsolgesimse in Umbrien nicht an ein bestimmtes architektonisches Bauteil gebunden. Sie können neben den gerahmten ‚Rosenfenstern‘ zu den

¹⁸⁰⁷ So lässt sich für den Apsiszyinder ein regelmäßiger Wechsel von ‚Tellerrosetten mit stilisierten Lilienblüten bis Ende des zweiten Feldes wie im vierten Feld einer vorherrschenden Darstellung von Lilienblüten im dritten wie im sechsten Feld gegenüberstellen. Der Schaftdekor der Säulchen hingegen wechselt alternierend zw. versetzt angeordneten Lorbeerblättern u. länglichen Blättern mit gerundeter Kontur im zweiten bis im vierten Feld.

¹⁸⁰⁸ So zeigen z. B. die gesimsstützenden Konsolen des südl. Apsisbereichs o. die unteren Exemplare der südl. Ostwand fast nur Köpfe von Raubkatzen, während diese an den oberen Konsolen des nördl. Apsisteiles so gut wie gar nicht vorkommen.

prägenden Bestandteilen von Fassaden in Umbrien gezählt werden, inklusive der beiden mit diesen verbundenen Fronten in Tuscania im benachbarten Latium.

Die Variante an der Todiner Kathedrale kann als Beleg dafür gelten, dass das ‚Standardmodell‘, welches neben seiner Regelmäßigkeit vor allem durch die Kombination antikisierender Dekorstäbe mit zeitgenössischen Tierdarstellungen wie deren Applikation entlang eines Gesimses geprägt wurde, durchaus leicht wandelbar bzw. ausbaufähig war. Das Ensemble in Todi ist meines Erachtens an das Ende der Entwicklung dieser Art von erweiterten Gesimsen zu setzen.

Neben eindeutigen Analogien im systematisierten Aufbau deutet sich durch die engen motivischen Bezüge für die Konsolgesimse in Assisi und Foligno wie dem gestelzten Blendbogenfries mit einem aufliegenden Konsolgesims in Todi deren enge Verbindung an. Speziell für die Ensembles an der Todiner Apsis und der Fassade in Assisi sind auf Grund einiger Merkmale, wie der Materialauswahl und dem Konsolzuschnitt, den dort verwendeten Kopftypen mit Bleieinlagen und prägnanten Physiognomien, eine direkte Beziehung der Werkstätten wie ein Einsatz derselben Werkleute in einigen Fertigungsbereichen sehr wahrscheinlich.

Für den thematischen wie motivischen Bereich ist die gemeinsame Darstellung von Tieren und Fabelwesen¹⁸⁰⁹ an den genannten Ensembles ebenso anzusprechen wie die seltene Abbildung von Menschen, deren Köpfe nur an einigen wenigen Konsolen bzw. Gesimsen erscheinen. Das Fehlen des Sujets der Jagd und der kämpferischen Auseinandersetzung zwischen Mensch und Tier bzw. Tier und Fabelwesen, die an anderen Friesen oder Gesimsen spätromanischer Sakralbauten oft anzutreffen sind,¹⁸¹⁰ ist mit einer Ausnahme am Gesims in Bevagna hervorzuheben.¹⁸¹¹ Neben Drachen als an allen Konsolgesimsen vorkommenden Fabelwesen ist speziell für das Gesims in Assisi anzumerken, dass einige der dort abgebildeten Mischwesen neu, wenn auch stereotyp aus gängigen tierischen Komponenten zusammengesetzt wurden. Des Weiteren ist auch die Vielzahl der dem Gesims in Assisi wie den Halbbrundstäben in Todi applizierten, antithetisch angeordneten Mischwesen wie Tiere unterschiedlicher Spezies anzusprechen. Im Gegensatz zu anderen Ensembles an romanischen Sakralbauten auf der italienischen Halbinsel, die - gattungsunabhängig als Mosaik¹⁸¹² zum Beispiel - ebenfalls mehrere Paare seitlich einer ‚Fons Vitae‘ und eines ‚Arbor Vitae‘ in entsprechender Ausrichtung vorweisen, wurden in Assisi wie in Todi einige gegenständig platzierte oder einzelne Tiere bzw.

¹⁸⁰⁹ Die sich durch diese Darstellungen manifestierende „[...] *idée du merveilleux* [...]“ begegnet dem Leser laut Barral I Altet auch in den zeitgenössischen Texten; vgl. Barral I Altet 2010, S. 123.

¹⁸¹⁰ Z. B. sind diesbzgl. die Ensembles an u. in S. Zeno in Verona, an S. Martino u. S. Michele in Foro in Lucca anzuführen. Zu einer derartigen Darstellung von Tieren u. Fabelwesen stellte Settis generalisierend fest: „[...] *la chiesa materiale è «figura» della Chiesa spirituale. Questa sembra essere l'idea di base dalla quale centinaia di bestie sono germogliate, inerpicandosi per portali e capitelli, distendendosi nei pavimenti con una varietà che, certo, si fa naturale esuberanza «decorativa», e nello stesso contorcersi e intrecciarsi di bestie selvagge o domestiche, di cacciatori e d'inseguiti, di sirene e di unicorni, segna come la prepotente irruzione nello spazio della chiesa di un mondo demonico che vuol farsi sensibile.*“ (Settis 2005, S. 27f.).

¹⁸¹¹ Selbst die größere Mittelgruppe am Gesims in Assisi (Abb. 91) mit für die Jagd durchaus typischen Beteiligten vermittelt nicht den Eindruck, dass die Drachen die Hirsche bedrängen.

¹⁸¹² Vgl. beispielhaft den Fries am Portikus der Kathedrale in Terracina.

Mischwesen nur mit einem Gefäß, nicht aber mit einem stilisierten Baum dargestellt. Für einige der so abgebildeten Tierarten konnten keine Vergleichsdarstellungen benannt werden. Hingegen wurden an den Gesimsen aber weder Hirsche seitlich eines sinnbildhaften Gefäßes abgebildet, obwohl ihre Darstellung an einer ‚Quelle‘ biblisch begründet ist,¹⁸¹³ noch Pfauen seitlich eines ‚Lebensbrunnens‘ dargestellt, die ebenfalls über eine entsprechende lange Bildtradition verfügen.

Auf Grund der alleinigen Vervielfältigung des Sujets mit einem vasenartigen Gefäß könnte man annehmen, dass es sich eher um einen nahezu beliebigen Austausch der jeweils dargestellten Spezies handelte.¹⁸¹⁴ Zumindest für derartige Tiergruppen am Gesims von San Rufino wie an den Halbbrundvorlagen der Apsis von Santa Maria Annunziata kann meines Erachtens somit nicht automatisch eine Auslegung des mittigen Gefäßes als symbolischer ‚Fons Vitae‘ durch die mittelalterlichen Bildhauer wie Betrachter vorausgesetzt werden.

Einige der umfangreicheren spätromanischen Ensembles der Umgebung teilen die am Gesims von San Rufino zu beobachtende Vorliebe für den Typus der tierischen Kopfkonsole und für die zwischengeschalteten kleinen Reliefplatten, die mehrheitlich nur florale Motive zeigen. Mit dem ‚Doppelkopf‘ ist allerdings auch ein Element des motivischen Pools der Kopfkonsolen anzusprechen, welches nur außerhalb von Assisi an den Ensembles in Foligno, Todi und des Weiteren am Blendbogenfries in Bevagna zum Einsatz kam. An den Gesimsen in Todi findet sich wiederum die an den anderen Ensembles auftretende Applikation von figuralem Dekor nicht. Auch wenn sich am Todiner Konsolgesims der eher an den Beispielen an Sakralbauten im Spoletiner Umfeld anzutreffende antikisierende Dekor, wie Blattkyma-, Perlor oder Würfelstab, finden lässt, so bleibt seine sehr enge Verbindung zu jenen der Kathedralen in Foligno und Assisi auf Grund anderer deutlicher Analogien trotzdem unbestreitbar.

¹⁸¹³ „*Wie der Hirsch lechzt nach frischem Wasser, so schreit meine Seele, Gott zu dir.*“ (Ps 42, 2-3), zur entspr. Weiterverarbeitung im 30. Kap. des ‚Physiologus‘ vgl. Seel ⁶1992, S. 43f. Derartige Darstellungen an einer Quelle o. an Paradiesflüssen, wie z. B. im ‚Mausoleum der Galla Placidia‘ in Ravenna, in der Kuppel von S. Giovanni *in fonte* in Neapel bzw. der Apsis von S. Clemente in Rom, wurden in Assisi nicht aufgegriffen; vgl. zu weiteren Bsp. (auch mit entspr. Taufbezug u. Ps.zitat) Forstner/Becker 1991, S. 222, Flaminio 2000, S. 11 u. Wipfler 2004, s. p., zu Ravenna Poeschke 2009, Farbabb. 32 wie zu Rom Dodwell 1971, S. 118 u. Iacobini 2006, S. 466-468 u. Abb. 281.

¹⁸¹⁴ Zur ähnlichen Argumentation bzgl. des von ihm untersuchten Adler-Schlange-Motivs, das zusammen mit einer Fülle anderer kämpfender Tiere an einem Holzkästchen aus Terracina (Inv. Nr. 1480, Mus. Naz. Pal. di Venezia, Rom) dargestellt wurde, vgl. Wittkower 1939, S. 318. Auch Effenbergers Aussage zu einigen Seidenstoffen des 5. Jh. lässt sich m. E. durchaus hier anführen: „*Der Musterrapport der Seidengewebe bedingte eine ständige Wiederholung derselben Bild- oder Szenenfolge, was [...] letztlich zu einer Banalisierung der Bildausage führen musste* [...]“ (Effenberger 2015, S. 62).

5.3 Das Obergeschoss

5.3.1 Einführung

Spätestens mit Gnoli hat sich am Anfang des 20. Jahrhunderts die Erkenntnis in der Literatur durchgesetzt, dass der obere Fassadenabschnitt der Kathedrale von Assisi (*Abb. 1, 7, 165*) in seiner heutigen Form das Produkt von umstrukturierenden wie vollendenden Baumaßnahmen ist.¹⁸¹⁵ In der Forschung blieb lange Zeit allerdings nicht nur umstritten, wie der ursprüngliche Plan für das Fassadenobergeschoss von San Rufino ausgesehen haben könnte - mit zwei oder vier Giebelschrägen -, sondern auch wie weit dieser erste Entwurf letztlich noch umgesetzt wurde.¹⁸¹⁶

So könnte die im Vergleich zu den Querschnittfronten in Bovara, Lugnano in Teverina in Umbrien und in Tuscania in Latium recht tiefe Anordnung des mittleren ‚Rosenfensters‘ an der Front von San Rufino weit unterhalb des heutigen Obergadenbereichs auf den ersten Blick als Indiz für die Klärung dieser Frage angesehen werden und von einem ursprünglichen Fassadenentwurf mit nur zwei Giebelschrägen ausgehen lassen. Doch durch entsprechende Befunde am Mauerverband (*Abb. 13*) konnte mittlerweile gesichert werden, dass die seitliche Begrenzung des Obergeschosses der Dachneigung der Seitenschiffe ehemals parallel folgte.¹⁸¹⁷ Die Ausgangspunkte dieser schrägen Abschlüsse werden heute noch durch - in einer auffällig abweichenden Höhe angebrachte - kurze Gesimsabschnitte an den Ecklisenen (*Abb. 14*) markiert.¹⁸¹⁸

Während Gnoli die Querschnittfassade auch nach dem Plan des Johannes aus Gubbio vollendet erachtete,¹⁸¹⁹ vermuteten Bernacchio und Castellani Ende der 1990er Jahre anhand ihrer Beobachtungen, dass die Arbeiten kurz oberhalb des mittleren ‚Rosenfensters‘ für einen wahrscheinlich nicht allzu langen Zeitraum unterbrochen worden waren.¹⁸²⁰ Erst im Anschluss habe man - vielleicht auf Grund eines Wechsels des Entwurfes - am Obergeschoss die schrägen in gerade Seitenabschlüsse umgewandelt. Danach sei dem Obergeschoss ein Blendbogenfries mit einem aufliegenden Konsolgesims und ein Dreiecksgiebel mit einer spitzbogigen

¹⁸¹⁵ Vgl. Gnoli 1906b, S. 177, Cardelli 1969, S. 38 u. Argan 1978, S. 51.

¹⁸¹⁶ Für die Lösung mit nur zwei Giebelschrägen vgl. Della Porta u. a. 1991, S. 126 u. Fusetti/Virilli 1999, S. 114, für die Querschnitt-Variante vgl. Gnoli 1906b, S. 175 u. 177, Zocca 1936, S. 174, dies. 1956, S. 60, Cardelli 1969, S. 38 m. Frontispiz-Skizze, Fabbi 1971, S. 291 u. Zimmermanns 1989, S. 172f.

¹⁸¹⁷ Zur Skizze der Befunde vgl. Bernacchio/Castellani 1999, S. 111 Abb. 1. Zur Einschätzung der Rekonstruktion einer Querschnittfront als nur vorläufige Lösung vgl. Prosperi 2003, S. 28 u. 100f.

¹⁸¹⁸ Ob man die Hanglage der Kathedrale als Ursache für die unterschiedlich hohe Anbringung der Gesimsstücke sehen kann, bleibt fraglich. Das Konsolgesims des Untergeschosses, welches auch für die Anordnung der Blendgalerie u. der seitlichen ‚Rosenfenster‘ maßgeblich war, nimmt die leichte Neigung des Platzniveaus gen Süden gerade nicht auf.

¹⁸¹⁹ Vgl. Gnoli 1906b, S. 177.

¹⁸²⁰ Für diesen Fassadenbereich stellten Egermann u. Illich fest: „Im Giebelbereich unterhalb des Bogens ist dünneres Mauerwerk von ca. 0,5 m vorhanden.“ (Egermann/Illich 1999, S. 4).

Nische (*Abb. 1*) aufgesetzt worden,¹⁸²¹ deren Ähnlichkeit zu jener der auch erst nachträglich erhöhten Spoletiner Kathedraalfassade bemerkenswert ist. Die in dem dort integrierten Mosaik inschriftlich genannte Jahreszahl 1207¹⁸²² (*Abb. 175*) kann allerdings nur einer zeitlichen Ansetzung im Sinn eines *post quem*, nicht aber einer präzisen Datierung dieses Bauabschnittes in Assisi dienen.¹⁸²³

Neben Vergleichen mit anderen oftmals ebenfalls modifizierten romanischen Kirchenfassaden der benachbarten Diözesen¹⁸²⁴ durften die Überlegungen zur Fassadengestaltung an San Rufino die vermutliche Höhenentwicklung des dahinterliegenden Kirchenschiffes samt seiner Bedachung nicht außer Acht lassen. Dessen Grundkonzeption, die schon in der Anlage der Langhauspfeiler vorherbestimmt war, muss bei einem angenommenen Bauverlauf von Osten nach Westen auf jeden Fall bereits vor der Fassadenerrichtung *grasso modo* vorgelegen haben. So basierte Gnolis Rekonstruktion einer Querschnittsfassade mit vier Schrägen in jedem Fall ungefähr auf der jetzigen Höhe des mittleren Schiffes.¹⁸²⁵ Eine Fassadenlösung mit nur zwei Giebelschrägen, die von den oben erwähnten beiden Gesimsabschnitten ausgingen, hätte hingegen nur bei einem deutlich niedrigeren Mittelschiff verwirklicht werden können. Dieses Szenario lassen der Pfeilerquerschnitt und die dazu in Relation zu setzende Höhe der Arkaden des Langhauses jedoch eher nicht zu.

In Hinblick auf das Obergeschoss (*Abb. 165*) stand neben der allgemeinen Fassadengestaltung vor allem die Entwicklung wie die symbolische Bedeutung des Ensembles der drei ‚Rosenfenster‘ samt den Evangelistensymbolen, welche neben

¹⁸²¹ Vgl. Bernacchio/Castellani 1999, S. 110 u. S. 112 Anm. 13. Die Autorin u. der Autor betonten, dass es keine Hinweise auf Schäden im Verbindungsbereich beider Arbeitskampagnen gäbe. Sie hoben zudem die leichte Veränderung der Mauertechnik bei der Wiederaufnahme der Arbeiten hervor.

¹⁸²² Vgl. Toscano 1969, S. 33, Coden 2011, S. 343 u. De Luca 2017, S. 172.

¹⁸²³ Vgl. Bernacchio/Castellani 1997, S. 122. Zur Dat. des Hauptportals u. des mittleren ‚Rosenfensters‘ von S. Rufino um 1200, aber des Fassadengiebels um die Mitte des 13. Jh. vgl. Poeschke 1998, S. 164f.

¹⁸²⁴ Zur Diskussion der früheren Gestaltung als Querschnittsfassade o. die Existenz eines Dreiecksgiebels an den Spoletiner u. Todiner Kathedralfronten vgl. Ranke 1968, S. 186 u. 206, Toscano 1969, S. 32, Tamanti 1981, S. 169, Zimmermanns ³1989, S. 276, Gigliozzi 2000, S. 108, Benazzi 2002, S. 211 Anm. 4, Grondona ²2009, S. 128 u. Abb. 378 (mit dem direkten Vgl. zu S. Rufino) u. De Luca 2017, S. 174. Querschnittfassaden sind in der Umgebung an S. Pietro in Bovara, S. Maria Ass. in Lignano in Teverina, S. Claudio in Spello, S. Eufemia u. S. Paolo *inter vineas* in Spoleto wie S. Pietro in Tuscania gesichert; vgl. die Fotos im FAM zu obj20326921 fmlac1003153 u. obj20326838 fmlac1003162, Barricelli 1967, S. 8 Abb. 1, Severino 2015a, S. 140 Abb. 58, Coden 2011, T. X Abb. 19, Gangemi 2010b, S. 210 bzw. De Luca 2017, S. 177. Modifikationen u. Restaurierungen beeinträchtigten hingegen die Frontobergeschosse von S. Domenico in Narni wie der Peterskirchen in Assisi u. Spoleto in ihrem urspr. Erscheinungsbild stark; vgl. zu Narni Gangemi 2010b, S. 210 u. S. 223 T IV; zur Demontage des Giebels in Assisi vgl. Zocca 1936, S. 222 u. Coden 2011, S. 344, diesem widersprechend De Luca 2017, S. 166 Anm. 23. Die Giebelexistenz zwar erwägend, dann aber doch nicht berücksichtigend, spekulierte Matthiae über Entwicklungslinien des ‚umbrischen‘ Fassadenbaus u. dessen Einfluss auf Kirchenfronten in den Abruzzen; vgl. Matthiae 1935, S. 12 u. 14; zu diesem Einfluss vgl. Albertini 1976, S. 100 u. differenzierend Lehmann-Brockhaus 1983, S. 119. Zur These des dortigen Einsatzes von Werkleuten aus Umbrien auf Grund des horizontalen Fassadenabschlusses von S. Maria *della Pieve*, vgl. Salmi 1915, S. 141.

¹⁸²⁵ Vgl. Gnoli 1906b, S. 175 Abb. s. n.

den Rundfenstern am mittleren Fassadenbereich der Spoletiner Kathedrale (*Abb. 175*) die einzige nahezu unverändert erhaltene Dreiergruppe dieser Art im weiteren Umkreis darstellen, im Fokus einzelner Autorinnen und Autoren.¹⁸²⁶ Außerdem wurden die zum mittleren Fenster gehörenden drei Atlanten oftmals bezüglich ihrer Plastizität, Ausarbeitung und Antikennähe mit jenen der Fassade der Spoletiner Marienkirche verglichen.¹⁸²⁷ Eher am Rande fand die an zeitgleichen Fronten der Umgebung sonst nicht verbreitete Blendgalerie auch die Aufmerksamkeit einzelner Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker. So leitete Noehles diese von den Polyforen an den Fronten in Bevagna, Spoleto und Foligno ab, so dass er eine eigenständige Entwicklung des von ihm sogenannten ‚Loggienmotivs‘ in Umbrien konstatieren konnte.¹⁸²⁸

5.3.2 Die Gestaltung und der Dekor

Das Obergeschoss der weit aufragenden Tafelfassade der Kathedrale in Assisi (*Abb. 1, 12, 165*) zeigt sich in seiner heutigen Form als ebenfalls dreigeteilte Fortsetzung des etwa gleich hohen, horizontal aber deutlich separierten Untergeschosses. Gestalterisch wiederum abgetrennt, liegt dem oberen Geschoss ein Dreiecksgiebel auf, der nicht ganz dessen Höhe, aber fast dessen Breite aufweist. Abweichend von der Lösung mit einem Blendbogenfries am Giebel von Santa Maria Assunta in Spoleto (*Abb. 175*) werden die äußeren Giebelkanten an San Rufino von einem schlichten Konsolgesims samt vorbereitenden Vertiefungen für die Anbringung von Keramikscheiben begleitet.¹⁸²⁹

Oberhalb einer durchgehenden wie regelmäßigen Blendbogengalerie erhebt sich eine Zone mit drei mehrteilig gegliederten ‚Rosenfenstern‘. Diese wurden in der Höhe gestaffelt angeordnet und ohne eine begleitende Rahmung nahezu bündig in die Wand eingeschnitten. Während die Zuordnung der Atlanten und der Evangelistensymbole zum mittleren Rundfenster eine gewisse Systematik erkennen lässt, vermitteln die Reliefs und vollplastischen Figuren an den seitlichen Fenstern nicht nur auf Grund ihrer Unterschiedlichkeit und fehlenden Symmetrie eher den Eindruck eines improvisierten Versatzes.

¹⁸²⁶ Vgl. Elisei 1893, S. 43, Gnoli 1906b, S. 179, Toesca 1965, S. 855, Prospero 1968, S. 19ff., Prandi 1981, S. 276, Kobler 1987, Sp. 125, Wiener 1991, S. 110f. u. 142ff., Poeschke 1998, S. 165, Cristofori 1999, S. 103f. u. Benazzi 2002, S. 195. Rankes vielfach zitierte Abhandlung umfasst die Fenster von S. Rufino aus datierungstechnischen Gründen indes leider nicht.

¹⁸²⁷ Vgl. Elisei 1893, S. 43, Gnoli 1906b, S. 179, Fiocca 1913, S. 144, Sanna 1932, S. 66, Noehles 1961, S. 23ff., Toesca 1965, S. 855, Prospero 1968, S. 21, Prandi 1981, S. 276, Wiener 1991, S. 113, Cristofori 1999, S. 104 u. Benazzi 2002, S. 195. In diesem Kontext wurden auch die den seitlichen Fenstern zugeordneten Reliefs hier u. da erwähnt.

¹⁸²⁸ Vgl. Noehles 1961, S. 21 u. Prandi 2019, S. 260. Im Sinn eines alternativen Ansatzes ist ergänzend darauf hinzuweisen, dass sich neben höheren Blendarkaden auch durchlaufende, niedrige Blendbogen als obere Abschlüsse an mittelital. Apsiden erhalten haben, wie an S. Giorgio in Vigoleno, S. Maria Ass. in Castell’Arquato, an den Peterskirchen in Gropina u. in Romena u. S. Maria in Portonovo. An S. Giorgio u. S. Maria erfolgte zudem noch die zusätzliche Rhythmisierung der Bogen in Gruppen; vgl. zu S. Maria das Foto im FAM zu obj 20244616 fmlac1002363.

¹⁸²⁹ Vgl. De Luca 2017, S. 168 u. S. 170 Abb. 11.

Die drei Kompartimente des Obergeschosses schliessen - wie schon jene des Untergeschosses - mit Abschnitten eines Blendbogenfrieses ab. Der sehr schlichte, undekorierete und leicht unregelmäßige Bogenfries ist gegenüber den auf seiner Höhe abrupt nach einer Lage abbrechenden Mittellisenen leicht nach hinten verschoben. Die sich den mittleren Fassadenvorlagen anschließenden Bogen weisen nicht nur abweichende Breitenmaße zu ihrem direkten Umfeld auf, sondern wirken entweder angeschnitten bzw. gedehnt. Diese Punkte zusammengenommen, lassen die Blendbogenabschnitte nicht als homogenen Abschluss der architektonischen Vertikalgliederung des oberen Geschosses erscheinen, wie man es noch für das Untergeschoss konstatieren konnte. Darüber hinaus ist am Fries des Obergeschosses - im Gegensatz zum unteren Blendbogenfries und zur Blendbogengalerie - ein anderer Zuschnitt der Bogensteine zu beobachten: Jedes Werkstück zeigt zwei halbe Bogen seitlich eines mittigen Bogenfußes, der einem konsolartigen Quader aufliegt. Durch diesen Zuschnitt ergab sich eine Stoßfuge der Steine jeweils oberhalb des Bogen Scheitels. Ein vergleichbares Vorgehen ist an romanischen Bauteilen in Mittelitalien eher selten. Für eine derartige Anordnung der Stoßfugen ist hingegen der Blendbogenfries an der Apsis der Modeneser Kathedrale Santa Maria Assunta e San Geminiano¹⁸³⁰ (Emilia) exemplarisch anzuführen.¹⁸³¹

Am Fassadenobergeschoss von San Rufino bildet - wie am dortigen Untergeschoss - ein durchgehendes Konsolgesims oberhalb des Blendbogenfrieses den oberen Abschluss. Die Anordnung von dessen nicht ornamentierten Konsolen erfolgte in einem regelmäßigen Rhythmus, der unabhängig von den in ihrer Breite variierenden Bogen des darunterliegenden Frieses entwickelt wurde.

Diese durch die Konsolgesimse hervorgerufene deutliche horizontale Trennung der Fassadengeschosse wurde sowohl durch die Axialität der drei verschiedenen Öffnungsarten - dem rundbogigen Portal, der mehrbogigen Fensteröffnung und dem ‚Rosenfenster‘ - als auch durch die Beziehung der Portalbreiten zu den Durchmesser der Rundfenster wieder leicht zurückgenommen.

5.3.2.1 Die Blendgalerie

Im unteren Bereich des Obergeschosses befindet sich eine Galerie aus regelmäßigen Blendbogen mit einem aufliegenden, eher unscheinbaren Gesims (*Abb. 165*). Die strukturelle Zugehörigkeit dieser Blendgalerie zum Obergeschoss ergibt sich meiner Ansicht nach eindeutig aus dem horizontalen Abschluss des Untergeschosses durch das durchlaufende Konsolgesims.¹⁸³²

¹⁸³⁰ Vgl. das Foto im FAM zu obj20563933 fmlac48333.

¹⁸³¹ Auch wurde die chromatische Hervorhebung der Bogen gegenüber dem benachbarten Mauerwerk gestalterisch öfter eingesetzt. Zudem vereinfachte die Verwendung von mehreren Bogensteinen - die einzelnen Bogen des Blendbogenfrieses der Apsis von S. Rufino bestehen meistens aus fünf Werksteinen - gleichzeitig auch die Fertigung von Spitzbogen u. den Einsatz auch kleinerer Werkstücke, wie die lokalen Bsp. der Apsiden von S. Maria Maggiore u. S. Stefano belegen; vgl. zu letzter Gigliozzi 2000, S. 88 Abb. 73.

¹⁸³² Im Widerspruch dazu Bernacchio/Castellani 1999, S. 111 Abb. 1.

Entsprechungen zur Anbringung einer durchgehenden Folge von Blendbogen an romanischen Fassaden der Umgebung Assisis lassen sich nicht anführen.¹⁸³³ In vergleichbarer Position - aber jeweils nur auf den Mittelrisalit beschränkt - treten aber Blendgalerien größerer Tiefe an den Fronten der romanischen Kirchen San Pietro und Santa Maria Maggiore in Tuscania in Latium (*Abb. 182*) auf. So führte Ranke neben der in der Forschung allgemein akzeptierten Verbindung von einzelnen Gestaltungs- und Dekorationselementen der Fensterzone der Peterskirche in Tuscania mit einigen Fronten in Umbrien in diesem Kontext explizit auch die Blendgalerie an.¹⁸³⁴ Zuvor hatte Ugo Tarchi hingegen noch geäußert, dass die wenigen Säulenstellungen unterhalb des mittleren ‚Rosenfensters‘ der Spoletiner Kathedraalfassade sehr an die Blendgalerie von San Rufino erinnerten.¹⁸³⁵

Während durch eine Basis und ein Kapitell voll ausgestattete Bogenstellungen am unteren Fassadenbereich von San Rufino nicht vorkommen,¹⁸³⁶ erscheinen diese nun am unteren Obergeschoss zu einem fortlaufenden ‚Band‘ vereint und den über dem Konsolgesims des Untergeschosses wieder neu einsetzenden Eck- wie Mittellisenen vorgeblendet. Durch die Tiefe der Eckvorlagen nahezu kompensiert, verzichtete man allerdings in diesen Galeriebereichen auf die Schäfte der Säulchen und ließ die dazugehörigen Kapitelle unterhalb der Bogensteine einfach auf die profilierten Randbereiche der Lisenen aufsetzen (*Abb. 169*).¹⁸³⁷ Diese Vorgehensweise fällt den Betrachtern jedoch durch ihre Untersicht wie die Anordnung der weit vorragenden Rinderprotome¹⁸³⁸ vor den mittleren Vorlagen wie eines Wolfs bzw. einer Wölfin in Seitenansicht vor den Ecklisenen kaum oder gar nicht auf.¹⁸³⁹

In die Bogenfolge der Blendgalerie wurden nicht nur eine Quattrofora mittig bzw. zwei Biforen seitlich jeweils passgenau integriert, sondern darüber hinaus zu

¹⁸³³ Zur These der Ableitung des gestelzten Blendbogenfrieses der Kathedraalfassade in Spoleto von der Blendgalerie an S. Rufino vgl. Pardi 2000, S. 212.

¹⁸³⁴ Vgl. zu Protomen Noehles 1961, S. 21, 26, 33 u. 48ff., zur Figuralskulptur seitlich des ‚Rosenfensters‘ de Francovich 1937, S. 79 u. 84f., zur ‚Loggetta‘ u. Fenstergliederung Zocca 1956, S. 60, Ranke 1968, S. 245 u. 248, zum Konsolgesims Wiener 1991, S. 138, zum Fassadenobergeschoss Gangemi 2010a, S. 145. Bei diesen Vgl. sind die Beobachtungen zur Errichtung der Fassade in Phasen jeweils unerlässlich; vgl. Noehles 1961, S. 16f.

¹⁸³⁵ Vgl. Tarchi 1937, T. LXVI Bildunterschrift.

¹⁸³⁶ Zwar verfügt der Halbrundstab des Mittelportals über einen basisartigen, gerundeten Sockel, doch die auf Archivtravhöhe angebrachten ringförmigen Einfügungen können nicht als Kapitellersatz bezeichnet werden.

¹⁸³⁷ Vgl. das in den *Abb.verw. ang.* Foto 139. Durch die Profilierung der Eckvorlagen ragt die Unterseite des gerundeten Kapitellkelches jeweils leicht über die Lisenenkante hinaus.

¹⁸³⁸ Ihre dortige Anordnung im unteren Lisenenbereich an den Kathedralfronten in Assisi u. Spoleto charakterisierte Gandolfo als „[...] *semplici elementi di scansione del percorso architettonico*.“ (Gandolfo 2006b, S. 62). Auf Grund der Unterschiede, die sich aus der höheren Anzahl in Spoleto bzw. der abweichenden Einordnung in eine Blendgalerie wie Kombination mit einem Wolfspaar in Assisi ergaben, ist eine Differenzierung dieser Aussage für S. Rufino m. A. n. allerdings geboten. Zur ikonografischen Deutung der Rinder u. Wölfe in Assisi vgl. De Luca 2019, S. 112.

¹⁸³⁹ Zur rechten Blendgalerie vgl. das Foto im FAM zu obj20382619 fm2007 u. fm2204.

den drei Portalöffnungen wie ‚Rosenfenstern‘ axial ausgerichtet. Die identische Öffnung einer Blendgalerie in Rundbogenfenstern konnte an Fassaden bzw. Apsiden romanischer Sakralbauten in Ober- wie Mittelitalien nicht nachgewiesen werden.¹⁸⁴⁰

Mit Ausnahme der Verwendung von Marmorschäften im direkten Öffnungsbereich, die aus der Ferne auf Grund ihrer Textur und Farbigkeit jedoch nicht als solche zu erkennen sind, erfolgte keine weitere dekorative Hervorhebung des Bereichs der Rundbogenfenster gegenüber den benachbarten geschlossenen Bogenstellungen (*Abb. 13, 165*). An allen Stützen der Galerie (*Abb. 168, 170, 171*) ist eine leichte Heterogenität in Bezug auf das verwendete Gestein - in Form verschiedener Kalksteinarten und einer abweichenden Materialfarbigkeit - wie der Höhe ihrer Einzelkomponenten zu beobachten. Dabei ist aber das Bemühen erkennbar, durch eine höhenmäßige Anpassung der Kapitellkelche, das Weglassen von Halsringen bzw. die Einfügung von den Kelchen aufliegenden Ausgleichsplatten eine Ebene zu schaffen, auf der die Bogenfüße einheitlich aufsetzen konnten.

Die Kapitelle der Blendgalerie (*Abb. 168, 170*) zeigen einen unterschiedlich stark ausgeprägten Grad der Stilisierung ihres einfachen Dekors, bei dem Wiener schon „[...] mit einem frühgotischen Einfluß [...]“¹⁸⁴¹ rechnete. Die Kapitellkelche sind mehrheitlich einzonig gestaltet und verfügen oftmals über verschieden weit auswärts gebogene, lange Blätter, die in Ecklage zum Teil eine volutenartige Verbindung zeigen (*Abb. 171*). Seitlich der plastischen Rinderprotome und der Wölfin rechts an der Blendgalerie wurde der Kapitelldekor nur noch auf Kugeln an den oberen Ecken eines glatten Kelches reduziert (*Abb. 169*). Die Anbringung von derartigen ‚Eckkugeln‘ kam an weiteren Kapitellkelchen aber auch in Verbindung mit einfachem Blattdekor vor (*Abb. 170*).

Wie schon am Blendbogenfries des Fassadenuntergeschosses umfasst ein Travertin-Bogenstein der Blendgalerie jeweils einen vollen Bogen, der zudem durch die Hinzufügung einer sehr schmalen Kehle (*Abb. 168*) nahezu halbrundstabartig markiert wurde. Ein vergleichbarer Bogendekor findet sich an (spät)romanischen Bauten der Umgebung meines Wissens nicht. So ist diesbezüglich nur auf die etwas detaillierter ausgeführten Blendgalerieabschnitte am Baptisterium San Giovanni in Ascoli Piceno¹⁸⁴² in den Marken hinzuweisen.

Im Gegensatz zu der durchweg sehr regelmäßig gearbeiteten Ebene der Bogensteine weicht die Ausführung des Mauerverbandes hinter den Blendarkaden seitlich des linken Stierprotomen deutlich von den anderen Mauerpartien durch die teilweise Aufgabe des geraden Kantenverlaufes wie der Übereinstimmung der Lagen bzw. durch die farbliche Heterogenität des verwendeten Gesteines ab.¹⁸⁴³ Trotzdem

¹⁸⁴⁰ Einzelne Apsiden (Anagni, Romena) weisen Fensteröffnungen auf, die nur einen Teil der Blendbogeninnenfläche umfassen. Auch wenn einzelne Fenster direkten Bezug auf die vorgeschaltete Blendgalerie nehmen, wie z. B. an der Front der Kathedrale in Ferrara, so fehlt dort wiederum die Axialität zu den Portalen.

¹⁸⁴¹ Wiener 1991, S. 110 Anm. 323.

¹⁸⁴² Vgl. Cappelli 2006, S. 37 Abb. s. n.

¹⁸⁴³ Da sich im angrenzenden Mauerwerk aber keine derartigen Merkmale feststellen lassen, sind daraus Hinweise für den Bauverlauf m. E. jedoch nicht zu entnehmen.

ist allerdings auch in diesem Bereich das Bestreben ersichtlich, den jeweiligen Quaderverband so zu errichten, dass die Steinplatten, welche zur Verankerung der Kapitelle im Mauerwerk rückwärtig eingefügt wurden, passgenau aufgelegt werden konnten. Die seitlich der Kapitelle bis auf Höhe der Bogensteine verbleibenden Wandpartien wurden abschließend jeweils mit ein bzw. zwei Steinlagen geschlossen.

5.3.2.2 Die Fensterzone

Als eines der wiederkehrenden und somit prägenden Elemente der zwei- bis dreigeschossigen Fassaden an romanischen Sakralbauten im Umfeld des ‚Valle Umbra‘ wurden die Zone mit den drei ‚Rosenfenstern‘ von San Rufino¹⁸⁴⁴ (Abb. 165) samt den begleitenden Figuren relativ häufig auch in der Überblicksliteratur erwähnt.¹⁸⁴⁵ Dabei lag der Fokus oft aber wiederum weniger auf der genaueren Untersuchung ihrer Gestaltung, sondern meistens auf ihrer Symbolik. Während Elisei die Fenster in Assisi selbst als Symbole der Erde, Jerusalems und Roms - letztere als Hauptstädte des Gottesvolks im Alten und im Neuen Bund - ansah, meinte Prosperi im dreiteiligen Aufbau des dortigen Mittelfensters die göttliche Trinität erkennen zu können.¹⁸⁴⁶ Die romanischen ‚Rosenfenster‘ deutete Noehles, im Kontext mit der Figur des Atlas, als Sinnbild der Himmelsscheibe, die - durch die Hinzufügung der Evangelistensymbole - mit einer Vorstellung des ‚Christus-Sol‘ als Richter verbunden sei.¹⁸⁴⁷ Ranke sah in den „[...] *Maiestasfenstern* [...]“ die „[...] *heilsgeschichtliche[n] Vorherbestimmtheit der Welt und des Zeitablaufes*.“¹⁸⁴⁸ verbildlicht. Für Barral I Altet, seinen Co-Autor bzw. seine Co-Autorin stand die ‚Fensterrose‘ „[...] *zweifellos in Zusammenhang mit der mittelalterlichen Symbolik des Kreises als Abbild des Kosmos*.“¹⁸⁴⁹ Im

¹⁸⁴⁴ McLean strapazierte mit seiner These, dass die Rundfenster „[...] *das Bild der Passage wiederholen* [...].“ (McLean 1996, S. 105) den bzgl. Kirchenportalen geäußerten Übergangsgedanken m. E. zu sehr.

¹⁸⁴⁵ Vgl. stellvertretend Thümmler 1938, S. 271, Barricelli 1967, S. 12, Poeschke 1998, S. 37 u. Gandolfo 2006a, S. 88; zur These des Primats der Abruzzen bzgl. von Rundfenstern an Fassaden u. deren Entwicklung vgl. Lehmann-Brockhaus 1983, S. 119. Selbiger bezeichnete die Kombination von ‚Fensterrosen‘ u. Evangelistensymbolen auch als „[...] *umbrische[r] Baugewohnheiten* [...].“ (ders. 2017, S. 186).

¹⁸⁴⁶ Vgl. Elisei 1893, S. 43 u. Prosperi 2003, S. 92.

¹⁸⁴⁷ Vgl. Noehles 1961, S. 61f. u. allgemein zu Atlanten Braun 1937, Sp. 1179-1181. Vgl. indes die Identifizierung als „[...] *Sonnenscheibe* [...].“ (Wiener 1991, S. 113) u. „[...] *rota solis* [...].“ (Benazzi 2002, S. 194), zu welcher die Vorstellung der Sonne als Rad hinzutrat, verbildlicht durch die stützenden radialen Speichen o. Bogen; vgl. Noehles 1961, S. 64.

¹⁸⁴⁸ Ranke 1968, S. 100. Dass die Zeit als Komponente bei dieser motivischen Kombination aus einem zwölfteiligen Rundfenster u. Trägerfiguren mit einzubeziehen ist, deuten ein Bodenmosaik des Presbyteriums von S. Savino in Piacenza mit einem Thronenden als Darstellung des ‚Annus‘ in einem Medaillon ebenso an wie das zwölfteilige Mosaik des Baptisteriums in Florenz mit den Tierkreiszeichen; vgl. zum Piacentiner Mosaik das Foto im AA zu DEA-S-001126-8029 u. Barral I Altet 2010, Abb. 177, zu dessen Dat. in das 1. V. 12. Jh. Segagni Malacart 1998b, S. 361, zum Florentiner Bodenmosaik das Foto im AA zu ACA-F-01894A-0000; vgl. zur Entwicklung des Kompositionsschemas mit Zwickelfiguren beider Mosaiken als ‚Spiegelung‘ antiker Himmelsdarstellungen an Kuppeln o. Gewölben Lehmann 1945, S. 8ff. wie Hachlili 2002, S. 229f.

¹⁸⁴⁹ Barral I Altet u. a. 1983, S. 70.

Kontext mit ihrer Lichtdurchlässigkeit und Ergänzung durch die sinnbildhafte Abbildung der Evangelisten sprach Gandolfo den Rundfenstern des 12. und 13. Jahrhunderts in Umbrien „[...] *un fattore simbolico complesso* [...]“. ¹⁸⁵⁰ zu und stellte dementsprechend eine Verbindung von deren Lichtpermeabilität mit der göttlichen Erscheinung her. ¹⁸⁵¹

Die neben den Evangelistensymbolen seitlich der Rundfenster einzeln am Obergeschoss von San Rufino erhaltenen vollplastischen Figuren boten hingegen keine weiteren inhaltlichen Anhaltspunkte. Ihre Erwähnung beschränkte sich somit auf Grund ihrer vertikalen Anordnung auf den Vergleich zum unteren Halbrundstab des Mittelportals von San Rufino (*Abb. 62, 73*) bzw. zu den beiden Figurengruppen an der Fensterzone der Peterskirche in Tuscania in Latium (*Abb. 177*). ¹⁸⁵² Diesbezüglich ist allerdings zu ergänzen, dass es sich rechts des Mittelfensters an San Rufino zwar um ein abwärtsgerichtetes Tier handelt, ¹⁸⁵³ doch dieses vermutlich nicht Teil einer Verfolgungsszene war, wie sie an San Pietro vorkommt. Vielmehr lässt sich seine Position seitlich des Rundfensters mit jener der Protomen an der Fensterzone der Fassade von Santa Maria Assunta in Lugnano in Teverina (*Abb. 179*) wie an San Giovanni *in Zoccoli* in Viterbo ¹⁸⁵⁴ in Latium vergleichen. Darüber hinaus können auch die seitlich der rechteckigen Rahmung des Mittelfensters an der Kathedrale in Spoleto erhaltenen Konsolen ¹⁸⁵⁵ (*Abb. 176 im Randbereich*) als Indiz gewertet werden, dass auch dort eine Anbringung von einzelnen vollplastischen Figuren zumindest geplant war.

Die Fensterzone an der assisanischen Kathedrale wurde entsprechend der jeweiligen zeitlichen Geschossansetzung in das erste Viertel bzw. Drittel des 13. Jahrhunderts datiert. ¹⁸⁵⁶ Dabei argumentierte Wiener auch mit der Vorzeitigkeit des ähnlich strukturierten ‚Rosenfensters‘ an der Fassade der Peterskirche in Tuscania, ¹⁸⁵⁷ dessen Datierung meines Wissens allerdings bisher auch nicht ganz genau fixiert werden konnte. ¹⁸⁵⁸

Die Integration des assisanischen Fensterensembles in den vermuteten Verlauf der Fassadenerrichtung wie auch eine Gleichzeitigkeit der Fenster untereinander wurde in der Literatur in letzter Zeit nur selten in Frage gestellt: Cristoferi zog trotz der mauertechnischen Erkenntnisse von Bernacchio und Castellani nicht nur einen

¹⁸⁵⁰ Gandolfo 2006a, S. 88.

¹⁸⁵¹ Vgl. ebd. Die ähnlich gestalteten Elemente von Transennenfenstern an vorroman. Kirchen im heutigen Spanien lösten vergleichbare Assoziationen aus: „*Die radförmigen Lichtquellen seien symbolisch aufzufassen als ‚Rad der Heiligen Schrift‘, Repräsentation des Wortes Gottes, Zeichen des Lichtes und der Trinität.*“ (Arbeiter/Noack-Haley 1999, S. 151).

¹⁸⁵² Vgl. Lavagnino 1921, S. 221 Abb. 9, de Francovich 1937, S. 84f., Noehles 1961, S. 51 Anm. 99 u. Cristoferi 1999, S. 101; vgl. zu den Verfolgungsszenen an S. Pietro Noehles 1961, S. 48ff.

¹⁸⁵³ Vgl. Fusetti/Virilli 1999, S. 118 Abb. 11 u. S. 119 Abb. 16.

¹⁸⁵⁴ Vgl. die Fotos im FAM zu obj20078943 fm504508 u. fm504524.

¹⁸⁵⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj20030516 fm2193.

¹⁸⁵⁶ Vgl. Argan 1978, S. 51, Kobler 1987, Sp. 125 u. Wiener 1991, S. 110; zu deren unterschiedlicher zeitlicher Ansetzung vgl. Poeschke 1998, S. 164.

¹⁸⁵⁷ Vgl. Wiener 1991, S. 110.

¹⁸⁵⁸ Zur zeitlichen Verortung einzelner Fassadenteile vgl. Noehles 1961, S. 70 u. Brucher 1987, S. 252.

späteren Versatz der begleitenden Figuren, sondern auch der Fenster in Erwägung.¹⁸⁵⁹ Die reliefierten Werkstücke der beiden Stehenden seitlich des linken Fensters (*Abb. 172*) zeigen zumindest, dass nicht in jedem Fall von einer gleichzeitigen Anfertigung der Fensterteile und der begleitenden Reliefs bzw. Figuren ausgegangen werden kann: Die reliefierten Werkstücke passen sich dort dem Umriss des Rundfensters zwar an, bewirken aber eine auffällige Unterbrechung bzw. Reduzierung der äußeren Kehle des rahmenden Blattfrieses an der Fensteröffnung. Im Kontext der zeitlichen Bestimmung des Versatzes der das Mittelfenster begleitenden vollplastischen Figuren muss des Weiteren auch auf die Störungen des Lagenverlaufes des aufgehenden Mauerwerkes im Bereich hinter und über den oberen Evangelistensymbolen,¹⁸⁶⁰ dem Matthäus-Engel und dem Johannes-Adler, hingewiesen werden.

Aus den Befunden von Bernacchio und Castellani zum gleichzeitigen Versatz der Fenster und des Mauerverbandes wie den Überlegungen von Cristoferi zur Vollplastizität der Evangelistensymbole,¹⁸⁶¹ die seinerzeit schon Wiener hervorgehoben hatte,¹⁸⁶² ergibt sich die Frage, ob beides miteinander in Einklang zu bringen ist. Von grundlegendem Interesse ist diesbezüglich auch, warum man an der Fassade von San Rufino von der bis dahin im Umkreis gängigen Praxis der Fertigung der Evangelistensymbole als Reliefs und deren Anordnung in den Zwickeln einer rechteckigen Rahmung des mittigen Rundfensters abrückte, wie sie noch an der Peterskirche in Tuscania (*Abb. 177*) umgesetzt worden war.

Der größte Teil der einzelnen bzw. der jeweils mittleren Rundfenster an Kirchenfronten im heutigen Umbrien wie auch an San Giovanni in Zoccoli in Viterbo¹⁸⁶³ und San Pietro in Tuscania (*Abb. 177*) in Latium weist eine rechteckige bzw. quadratische oder zumindest horizontale Einfassung auf.¹⁸⁶⁴ Diese kann sich sowohl im Material als auch in der Herstellungstechnik vom umliegenden Mauerverband durchaus unterscheiden. Ein deutlicher Niveauunterschied zwischen dem Rahmeninnenbereich und dem benachbarten Quaderverband ist hingegen nie gegeben.

¹⁸⁵⁹ Vgl. Cristoferi 1999, S. 104 u. Bernacchio/Castellani 1999, S. 112.

¹⁸⁶⁰ Vgl. Cristoferi 1999, S. 103 *Abb. 17*.

¹⁸⁶¹ Vgl. ebd., S. 104.

¹⁸⁶² Vgl. Wiener 1991, S. 150.

¹⁸⁶³ Vgl. das Foto im FAM zu obj20078943 fm504531. Vgl. zur Dat. Anf. 13. Jh. des Bauwerkes Bonelli 2000, S. 712 wie explizit der Fassade an das Ende 1. Dr. 13. Jh. Severino 2015a, S. 70.

¹⁸⁶⁴ Zur These der Entwicklung u. Dat. der umlaufend inkrustierten Fensterrahmung an der Spoleitiner Peterskirche vgl. Ranke 1968, S. 221. Entspr. Einfassungen von Rundfenstern fehlen an den Fronten von S. Pietro in Bovara u. Assisi wie S. Ponziano u. S. Paolo *inter vineas* in Spoleto u. in Latium an S. Maria Maggiore in Tuscania (*Abb. 182*). Zur Vorbildlichkeit meinte Lehmann-Brockhaus: „Das Vorbild für die Fenster [an S. Giovanni in Zoccoli] geben, vielleicht durch Vermittlung von San Pietro in Tuscania, umbrische Baubüthen ab.“ (Lehmann-Brockhaus 2017, S. 247). Der von Severino ange stellte Vgl. zw. den ‚Rosenfenstern‘ in Viterbo, an S. Pietro in Tuscania, S. Maria Ass. in Spoleto u. in Lugnano in Teverina trifft m. E. hingegen nur z. T. zu; vgl. Severino 2015a, S. 71.

Die Mitwirkung von auf Inkrustationen spezialisierten Werkstätten an der Fertigung der spätromanischen Rundfenster bzw. ihrer Einfassung ist sehr häufig anzutreffen.¹⁸⁶⁵ Eine Beteiligung derartig geschulter Werkleute bei der Planung und Ausführung der Arbeiten am Obergeschoss der Kathedrale in Assisi ist aber nicht feststellbar. Sie lässt sich auch nur für einen sehr kurzen Zeitraum für das dortige Hauptportal vermuten, da eine Ausführung der an den Stirnseiten der Portalpfosten, des Sturzes wie der Archivolte vorbereiteten Inkrustationen nicht erfolgte (*Abb. 62, 73*).

Die rechteckige Rahmung eines ‚Rosenfensters‘ an romanischen Kirchenfronten Mittelitaliens implizierte fast immer auch die Anordnung von reliefierten Darstellungen der Evangelistensymbole in deren Zwickelflächen. Diese Reliefs unterschiedlicher Plastizität konnten über die benachbarte Wandfläche leicht vorstehen oder auch, wie an San Giovanni in Zoccoli in Viterbo¹⁸⁶⁶ in Latium, in die gerahmte Innenfläche eingetieft sein.

Im Gegensatz zu dieser gestalterischen wie strukturellen Verbindung von reliefierten Figuren mit dem architektonischen Element des gerahmten Rundfensters, verfügt deren Anordnung auf Konsolen demgegenüber nicht nur über einen flexibleren wie additiven Charakter,¹⁸⁶⁷ sondern könnte unter Umständen auch erst im Nachhinein erfolgt sein.

Es weisen jedoch nicht alle Rundfenster an spätromanischen Kirchenbauten in Mittelitalien eine Rahmung und/oder ergänzte Evangelistensymbole auf.¹⁸⁶⁸ Doch nur an dem in das zweite Drittel des 13. Jahrhunderts datierbaren Fassadenobergeschoss von San Francesco in Assisi (*Abb. 188, 190*) wurden die figürlichen Evangelistensymbole vergleichbar zu San Rufino auf Konsolen in Ecklage angeordnet.¹⁸⁶⁹ In der direkten Gegenüberstellung vor Ort mit der Fensterzone der Front von San Pietro (*Abb. 177*) bzw. den spätromanischen Fassadenobergeschossen im ‚Valle Umbra‘ nehmen auch die Hochreliefs seitlich des rahmenlosen Rundfensters von

¹⁸⁶⁵ Zur Dat. der einzelnen Ensembles meinte Severino: „Non è facile stabilire una cronologia per questi rosioni, ma quelli inquadrati nella cornice cosmatesca e con i rilievi dei quattro Evangelisti, sembrano essere di concezione e manifattura più antica rispetto agli altri più semplici.“ (Severino 2015a, S. 72). Inkrustationen weist nur die Rahmung des Fensters an S. Maria in Ponte in Borgo di Cerreto (*Abb. 178*) nicht auf. Dagegen zeigen die Bogen des dortigen Rundfensters farbige Einlagen; vgl. Dietl 2009, Bd. 4, S. 2248 *Abb. 505-506*. An der Einfassung unterhalb des Fensters von S. Felice in Sant’Anatolia di Narco (*Abb. 181*) wurden diese zumindest an den Werkstücken vorbereitet.

¹⁸⁶⁶ Vgl. die Fotos im FAM zu obj20078943 fm504508 u. fm504518.

¹⁸⁶⁷ So mochte Wiener berechtigterweise diese Figuren „[...] nur bedingt als Architekturplastik [...]“ (Wiener 1991, S. 113) ansehen.

¹⁸⁶⁸ Zu S. Pietro in Bovara u. S. Paolo *inter vineas* in Spoleto als Bsp. mit einer Dat. in das 3. Dr. 12. bis in das 1. Dr. 13. Jh. vgl. Gigliozzi 2000, S. 101 *Abb. 80* u. Coden 2011, T. X *Abb. 19*.

¹⁸⁶⁹ Vgl. Noehles 1961, S. 25 *Anm. 30*. Hertlein bemerkte zu S. Francesco, dass die „[...] unfranzösisch[e] [...] Anbringung der Rose ohne jegliche Achsenbezogenheit [...] den Eindruck des Rotierens [...]“ (Hertlein 1964, S. 207) vermittelte.

Santa Maria Maggiore in Tuscania in Latium (*Abb. 182*) - wiederum ohne eine gesicherte Datierung ihres Versatzes - durch ihre Positionierung auf drei, sechs, neun und zwölf Uhr eine Ausnahmestellung ein.¹⁸⁷⁰

Die Anbringung der Evangelistensymbole auf Konsolen unterschiedlichen Zugschnittes und Dekors in den Eckbereichen des mittleren ‚Rosenfensters‘ an der Front von San Rufino¹⁸⁷¹ (*Abb. 173, 186*) könnte sich sowohl im Rahmen einer gleichzeitigen oder späteren Ergänzung nach einem ursprünglichen Entwurf als auch einer erst nachträglichen Planung und Ausführung ergeben haben. Bei der Erörterung dieser drei Möglichkeiten, die wiederum Zeugnis von der dem Fenster verliehenen Symbolik ablegen könnten, ist die Existenz der drei Atlantenfiguren unterhalb des Fensters (*Abb. 173*) nicht außer Acht zu lassen. Die Integration einer Nische in den Mauerverband kann auf Grund der vergleichbaren Lösung an der Kathedrale in Spoleto (*Abb. 176*) erst einmal als Beleg dafür gelten, dass stützende Figuren schon in einem frühen Entwurf des Obergeschosses vorgesehen waren.¹⁸⁷² Dem Spoleitiner Beispiel folgend, hätte diese eckige Vertiefung aber die direkte Auflage einer materiell oder plastisch hervorgehobenen eckigen Fensterrahmung als logische Folge bedingt. Neben der Frage nach der Ursache dieser Abkehr von einer Anordnung wie in Spoleto muss an dieser Stelle auch offen bleiben, ob die heutige Gestaltung der Atlanten (*Abb. 173, 183-185*), die speziell im Fall der beiden äußeren auf Grund ihrer Wendung ins Profil ungewöhnlich ist, so von Anfang an geplant war und ob diese Figuren zu einem aussagekräftigen stilistischen Vergleich zum Beispiel mit dem Matthäusengel vor Ort¹⁸⁷³ herangezogen werden können.

5.3.2.2.1 Die ‚Rosenfenster‘

Da Ranke in seiner Dissertation aus dem Jahr 1968 zu frühen Rundfenstern diejenigen der Fassade von San Rufino in Assisi auf Grund einer Spätdatierung nicht gesondert in seinem Katalogteil behandelte,¹⁸⁷⁴ sind Koblers, Wieners und Pisanis

¹⁸⁷⁰ Zur sp. Anfügung des mittleren Fassadenteiles vgl. Thümmler 1938, S. 272. Eine vergleichbare Anordnung von Figuren um ein kleines Rundfenster zeigen auch die Kathedralfronten in Matera u. Ruvo - allerdings nicht die Evangelistensymbole; vgl. zu Ruvo bzw. zu Matera die Fotos im FAM zu obj08133375 bhfd586-013 bzw. zu obj08063593 bhim00015560. Indes zeigen auch die vier Wesen um den Okulus der Front von S.-Gabriel in Tarascon die beschriebene Platzierung; vgl. das Foto im FAM zu obj20392556 fr00775a10.

¹⁸⁷¹ Vgl. Tarchi 1937, T. LXVIII.

¹⁸⁷² Diesbzgl. ist auch auf die obere, durchgängige Begrenzung der Nische durch eine Lage langer, niedriger Travertinwerksteine hinzuweisen. An diese fügen sich die dünnen Platten der Atlanten von unten an (*Abb. 183*), um deren Hand- u. Schulterpartie stabilisierend zu verbinden.

¹⁸⁷³ Vgl. Cristoferi 1999, S. 103 Abb. 17.

¹⁸⁷⁴ Trotz dieser zeitlichen Beschränkung finden sich allerdings Beiträge zu dem um 1210-1220 dat. Ensemble an der Spoleitiner Peterskirche, zu der um 1220-25 angesetzten Fensterzone in Lugnano in Teverina wie zum um 1210-1215 dat. Fensterbereich an S. Pietro in Tuscania; vgl. Ranke 1968, S. 205ff., 218ff. u. 245ff.

Bemerkungen zu den ‚Rosenfenstern‘ der Kathedrale meines Wissens die umfangreichsten. Diese betreffen gestalterische wie dekorative Einzelaspekte und stellen gelegentlich auch Bezüge zu Werken der Umgebung her.¹⁸⁷⁵

Die Fensterzone der Kathedraalfassade in Assisi (*Abb. 165*) weist als eine der wenigen in Mittelitalien drei größere, den einzelnen Fassadenteilen zugeordnete ‚Rosenfenster‘ auf.¹⁸⁷⁶ Auch die beiden bedeutenden Kirchenfronten von San Pietro *fuori le mura* und Santa Maria Assunta in Spoleto (*Abb. 21, 175*) zeigen in ihrem Mittelteil drei größere Rundfenster.¹⁸⁷⁷

Die drei ‚Rosenfenster‘ von San Rufino öffnen sich leicht oberhalb der durchgehenden Blendbogengalerie in einer Dreiecksformation. Entsprechend einer auf jüngeren Befunden basierenden Rekonstruktion des ursprünglichen Fassadenentwurfes der assisanischen Kathedrale ist zu vermuten, dass sich das mittlere Rundfenster - im Gegensatz zu den einzelnen, mittig gesetzten ‚Rosenfenstern‘ der Fronten von Santa Maria Assunta in Lugnano in Teverina in Umbrien bzw. San Pietro in Tuscania¹⁸⁷⁸ in Latium - ehemals noch auf Höhe der angeschrägten Seitenschiffpartien befand.¹⁸⁷⁹

In die nicht weiter differenzierte Wandoberfläche erscheinen die drei Rundfenster mit dem flachgehaltenen, vegetabilen Dekor ihrer äußeren Reifen (*Abb. 172, 186*) geradezu eingeschnitten. Eine festere Einbindung speziell des mittleren Fensters (*Abb. 173*) in die Wandfläche durch die begleitenden Figuren, wie sie Poeschke feststellte,¹⁸⁸⁰ erfolgt meines Erachtens durch den fehlenden Zusammenhang zur architektonisch-gestalterischen Gliederung nicht. Die axiale Verklammerung aller ‚Rosenfenster‘ resultiert demgegenüber eher aus deren Platzierung auf den vertikalen Mittelachsen der drei durch Lisenen begrenzten Fassadenteile.¹⁸⁸¹

Für die lokalen, mit ‚Rosenfenstern‘ ausgestatteten Fronten des fortgeschrittenen 13. Jahrhunderts ist wiederum für jene von San Francesco am ehesten eine

¹⁸⁷⁵ Vgl. Kobler 1987, Sp. 125 u. 127, Wiener 1991, S. 142 u. S. 143 Anm. 401 u. Pisani 2002, S. 26.

¹⁸⁷⁶ Neben einzelnen ‚Rosenfenstern‘ gibt es auch deren Kombination mit seitlichen Biforen (Sant’Anatolia di Narco, Lugnano in Teverina, ehem. S. Ponziano in Spoleto, S. Pietro in Tuscania); vgl. Noehles 1961, S. 26. Zur Herleitung dieser ‚Dreifenstergruppe‘ von Spoleter Fassaden vgl. Ranke 1968, S. 219 wie demgegenüber zur Vorbildhaftigkeit der Dreiecksformation der Fenster an S. Rufino Lehmann-Brockhaus 1983, S. 122.

¹⁸⁷⁷ Speziell im Fall der Peterskirche sind Aussagen über die Gestaltung der seitlichen Fassadenteile ohne weitere bautechnische Untersuchungen bzw. Veröffentlichungen m. E. jedoch rein spekulativ.

¹⁸⁷⁸ Vgl. Severino 2015a, S. 140 Abb. 58 bzw. Staccini 1988, S. 24 Abb. s. n., zu deren Vgl. bzw. gegenseitiger Ableitung Barricelli 1967, S. 12.

¹⁸⁷⁹ Auch wenn die beiden erwähnten Fronten durch die Anfügung einer Vorhalle bzw. die Einfügung einer Blendgalerie eine ganz unterschiedliche Gestaltung zeigen, so setzt die Rundung der Fenster jeweils erst knapp oberhalb des Bereichs der Seitenschifffronten im Obergaden an.

¹⁸⁸⁰ Vgl. Poeschke 1998, S. 165.

¹⁸⁸¹ Die vermeintlich tiefe Platzierung der seitlichen Fenster am Obergeschoss stellt sich bei einem schrägen Abschluss der dazugehörigen Fassadenteile anders dar.

diesbezügliche Ähnlichkeit festzuhalten.¹⁸⁸² Für das Rundfenster an Santa Chiara¹⁸⁸³ ist hingegen eher von einer Eintiefung, für jenes an San Pietro (*Abb. 24*) sogar von einer trichterförmigen Einbettung zu sprechen.

Alle drei ‚Rosenfenster‘ der Kathedrale in Assisi (*Abb. 165*) bestehen aus klar voneinander getrennten konzentrischen Zonen, deren Zentrum jeweils leicht plastische Radnaben besetzen. Die nahezu identische Gestaltung der Fenster, welche in den inneren Bereichen noch umgesetzt wurde, gab man bei der Ausstattung der äußeren Zonen auf. Auch lassen sich die dekorativen Elemente der einzelnen Ringe innerhalb eines Fensters in keine numerische Beziehung zueinander setzen.

Wie schon bei den drei Westportalen der Kathedrale wurde auch bei den Rundfenstern das mittlere (*Abb. 14, 173*) durch seine Größe, seinen Aufbau, seine Ausstattung und farbliche Akzentuierung hervorgehoben. So verfügt es nicht nur über einen fast doppelt so großen Durchmesser, sondern über drei Ringe statt zwei, wie sie an den benachbarten Seitenfenstern und auch an fast allen anderen größeren romanischen Rundfenstern zu finden sind.¹⁸⁸⁴ Eine solche dreiteilige Gestaltung zeigt sonst nur das Fenster der Peterskirche in Tuscania (*Abb. 177*).¹⁸⁸⁵

Am mittleren ‚Rosenfenster‘ (*Abb. 173*) ist darüber hinaus auch eine farbliche Differenzierung der einzelnen Zonen aus weißlichem Marmor wie weiß-gräulichem Kalkstein bzw. der zwischengeschalteten Reifen aus hellrötlichem Kalkstein lokaler bzw. regionaler Provenienz zu beobachten. Diese leichte chromatische Belebung lässt sich vor allem an den Rundfenstern der unmittelbaren Umgebung nachweisen, die über keine Inkrustationen verfügen, wie auch an San Pietro vor Ort (*Abb. 24*).

Die von Poeschke attestierte „[...] *Formenvielfalt* [...]“¹⁸⁸⁶ ergibt sich bei dem Ensemble der Kathedralfront in Assisi vor allem durch den variablen vegetabilen Dekor des mittleren bzw. jeweils der beiden äußeren Ringe der drei Rundfenster (*Abb. 165, 187*). Für eine gleichförmige Beibehaltung der Gliederung *beider* Ringe lassen sich hingegen mit Santa Maria *in Ponte* in Borgo di Cerreto (*Abb. 178*), Santa Maria Assunta in Lugnano in Teverina (*Abb. 179*) und San Felice in Sant’Anatolia di Narco (*Abb. 181*) gleich drei Beispiele im heutigen Umbrien wie mit San

¹⁸⁸² So weisen das mittlere wie das linke Rundfenster an S. Rufino (*Abb. 172, 186*) u. jenes an S. Francesco (*Abb. 190*) übereinstimmend einen einfassenden Reifen mit einem Belag aus einer Blattfolge auf. Allerdings ist am linken Kathedralfenster die Anordnung der Blätter von außen nach innen als ungewöhnlich zu bezeichnen; vgl. auch Cristoferi 1999, S. 108 Abb. 29.

¹⁸⁸³ Vgl. Coden 2011, T. XV Abb. 30.

¹⁸⁸⁴ Vgl. zum mittleren bzw. linken Fenster die Fotos im FAM zu obj20382619 fm2200a bzw. zu obj20382619 fm2200. Ausnahmen mit nur einem Ring bilde(te)n die einzelnen ‚Rosenfenster‘ an den Fassaden von S. Paolo *inter vineas* in Spoleto, S. Maria *del Piano* in Orvinio u. S. Maria Ass. in Tarano bzw. die spätdat. seitlichen Fenster an den Fronten von S. Pietro in Assisi (*Abb. 24*) u. des Querhauses von S. Feliciano in Foligno (*Abb. 23*); vgl. zu S. Paolo Gangemi 2010a, S. 146 Abb. 14, zur ehem. Fensterfüllung von S. Maria *del Piano* Fiocca 1911, S. 407, Abb. 3 u. S. 417 Abb. 20 u. Lehmann-Brockhaus 2017, S. 144 wie zu S. Maria Ass. Severino 2015b, S. 9 Abb. s. n.

¹⁸⁸⁵ Zur Verbindung der Fenster in Tuscania u. im ‚Valle Umbra‘ vgl. Noehles 1961, S. 25, Argan 1978, S. 52 u. Peroni 1983, S. 702.

¹⁸⁸⁶ Poeschke 1998, S. 165.

Giovanni *in Zoccoli* in Viterbo¹⁸⁸⁷ ein Exemplar in Latium anführen.¹⁸⁸⁸ Auch für die Hauptfassade von San Feliciano¹⁸⁸⁹ ist trotz der tiefgreifenden Restaurierungsmaßnahmen bzw. der partiellen Verluste eine entsprechende Gestaltung anzunehmen. Für eine diesbezüglich aufschlussreiche Beurteilung der ehemals vorherrschenden Gestaltung wäre auch der Erhalt der Fensterfüllungen an San Ponziano und speziell an San Pietro *fuori le mura* in Spoleto (*Abb. 180*) äußerst hilfreich. Eine gliedernde Füllung der mittleren Fensteröffnung an der Spoletiner Peterskirche fehlte aber bereits schon in der oben erwähnten Zeichnung des 17. Jahrhunderts in der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom.¹⁸⁹⁰

Die Gestaltung der inneren Ringe bei allen drei ‚Rosenfenstern‘ von San Rufino (*Abb. 165*) setzt sich aus zwölf zentrifugalen Radialstreben mit eigener Basis und eigenem Kapitell zusammen, die heute von in zwei der drei Fälle ihres Dekors beraubten Radnaben ausgehen¹⁸⁹¹ und denen dekorierte Rundbögen aufliegen.¹⁸⁹² Diese Variante mit zwölf Streben ist zeitlich wie territorial verbreitet, San Pietro in Tuscania (*Abb. 177*) mit eingeschlossen.¹⁸⁹³ Ein von Wiener an romanischen Rundfenstern festgestellter vielfältiger Wechsel des Schaftornamentes, der durch verschiedene Steineinlagen und reliefierte Ornamentik erzeugt wurde,¹⁸⁹⁴ beschränkt sich an dem Ensemble von San Rufino dagegen hauptsächlich auf Kanneluren und wenige Wendel- bzw. Torsionsmodelle.¹⁸⁹⁵

Im Anschluss an die einheitliche Gestaltung der nahezu gleich großen inneren Fensterzonen ist die Verwendung unterschiedlicher Ornamente erstmals an den trennenden schmalen Reifen der drei ‚Rosenfenster‘ feststellbar. So weisen die dortigen Stäbe eine pflanzliche bzw. antikisierende Motivik in Form eines Perlstabes auf. Die dann jeweils folgenden Ringe zeigen verschiedene, stark stilisierte Pflanzenmotive, deren Blätter von einer lanzettartigen Mitte ausgehen (*Abb. 187*) und an

¹⁸⁸⁷ Vgl. zu S. Felice Wiener 1991, Abb. 128, zu S. Maria Ass. das Foto im FAM zu obj08120491 bhfd467f13 wie Severino 2016a, Abb. 24 u. zu S. Giovanni *in Zoccoli* das Foto im FAM zu obj20078943 fm504509 wie Severino 2015a, S. 70f. Abb. s. n.

¹⁸⁸⁸ Die enge Verbindung dieser vier Rundfenster wird auch durch die übereinstimmende Verdoppelung der kurzen Schäfte der Bogenstellungen verdeutlicht.

¹⁸⁸⁹ Vgl. zu S. Feliciano Gigliozzi 2000, S. 107 Abb. 92.

¹⁸⁹⁰ Vgl. Rom, BAV, Cod. Barb. Lat. 4423, fol. 34v u. 35r (zit. Ranke 1968, S. 210 Anm. 4). Für die beiden dort abgebildeten, erhaltenen Füllungen der Rundfenster im Fassadenmittlereich lässt ein enger Vgl. zu jener der kleinen Kirche S.‘Erasmus in Cesi (Terni) benennen.

¹⁸⁹¹ Am linken Fenster ist ein auf einem Drachen stehender Erzengel als Nabendekoration erhalten.

¹⁸⁹² Vom mehrteiligen Dekor aller Rundbögen der drei Fenster sind die Abschlussstäbe mit einem Zickzack- bzw. Rautendekor in enger Taktung erwähnenswert; vgl. Bernacchio/Castellani 1999, S. 113 Abb. 3 u. das Foto im FAM zu obj20382619 fm2200. An entspr. Stelle ist an den mittleren Rundöffnungen der Spoletiner Kathedrale ein Würfelband zu finden; vgl. das Foto im FAM zu obj20030516 fm2193.

¹⁸⁹³ Vgl. Ranke 1968, S. 94 u. allgemein zu Charakteristika Fasolo 1936, S. 127. Dieses System wurde nur in Viterbo u. Lugnano in Teverina durch die Reduzierung auf nur acht Streben in der inneren Zone verändert; vgl. Severino 2015a, S. 3 u. S. 4 Abb. s. n. wie ders. 2016a, Abb. 24.

¹⁸⁹⁴ Vgl. Wiener 1991, S. 142.

¹⁸⁹⁵ Vgl. Bernacchio/Castellani 1999, S. 113 Abb. 3. Gedrehte Schäfte kommen vor Ort an allen Rundfenstern wie auch an jenen in Borgo di Cerreto, in Sant’Anatolia di Narco u. in Tuscania vor; vgl. zu Borgo di Cerreto Dietl 2009, Bd. 4, S. 2248 Abb. 505-506.

jeder Fensterzone je nach Länge unterschiedlich weit eindrehen. Dabei sorgte besonders der Rapport des mittleren Fensters (*Abb. 173*) in der Forschung für Aufmerksamkeit.¹⁸⁹⁶ Die diesbezüglich von Wiener postulierte Ähnlichkeit zu der Ornamentik des äußeren Fensterringes von San Pietro in Tuscania (*Abb. 177*) bedarf meines Erachtens einer Korrektur wie auch einer Erweiterung: Das „[...] *merkwürdig vegetabile Motiv zweier gespreizter Akanthusblätter um eine Lanzette* [...]“¹⁸⁹⁷ erscheint in vereinfachter Form nicht, wie der Autor meinte, am mittleren, sondern am rechten ‚Rosenfenster‘ von San Rufino.¹⁸⁹⁸ Es zeigt überdies einen ähnlichen Oberflächendekor wie an der Fensterzone der Peterskirche.

Der Rapport des zweiten Ringes des Mittelfensters der Kathedraalfassade in Assisi erfährt indes seine Prägung vor allem durch die ellipsenförmigen Negativformen, die sich aus der Aneinanderreihung der antithetisch gebogenen Außenblätter an stilisierte knospentragende Mittelelemente ergeben. Statt eines erneuten Vergleiches mit Ornamenten an San Pietro in Tuscania ist bezüglich dieses Rapports meines Erachtens eher eine lokale Ableitung zu hinterfragen: Könnte dem pflanzlich-floralen Einzelement, welches bei einer Isolierung der Rapportbestandteile verbleibt, nicht ein motivischer Bezug auf die in der Umgebung verbreiteten dreiblättrigen Lilienblüten der metopenartigen Platten der Konsolgesimse zugesprochen werden, auch wenn letztere nicht über einen so langen Stiel und erstere über eine Binnendifferenzierung der Blattoberfläche verfügen?

Es muss noch auf ein anderes ornamentales Detail am Mittelfenster hingewiesen werden, das sich meines Wissens in dieser Form weder in Tuscania noch an den anderen spätromanischen Rundfenstern in Umbrien finden lässt, dessen Herkunft wie Verbreitung aber an anderer Stelle zu klären wäre: So zeigen die leicht gedrückten Bogen (*Abb. 186 links oben*), die den kurzen Radialstreben des äußeren Ringes der mittleren Öffnung aufliegen, eine dreifache Strählung an ihrer Vorderseite. Diese ist in den Bogenscheiteln durch eine schmale Markierung unterbrochen, die im 90° Grad Winkel zur bogenbegleitenden Profilierung angebracht wurde. In deren unmittelbarem Bereich ist eine leichte Dehnung der mittleren Strähne wie auch eine Vergrößerung des Bogendurchmessers festzustellen.¹⁸⁹⁹ Diese Anpassung sorgte dafür, dass diese Bogen des äußeren Ringes in gewisser Weise flachen Kielbogen ähneln und weder den regelmäßigen Rundbogen des benachbarten inneren Ringes noch den spitzbogigen Varianten am Fenster von San Francesco vor Ort entsprechen.

Für die ‚Rosenfenster‘ der Kathedrale in Assisi ist zusammenfassend festzuhalten, dass sich die fehlende Rechteckrahmung des mittleren Fensters in dessen mangelnder Verzahnung mit den Gliederungselementen der Fassadenoberfläche niederschlug. In ihrer Zwei- bis Dreizonigkeit heben sich die Rundöffnungen von anderen Ensembles im weiteren Umfeld ebenso ab wie durch das Fehlen von dekorativen

¹⁸⁹⁶ Vgl. Kobler 1987, Sp. 125 u. Wiener 1991, S. 143 Anm. 401.

¹⁸⁹⁷ Wiener 1991, S. 143 Anm. 401.

¹⁸⁹⁸ Vgl. Cristoferi 1999, S. 109 Abb. 31.

¹⁸⁹⁹ Vgl. ebd., S. 103 Abb. 16.

Steineinlagen. Letzteres führte sowohl zum Verzicht auf bestimmte Gliederungs- und Ornamentformen, wie des selbst vor Ort verbreiteten Ringbandes, als auch speziell zum vermehrten Einsatz unterschiedlicher vegetabiler Ornamentik.

5.3.2.2.2 *Die Atlanten*

Die drei Atlantenfiguren in einer rechteckigen Nische unterhalb des mittleren ‚Rosenfensters‘ (*Abb. 165, 183*) an der assisanischen Kathedraalfassade gehören zu den wenigen großformatigen und vollplastischen Darstellungen humaner Figuren der Romanik in Umbrien.¹⁹⁰⁰ Neben dem Matthäusengel am selben Obergeschoss und auch jenem an San Francesco sind diesbezüglich noch die Atlanten aus Spoleto und Borgo di Cerreto¹⁹⁰¹ (*Abb. 176, 178*) wie der Engel des Evangelisten Matthäus an der Archivolte des Mittelportals am südlichen Querhaus der Kathedrale in Foligno¹⁹⁰² zu erwähnen. Diese in unterschiedlichen baulichen Zusammenhängen angebrachten Werke weisen eine Datierung im Fall von Assisi vor Mitte des 13. Jahrhunderts bzw. gemäß der jeweiligen Inschriften in Spoleto, Borgo di Cerreto und Foligno vor und kurz nach 1200 auf.¹⁹⁰³ Generell ist für die menschliche Figuralskulptur an spätromanischen Sakralbauten in Umbrien - unabhängig von ihrer Plastizität - zudem eine sehr große qualitative Bandbreite festzustellen, wie ein Vergleich zwischen den Atlanten an San Rufino und dem Matthäus-Engel an San Feliciano verdeutlicht.

Die in der Literatur vorkommenden ikonografischen Deutungen von menschlichen Trägerfiguren berücksichtigen selten die hier vorliegende Zuordnung zu einem Rundfenster und das sich daraus ergebende atlasähnliche Motiv.¹⁹⁰⁴ Für San Rufino sind die Identifizierungen der Atlanten als symbolische Darstellungen der Kontinente Europa, Asien und Afrika durch Elisei, als menschliche Seelen, die über die Versuchung erhaben seien, durch Sanna oder als Konvertiten innerhalb der nicht zu rettenden Menschheit durch Prospero - entsprechend der Gesamtinterpretation der Autorin und der Autoren - spekulativ und wurden nicht durch konkrete Belege untermauert.¹⁹⁰⁵

Die Darstellung von reliefierten oder vollplastischen Telamonen bzw. Atlanten ist in der sakralen Bauskulptur und an kirchlichen Ausstattungsgegenständen romanischer Zeit, wie Kanzeln bzw. Ambonen (ehemals in Bardone, in Quarantoli di

¹⁹⁰⁰ Vgl. Coden 2011, T. III Abb. 6 u. Larson Esch 1981, S. 43. Ergänzend ist auf die beiden an der Fassade von S. Gregorio in Spoleto versetzten Heiligenfiguren hinzuweisen; vgl. Di Marco 1979, S. 150f. Abb. s. n. Zu seiner Typologie von großformatigen Standfiguren an roman. Bauten Oberitaliens vgl. Klein 1995, S. 214 Anm. 862. Vollplastische Darstellungen von Tieren u. Fabelwesen sind indes durch die Existenz von Trägertieren an den Portalen, von jenen, die den Atlanten in Assisi als Podest dienen, wie von Evangelistensymbolen etwas häufiger nachweisbar.

¹⁹⁰¹ Vgl. zu Spoleto Decker 1958, Abb. 8, Severino 2015a, S. 265f. Abb. s. n. wie zu Borgo di Cerreto Gangemi 2010a, S. 146.

¹⁹⁰² Vgl. Neri Lusanna 2013, S. 98 Abb. 30.

¹⁹⁰³ Vgl. zu Foligno Poeschke 1998, S. 163f.

¹⁹⁰⁴ Vgl. Noehles 1961, S. 62 u. Wiener 1991, S. 113.

¹⁹⁰⁵ Vgl. Elisei 1893, S. 43, Sanna 1932, S. 66 u. Prospero 2003, S. 49.

Mirandola, erratisch in Fornovo di Taro, im Museo del Castello Sforzesco in Mailand, in Salerno¹⁹⁰⁶ und Bitonto) und Bischofsthronen (Parma¹⁹⁰⁷ und Bari), auf der italienischen Halbinsel relativ verbreitet.¹⁹⁰⁸ In Ober- und Mittelitalien ist deren Vorkommen als architekturgebundene Skulptur an Konsolen (Modena)¹⁹⁰⁹ bzw. an Kapitellen (Parma)¹⁹¹⁰ wie im Portalkontext in Form von Reliefs an den unteren Stirnseiten von Portalpfosten (Modena, Nonantola und Bologna),¹⁹¹¹ an deren oberen Laibungen bzw. als symbolische Stützfigur der Architrave von Vorhallentonnen (Cremona, Verona¹⁹¹² und Fidenza) oder als vollplastischer Träger der Protirundstützen (Piacenza, Ferrara, Bologna¹⁹¹³ und Fidenza) häufiger anzutreffen. Wie die Beispiele an San Giorgio in Ferrara, San Donnino in Fidenza und ehemals an San Pietro in Bologna (Emilia) zeigen, können Telamonen durchaus gleichzeitig in reliefierter *und* vollrunder Ausführung an einem Portal vorkommen.

Die jeweilige Körperhaltung der oft paarweise dargestellten Trägerfiguren entspricht sich meistens. Ausnahmen von einer symmetrischen Abbildung - wie am oberen Hauptportal der Kathedrale von Lodi¹⁹¹⁴ in der Lombardei - sind jedoch ebenfalls möglich, auch unabhängig von dem Grad der Plastizität. Laut Klein sind die vollrunden, sitzenden Telamonen am rechten Seitenportal der Kathedrale in Piacenza (Emilia) nicht nur das erste Paar dieser Art auf der italienischen Halbinsel,¹⁹¹⁵ sondern „[...] *zusammen mit einigen Portallöwen die höchstwahrscheinlich ältesten freiplastischen Steinfiguren seit der Antike überhaupt.*“¹⁹¹⁶ Deren Beliebtheit speziell in der Werkstatt des Nicholaus wird durch die mehrfach variierte Nachahmung an verschiedenen Bereichen der Portalanlagen in Verona wie Ferrara deutlich.

Zu den hier untersuchten vollplastischen Darstellungen unterhalb von Rundfenstern an Fassaden des späten 12. und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts lassen

¹⁹⁰⁶ Vgl. zu den beiden auf Löwen stehenden Diakonen als Träger des Lesepultes Pace 2017, S. 237 m. Abb. 4. An den Ambonen in Moscufo u. Cugnoli finden sich jeweils ein auf einem Löwen als Markus-Symbol stehender Matthäus-Engel in tragender Funktion; vgl. ebd., S. 240 Abb. 10, S. 241 Abb. 12.

¹⁹⁰⁷ Vgl. zu Parma ausführlichst Sommerer 2021, S. 141ff.

¹⁹⁰⁸ Zu deren allgemeiner Beliebtheit bis in das 14. Jh. vgl. Verzár 1994, S. 501, zu deren motivischer Herkunft möglicherweise aus der Buchmalerei bzw. ‚Schatzkunst‘ wie früheste skulpturale Umsetzung als Relief vgl. Klein 1995, S. 154.

¹⁹⁰⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj70006032 fle0012246x_p.

¹⁹¹⁰ Vgl. das Foto im FAM zu obj20960601 fm1659.

¹⁹¹¹ Vgl. die Fotos im FAM zu obj08060245 bhpd44767, obj20343572 fmlac1003106 u. obj20089021 fm2228 wie das in den Abb.verw. ang. Foto 10173.

¹⁹¹² Neben den Atlanten an der Stirnseite von Protiroi konnten diese auch seitlich der Portalöffnung den Protiro-Architrav von unten stützen; vgl. zu Cremona Klein 1995, Abb. 330-331 u. zu S. Zeno in Verona Franco 2016, S. 383 Abb. 7.

¹⁹¹³ Vgl. das Foto im FAM zu obj08061333 bhim00026657 u. das in den Abb.verw. ang. Foto DSCN2436.

¹⁹¹⁴ Vgl. die in den Abb.verw. ang. Fotos 10 u. 13.

¹⁹¹⁵ Vgl. Klein 1995, S. 156 Anm. 661 u. zur Dat. des rechten Fassadenteiles um 1140 ebd., S. 296 wie das Foto im FAM zu obj20343572 fmlac1003106.

¹⁹¹⁶ Klein 1995, S. 156. An gleicher Stelle stellte der Autor auch Überlegungen zum Wechsel des Anbringungsortes der Trägerfiguren u. der daraus resultierenden Plastizität an.

sich noch sechs Reliefs von Trägerfiguren im Portalkontext an spätromanischen Sakralbauten im heutigen Umbrien ergänzen: an den unteren Pfosten beider Seitenportale von Santa Maria *in pensole*¹⁹¹⁷ und stark beschädigt am Zugang von San Domenico (ehemals Santa Maria Maggiore)¹⁹¹⁸ in Narni. Diese sind im Fall der Marienkirche in frontal-hockender Stellung wiedergegeben, die möglicherweise ehemals auch an den Portalen von San Domenico¹⁹¹⁹ vor Ort wie von Sant'Antonio in Rapino¹⁹²⁰ in den Abruzzen vorlag. Eine derartig hockende Körperhaltung unterscheidet sich von jener der meisten Atlanten im unteren Pfostenbereich romanischer Portale im südlichen Ober- wie in Mittelitalien.¹⁹²¹ Dort erscheinen die reliefierten Trägerfiguren größtenteils eher in Seitstellung und/oder in leicht kniender Pose.¹⁹²² Frontal-hockende bzw. gebückt-sitzende Telamonen lassen sich dagegen ein- oder beidseitig an den oberen Laibungen der Hauptzugänge der Kathedralen in Lodi¹⁹²³ in der Lombardei wie in Ferrara¹⁹²⁴ und an Sant'Antonino in Piacenza¹⁹²⁵ in der Emilia, als Konsolfiguren unter dem äußeren Bogen des Südportals der Konkathedrale in Venafrò¹⁹²⁶ im Molise, unter dem Vorhallenarchitrav an der Kathedrale von Cremona¹⁹²⁷ in der Lombardei und an der Stirnseite des Protiro von San Zenò in Verona¹⁹²⁸ in Venetien nachweisen. Außerhalb der italienischen Halbinsel sind derartige Trägerfiguren zum Beispiel auch als Reliefs an den Eckkonsolen des Westportals von Notre-Dame-de-l'Assomption in Anzy-le-Duc bzw. von Saint-Vincent in Mont-Saint-Vincent (Saône-et-Loire) wie der Abtei Saint-Fortuné in Charlieu (Loire) anzutreffen.¹⁹²⁹ In Süd- bzw. Westeuropa sind der Verfasserin neben diesen Eckkonsolen und den Atlanten an den Stirnseiten der Pfosten des Portals von Saints-Pierre-et-Paul in Andlau¹⁹³⁰ (Bas-Rhin) ansonsten nur noch

¹⁹¹⁷ Vgl. Fiocca 1916, S. 269f. m. Abb. s. n., Bigotti u. a. 1973, S. 211 u. Abb. 84, das Foto im FAM zu obj20245758 fmlac1003052 u. das in den Abb.verw. ang. Foto 17.

¹⁹¹⁸ Vgl. Noehles 1961, S. 47f. Anm. 92 wie Gangemi 2013, S. 124 Abb. 2 u. S. 125 Abb. 4.

¹⁹¹⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj08133864 bhfd468g55.

¹⁹²⁰ Zur möglichen Herkunft aus der Priorats- bzw. Klosterkirche S. Salvatore *a Maiella* wie des nicht urspr. Versatzes, der Schäden an der äußeren Archivolte, zu Rekonstruktionsfragen u. der Dat. vgl. Gandolfo 2015, S. 137, S. 139f. m. Abb. 6, S. 143 u. 149f.

¹⁹²¹ Vgl. zu einer knappen Typologie ohne Typus der stehenden Atlanten Klein 1995, S. 155.

¹⁹²² Entspr. Darstellungen finden sich am Hauptportal u. der ‚Porta della Pescheria‘ der Kathedrale in Modena, ehem. an S. Pietro in Bologna, aber auch unterhalb der linken Bifora am Obergeschoss von S. Pietro in Tuscania; zu den Peterskirchen in Bologna bzw. Tuscania vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto DSCN2436 bzw. das Foto im FAM zu obj20089318 it00554c08.

¹⁹²³ Vgl. die in den Abb.verw. ang. Fotos 10 u. 13.

¹⁹²⁴ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto 125 u. das Foto im FAM zu obj20088477 it00115e10.

¹⁹²⁵ Vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto 4.

¹⁹²⁶ Vgl. Angelelli 2010, S. 368 Abb. 17.

¹⁹²⁷ Vgl. Klein 1995, Abb. 330-331.

¹⁹²⁸ Vgl. das Foto im FAM zu obj20352017 fm1042.

¹⁹²⁹ Vgl. zu allen genannten Portalen Pendergast 1976, S. 137 Abb. 3, S. 139 Abb. 9, S. 140 Abb. 11.

¹⁹³⁰ Vgl. Braun 1937, Sp. 1183 Abb. 3, Gantner u. a. 1955, Abb. 264 u. die Fotos im FAM zu obj20960152 fm26122 u. fm26134.

wenige Trägerfiguren bekannt, die nicht zum Dekor von Kapitellen¹⁹³¹ gehören: zum einen die nahezu vollplastischen ‚gekoppelten‘ Telamonen am Portal von Sainte-Marie in Oloron-Sainte-Marie¹⁹³² (Pyrenäen), die reliefierten Exemplare am Sockel der Mittelsäule im Hauptzugang von Saint-Trophime in Arles¹⁹³³ (Bouches-du-Rhône) und am Trumeau des Portals der ehemaligen Abtei Saint-Pierre in Beaulieu-sur-Dordogne¹⁹³⁴ (Corrèze) wie die einzelnen, recht blockhaften Trägerfiguren seitlich am Nordportal von Notre-Dame in Embrun¹⁹³⁵ (Hautes-Alpes), zum anderen die nahezu vollrunden Trägerfiguren im Kreuzgang in Sankt Peter und Paul in Königslutter (Niedersachsen).¹⁹³⁶

An den hier berücksichtigten romanischen Bauwerken in Italien scheint es für Trägerfiguren *grosso modo* zwei verschiedene Kleidungsvarianten gegeben zu haben: ein mindestens knielanges Gewand mit oder ohne Schulterumhang und Gürtel¹⁹³⁷ bzw. einen Lendenschurz. Letzterer ist mehrheitlich an den Darstellungen in Umbrien zu finden, denen der Atlant in Borgo di Cerreto mit seiner Toga¹⁹³⁸ (Abb. 178) und die beiden seitlichen Trägerfiguren an San Rufino mit ihren weitgeschnittenen, ungegürteten, nahezu faltenfreien, knielangen Gewändern ohne Schulterumhang (Abb. 183) aber nicht entsprechen. Mit den Atlanten am rechten Seitenportal der Piacentiner Kathedrale¹⁹³⁹ und am Mittelportal von Santa Maria Assunta e San Geminiano in Modena¹⁹⁴⁰ (Emilia) lassen sich ähnlich schlicht gekleidete tragende Figuren unterschiedlicher Plastizität benennen.

Für die drei menschlichen Trägerfiguren an San Rufino in Assisi (Abb. 173) bietet sich positionsgemäß vor allem ein Vergleich mit den vollplastischen Atlanten an Santa Maria Assunta in Spoleto¹⁹⁴¹ (Abb. 176) und an Santa Maria in Ponte in Borgo di Cerreto (Abb. 178) an, da alle sechs stehend unterhalb eines zentral an der jeweiligen Fassade angeordneten Rundfensters dargestellt wurden.¹⁹⁴² Ähnlich aufrecht stehende Atlanten sind an romanischen Sakralbauten bzw. in deren Ausstattung meistens in Kombination mit anderen Trägerfigurarten zu finden. Neben den

¹⁹³¹ Vgl. beispielhaft zur entspr. Darstellung an einem Kapitell im Chor in Notre-Dame-de-l'Assomption in Anzy-le-Duc bzw. im nördl. Seitenschiff von S.-Pierre in Mozac die Fotos im FAM zu obj20564358 fm31345 bzw. obj20324326 fmla9269_35a.

¹⁹³² Vgl. das Foto im FAM zu obj20324429 fm52675 u. zur Dat. nach 1130 Klein 1995, S. 157. Zu deren spezifischer Kopplung auch jene am südl. Querhausportal von S. Vigilio in Trient vgl. das Foto im FAM zu obj20900832 fm1281.

¹⁹³³ Vgl. das Foto im FAM zu obj20841843 fm31375.

¹⁹³⁴ Vgl. das Foto im FAM zu obj20060036 fm37523b.

¹⁹³⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj20323846 fmb2232_09 u. fmb2232_10.

¹⁹³⁶ Vgl. Braun 1937, Sp. 1183 Abb. 5 u. das Foto im FAM zu obj20720755 fm1852332.

¹⁹³⁷ Zu den Trägerfiguren mit Umhang am Hauptportal in Ferrara bzw. in Andlau vgl. Geese 1996, S. 302 Abb. s. n. u. das Foto im FAM zu obj20960131 fm26122; zu Bsp. von Atlanten mit einer gegürteten Tunika an einem Kapitell im Inneren des Baptisteriums in Parma bzw. seitlich am Portal in Embrun vgl. die Fotos im FAM zu obj20960601 fm1659 bzw. obj20352017 fm1042.

¹⁹³⁸ Vgl. Gigliozzi 2000, S. 75 Abb. 59.

¹⁹³⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20343572 fmlac1003106.

¹⁹⁴⁰ Vgl. das Foto im FAM zu obj08060245 bhpd44767.

¹⁹⁴¹ Vgl. Wiener 1991, Abb. 127 u. das Foto im FAM zu obj20326835 fmlac1003157.

¹⁹⁴² Die Entsprechungen betonend vgl. Gnoli 1906b, S. 179.

Darstellungen als Reliefs am Innenpfosten des Hauptportals der Kathedrale in Ferrara, am unteren Pfostenbereich des Mittelportals an San Silvestro in Nonantola¹⁹⁴³ in der Emilia und vollplastisch als Lesepultrträger an den Kanzelkästen in San Matteo in Salerno bzw. der Abbazia della Trinità di Cava in Cava de Tirreni¹⁹⁴⁴ in Kampanien, ist vor allem auf die vollrunden Trägerfiguren an den Wangen der Kathedra in Santa Maria Assunta in Parma¹⁹⁴⁵ in der Emilia hinzuweisen. Diesen ähneln zum einen die frontal ausgerichteten Telamoni in Spoleto typologisch, zum anderen ergibt sich durch den Tatbestand, dass die Trägerfiguren in Parma auf kauern den Tieren stehen, eine Verbindung zu den Exemplaren in Assisi - vor allem, wenn man bedenkt, dass von den hier erfassten Beispielen sonst nur die Atlanten am Kanzelkasten in der Kathedrale in Salerno¹⁹⁴⁶ auf Tieren stehend dargestellt wurden.

Ein solch symbolträchtiges Motiv, wie das Stehen auf einem Tier oder Fabelwesen,¹⁹⁴⁷ lässt sich des Weiteren in der religiösen Kunst vor allem bei den Darstellungen des Erzengels Michael nachweisen.¹⁹⁴⁸ Exemplarisch ist hierzu auf die Reliefs Michaels, der in diesem Kontext meistens frontal mit einem Kreuz oder einer Lanze abgebildet wurde, an der Nabe des linken ‚Rosenfensters‘ von San Rufino¹⁹⁴⁹ bzw. als bewegtere Variante an der Front von San Pietro *fuori le mura* in Spoleto bzw. wiederverwendet in Santa Maria Assunta in Lugnano in Teverina¹⁹⁵⁰ zu verweisen. Weitere diesbezügliche Beispiele sind an den Bogenfeldern des rechten Seitenportals von San Donnino in Fidenza¹⁹⁵¹ (Emilia) wie des linken Seitenzuganges von San Clemente *a Casauria* bei Castiglione¹⁹⁵² (Abruzzen), an der Portalzone der Fassade von San Michele in Pavia¹⁹⁵³ (Lombardei) und direkt oberhalb des Rundfensters der Front von Santa Maria *della Bruna* e S. Eustachio in Matera¹⁹⁵⁴ (Basilicata) vorhanden.

¹⁹⁴³ Vgl. Zanichelli 1997, S. 717 Abb. s. n. u. zur Dat. ebd., S. 719f.

¹⁹⁴⁴ Vgl. die Fotos im FAM zu obj20884476 fm2713 bzw. obj08055147 bhim00035630.

¹⁹⁴⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj20089140 it00288d08, Ricci 1925, T. 56, Quintavalle 1974, Abb. 741-742, Gandolfo 1993, S. 498 Abb. s. n. u. S. 502 wie Sommerer 2021, S. 141ff.

¹⁹⁴⁶ Vgl. zu den beiden Diakonen das Foto im FAM zu obj20884476 fm2713, Sheppard 1950, S. 323 u. Abb. 4 wie Pace 2017, S. 237 Abb. 4. Die Variante der auf Tieren *sitzenden* Trägerfiguren gibt es an den Protiroi der Kathedrale in Piacenza; vgl. das Foto im FAM obj08061279 bhpc49700 u. Poeschke 1998, T. 42.

¹⁹⁴⁷ Auch zur Verbindung des Sitzens auf einem Thron mit Tierdarstellungen u. Machtlegitimation am Bsp. von hochmittelalterlichen Bischofskathedrae vgl. Sommerer 2021, S. 141-155.

¹⁹⁴⁸ Vgl. zur Interpretation als Kampf gegen den Teufel Stauch 1955, s. p. u. Baschet 1994, S. 646. Zur Darstellung von Michaels Auseinandersetzung mit dem Drachen schon auf koptischen Stoffen des 6. Jh. u. zur Aussage, dass diese statische eher eine byz. Variante sei, vgl. Federico 1997, S. 368.

¹⁹⁴⁹ Vgl. das Foto im FAM zu obj20382619 fm2200. Der Drachen zu Füßen des Engels weist eine ähnliche Anlage zu jenem unterhalb des mittleren Atlanten an S. Rufino auf.

¹⁹⁵⁰ Vgl. das Foto im FAM zu obj20884719 fm2206 bzw. Barricelli 1967, S. 16 Abb. 18. Zur Gestaltung dieses Typus vgl. Manacorda 1994, S. 726.

¹⁹⁵¹ Vgl. Arslan 1955, S. 112 Abb. 33 u. das Foto im FAM zu obj20247853 it00118e05.

¹⁹⁵² Vgl. zu Fidenza Frigerio 2014, S. 426 Abb. Mitte s. n. wie zu Castiglione das Foto im FAM zu obj20884043 it00475e09.

¹⁹⁵³ Vgl. das Foto im FAM zu obj20343507 fm1296.

¹⁹⁵⁴ Vgl. das Foto im FAM zu obj08063593 bhim00015560.

Das Motiv des Stehens auf einem Fabelwesen konnte gelegentlich aber auch in anderen sakralen wie profanen Darstellungszusammenhängen wiederkehren. So lässt sich für religiöse Sujets in romanischer Zeit beispielhaft der auf zwei Mischwesen stehende Christus zwischen Engeln am Bogenfeld des Südportals der Kathedrale Santa Maria Assunta in Troia¹⁹⁵⁵ (Apulien) anführen. Der symbolische Gehalt dieser Pose im Sinn eines Sieges über das Böse dürfte bei den Darstellungen Michaels und Christi sicherlich übereinstimmen.¹⁹⁵⁶ Die Hinzufügung einer podestartigen Auflage am Rücken der oftmals eher kauern den Tiere oder Fabelwesen, wie sie in Assisi erfolgte, konnte allerdings in keinem dieser Fälle festgestellt werden. Diese Ergänzung führte bei den Wesen an San Rufino zu deren Umwidmung von einem sich noch wehrenden, aber fast besiegt Symbol des Bösen zu einer Art statischem Podest in fantastischer Gestalt.

Trotz der übereinstimmenden Darstellung als Standfiguren erfolgte die Integration der Atlanten in Borgo di Cerreto, Spoleto und Assisi in die jeweilige Nische hinter ihnen auf sehr unterschiedliche Art und Weise. Als eine ungewöhnliche Lösung kann die Rückenansicht der kleinen, mit einer Toga bekleideten Trägerfigur an Santa Maria in Ponte¹⁹⁵⁷ (Abb. 178) gelten. Diese wurde - im Akt des Stützens anatomisch relativ treffend mit erhobenen, aber angewinkelten Armen - direkt unterhalb des Aufsatzpunktes der Rahmung des ‚Rosenfensters‘ in die Folge einer Miniaturarkatur eingefügt.

An der Marienkirche in Borgo di Cerreto nehmen die vier deutlich niedrigen, sich seitlich der Trägerfigur jeweils anschließenden Bogenstellungen mit ihrem Gesamtmaß Bezug auf die Breite des Rundfensters - nicht auf diejenige der eckig gerahmten Fensterzone. Auch die Abmessungen der rechteckigen Nische an der Spoletiner Kathedraalfassade¹⁹⁵⁸ (Abb. 176) beziehen sich auf das Breitenmaß des ‚Rosenfensters‘ darüber. Anders als in Santa Maria in Ponte kam es an Santa Maria Assunta jedoch zu einer Verlängerung der rechteckigen, inkrustierten Fensterrahmung nach unten, so dass diese erst an der Unterkante der Nische endet und so eine gestalterische Verbindung zwischen der Fensterzone und der Vertiefung herstellt. Verstärkt durch die Anordnung eines waagerechten Rahmenstreifens mit Steineinlagen direkt unterhalb des Fensters und oberhalb der Nische, der optisch einen architravartigen Charakter annimmt, entsteht der Eindruck, dass die beiden frontalen Trägerfiguren mit bloßen Händen die gesamte Fensterzone samt den Evangelistensymbolen anstelle von zwei freistehenden Säulchen zusammen mit deren Pendants stützen. Da sie dabei weder angestrengt dreinschauen, noch ihre spärlich mit einem Lententuch bekleideten, wuchtigen Körper unter der Last nachgeben, wie man es an anderen Beispielen in Modena¹⁹⁵⁹ oder Bologna beobachten

¹⁹⁵⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj99260547 fm2034.

¹⁹⁵⁶ Zur symbolischen Abb. des Teufels in diesem Kontext z. B. als Basilisk, Viper, Drache o. Löwe vgl. Schmidt 1981, S. 21 u. Baschet 1994, S. 646.

¹⁹⁵⁷ Vgl. Gigliozzi 2000, S. 75 Abb. 59.

¹⁹⁵⁸ Vgl. Wiener 1991, Abb. 127, Severino 2015a, S. 263 Abb. 184 u. das Foto im FAM zu obj20030516 fm2193.

¹⁹⁵⁹ Vgl. das Foto im AA zu FCP-S-MOD000-0081.

kann, zählte die Verbildlichung der ‚Schwere‘ ihrer stützenden Aufgabe entweder nicht zu den Hauptanliegen des dortigen Bildhauers oder überstieg dessen handwerkliche Kompetenz.

Im Gegensatz zu den Lösungen in Spoleto und Borgo di Cerreto lässt sich bei der Nischenbreite an San Rufino (*Abb. 173*) kein Bezug zu den Maßen des aufliegenden ‚Rosenfensters‘ herstellen. So erreicht die Vertiefung in ihrer Breite nicht einmal das Außenmaß des mittleren Ringes. Möglicherweise ließen diese fehlende Übereinstimmung der Abmessungen, vor allem aber die mangelnde Verbindung von Fenster und Nische durch einen Rahmen oder eine Gliederung der Wand- bzw. Nischeninnenfläche Wiener feststellen, dass im Vergleich mit dem Spoletiner Ensemble in Assisi „[...] *die Telamoni und die rechteckige Vertiefung in die Mauer ein geradezu absurdes Wechselverhältnis ein[gehen]*.“¹⁹⁶⁰

Darüber hinaus sind aber noch weitere Unterschiede zwischen den Anlagen in Spoleto und Assisi zu benennen: Neben der bereits erwähnten Platzierung auf tierischen Fabelwesen ist vor allem die Ausrichtung und Gestaltung der beiden äußeren, antithetisch positionierten Atlanten an San Rufino anzuführen. Bedingt durch die Anordnung von deren Trägertieren tief in der Nische und der Wiedergabe der Atlanten im strengen Profil mussten die Figuren in einer leicht geschraubten Bewegung mit ihren Oberkörpern den Wechsel von der Nischenebene in den Bereich vor die Wandoberfläche so vollziehen, dass sich genügend Freiraum für ihre Köpfe ergab (*Abb. 184, 185*). Das sich daraus entwickelnde Standmotiv der Trägerfiguren wirkt durch seine Rücklastigkeit - gepaart mit der Armhaltung und Beugung der Knie - wenig energisch bzw. kraftvoll.¹⁹⁶¹ Dieser Eindruck wird durch die größere Körperlichkeit und die sehr sparsame Gewanddrappierung, die in der Literatur zur deutlichen stilistischen Abgrenzung der Atlantenfiguren von der figürlichen Bau- skulptur des Mittelportals (*Abb. 91*) führte,¹⁹⁶² meines Erachtens noch weiter gefördert. Die enge Fältelung eines schmalen Überwurfes jeweils an den vorderen Armen der Figuren (*Abb. 185*), welche sich deutlich von den geglätteten Gewandpartien in deren Seiten- und Rückenbereich abhebt,¹⁹⁶³ spricht aber schon dafür, dass die Oberflächenbehandlung als Mittel der besseren Kenntlichmachung einzelner Körperteile gedient haben könnte. Trotz der unbestrittenen stilistischen Unterschiede zu den kleineren Figuren des Halbrundstabes ist meines Erachtens zu erwägen, ob die raumgreifende Gestaltung der äußeren großfigurigen Atlanten als versuchte Abkehr von einer Darstellung des menschlichen Körpers parallel zum Grund gewertet

¹⁹⁶⁰ Wiener 1991, S. 113. Hingegen ohne die Berücksichtigung dieses fehlenden Bezuges für seine Interpretation vgl. Noehles 1961, S. 62.

¹⁹⁶¹ Eine dynamischere Variante eines unter einer Last vorkommenden Atlanten befindet sich am Thron des Abtes Elia in S. Nicola in Bari; vgl. das Foto im FAM zu obj08133540 bhfd599-024.

¹⁹⁶² Vgl. Toesca 1965, S. 855 Anm. 54, Wiener 1991, S. 150 u. Cristoferi 1999, S. 104. Zur ähnlichen Argumentation auch für die Spoletiner Kathedraalfassade vgl. Peroni 1983, S. 705 Anm. 46. Benazzi wies demgegenüber für das Obergeschoss in Spoleto auf stilistische Unterschiede zum Portal hin, die mit einer größeren Entfernung zu den Betrachtern u. der in Resten noch erhaltenen Farbfassung, aber nicht unbedingt zeitlich zu begründen seien; vgl. Benazzi 2002, S. 208.

¹⁹⁶³ Vgl. Cristoferi 1999, S. 103 Abb. 16.

werden kann, der man die „[...] *Erfindungskraft der Frühzeit* [...]“¹⁹⁶⁴ in diesem Bereich vielleicht doch nicht gänzlich absprechen sollte.

Die in der Fassadennische von San Rufino mittig angeordnete, frontal dargestellte dritte Trägerfigur ist nicht nur anders gekleidet, sondern auch deutlich kleiner als die beiden seitlichen Atlanten, so dass sie *in* der Vertiefung platziert werden konnte (*Abb. 173*). Der ihr untergeordnete Drache nimmt demgegenüber wesentlich mehr Raum als seine seitlichen Pendants ein, vor allem wenn man das nicht erhaltene Schwanzende mit einrechnet.¹⁹⁶⁵ Trotz seiner leicht hockenden Position und den abweichenden Körperproportionen ähneln die Grunddisposition dieses Atlanten und seine vollständige Einfügung in die Nische ansatzweise der an der Fassade in Spoleto anzutreffenden Disposition (*Abb. 176*). Gleichzeitig verdeutlicht dieser Vergleich aber auch die großen stilistischen Unterschiede zwischen diesen beiden Ensembles, welche durch die für Spoleto gesicherte Teilfarbfassung der Trägerfiguren¹⁹⁶⁶ nochmals akzentuiert wurden.

5.3.2.2.3 *Die Evangelistensymbole*

Der mittlere Bereich der Fensterzone am Obergeschoss der Fassade von San Rufino (*Abb. 173*) wird durch die Kombination eines großen, gegliederten ‚Rosenfensters‘ mit auf Konsolen platzierter vollplastischer Figuralskulptur geprägt.¹⁹⁶⁷ Schon die Zuordnung von vier ganzfigurigen, jeweils mit einem Nimbus, Buch und Flügeln versehenen Evangelistensymbolen zu einem monumentalen Rundfenster kommt sowohl zeitlich als auch räumlich begrenzt vor.¹⁹⁶⁸ Speziell diese lässt noch weitere Fensterzonen an romanischen Kirchenfronten in Borgo di Cerreto, Spoleto,

¹⁹⁶⁴ Wiener 1991, S. 150.

¹⁹⁶⁵ Als Belege für dessen Länge können zwei in einiger Entfernung zum mittleren Fabelwesen erhaltene Ansatzstücke auf der Nischengrundplatte (*Abb. 183*) dienen.

¹⁹⁶⁶ Vgl. Severino 2015a, S. 266 Abb. s. n. oben.

¹⁹⁶⁷ Allgemein zum Vorkommen, zur Anordnung u. zur Gestaltung von Evangelistensymbolen, als Begleiter Christi o. eines christologischen Symbols, die am Untergeschoss der Fassade von S. Rufino noch ein weiteres Mal reliefiert dargestellt wurden, vgl. Nilgen 1973, Sp. 523f., Melczer 1995, S. 50-52, Metternich 2008, S. 76 u. Frigerio 2014, S. 507-517. An S. Maria Ass. in Lugnano in Teverina zieren die vier Wesen sowohl die Stirnseite der Vorhalle als auch die Zone des ‚Rosenfensters‘; vgl. Severino 2016a, Abb. 24 u. 36 u. zu weiteren Bsp. einer mindestens zweifachen Darstellung von Evangelistensymbolen an einer Fassade Benazzi 1993, S. 42; erste Gruppierungsansätze der entspr. Reliefs an roman. Kirchenfassaden im ‚Valle Umbra‘ bei Larson Esch 1975, S. 146f.

¹⁹⁶⁸ Vgl. zur christologischen Bedeutung Noehles 1961, S. 61. Zwar sind Evangelistensymbole auch um einen Okulus bzw. um ein Fenster an der Front von S.-Gabriel in Tarascon bzw. an der Apsis von S.-Pierre-et-Paul in Rosheim angeordnet, doch eine entspr. inhaltliche Deutung muss hier nicht automatisch vorliegen.

Sant'Anatolia di Narco, Lugnano in Teverina und Foligno¹⁹⁶⁹ in Umbrien wie Tuscania und Viterbo in Latium laut Ranke zu einem Symbol der apokalyptischen Erscheinung Christi bzw. des Endschicksals des Menschen werden.¹⁹⁷⁰

Die vier Evangelistensymbole wurden seit der Standardisierung der verschiedenen Majestas-Bildformeln gattungsübergreifend als die Wesen um den Thron Gottes jeweils in ähnlicher Gestalt und Platzierung wiedergegeben.¹⁹⁷¹ Ihre Anordnung erfolgte unabhängig vom Bildmedium und von der Größe oftmals diagonal um die Mandorla des thronenden Christus, um einen Clipeus mit dem Lamm Christi oder um ein Kreuz in den jeweiligen Zwickeln der meistens vorhandenen Rahmung in etwa auf einer Höhe.¹⁹⁷² Eine strikt einzuhaltende Regel, welches Symbol zur Rechten bzw. zur Linken Christi zu platzieren ist, scheint es hingegen auch in romanischer Zeit nicht gegeben zu haben, wie sich zum Beispiel an den monumentalen Majestas-Darstellungen in den Apsiden italienischer Kirchen ebenso wie an den reliefierten Ensembles der hier berücksichtigten Fassaden von Sakralbauten mit ihrer relativ geringen Datierungsspanne ablesen lässt.¹⁹⁷³ So ist auch für Fensterzonen an Sakralbauten einer Stadt deren abweichende Anordnung festzustellen, wie an San Rufino und San Francesco in Assisi und jene in Spoleto (*Abb. 176, 180*) im Fall des Engelssymbols zeigen. Es kam darüber hinaus an den verschiedenen Kirchenfronten sowohl zu einer gemeinsamen Platzierung des Engels- und des Löwensymbols auf einer Seite des mittigen Rundfensters als auch zu deren Trennung. So zeigen die Fensterzonen von Santa Maria Assunta in Lugnano in

¹⁹⁶⁹ Die so auffällige Ähnlichkeit der Evangelistensymbole an den Kathedraalfassaden in Foligno u. Spoleto ist in der Lit. m. W. nie thematisiert worden. Sie lässt sich an den ‚Rosenfenstern‘ in Umbrien u. Latium sonst nicht finden u. deutet auf die Modellhaftigkeit der Spoletiner Symbole für jene in Foligno bei deren Neuanfertigung hin. Eine vorwiegende Erneuerung dieses Giebelbereichs legt auch das Mosaik nahe, dessen Gestaltung wiederum Bezüge zum Spoletiner Werk aufweist; vgl. Wiener 1991, Abb. 127 u. 141, das Foto im AA zu VVF-S-003602-E035. Zur Restaurierungsgeschichte der Hauptfassade bzw. zur Versetzung, dem Austausch u. der Erneuerung des Rundfensters an S. Feliciano nach Zeichnungen vgl. Lametti 1990, S. 93 bzw. 95f.

¹⁹⁷⁰ Zur Anlehnung an Darstellungen der schon in vorroman. Zeit tradierten ‚Maiestas Domini‘, ‚Maiestas Agni‘ u. ‚Maiestas Crucis‘ vgl. Ranke 1968, S. 100.

¹⁹⁷¹ Vgl. zu erhaltenen Ensembles verschiedener Gattungen, wie Malerei, Mosaik u. Elfenbeinschnitzerei, mit mittelalterlicher Dat. Nilgen 1973, Sp. 525-549 u. Melczer 1995, S. 50-52.

¹⁹⁷² Deren Darstellung außerhalb einer Bildformel mit einer Christusfigur in einer Mandorla ist in roman. Zeit u. a. an einem Protiro (S. Maria Matricolare in Verona), an Kapitellen (mit dem Lamm Christi z. B. in S.-Maurice in Vienne), an Konsolen eines Frieses (z. B. an der Front der ehem. Einsiedelei S. Pedro de Tejada) u. an Tromben (in Notre-Dame-de-Nazareth in Vaison-la-Romaine) nachweisbar; vgl. zu Verona das Foto im FAM zu obj99176047 it00604f05 u. zu Vaison-la-Romaine Borg 1972, S. 87.

¹⁹⁷³ Vgl. exemplarisch die unterschiedliche Anordnung des Adlers u. des Engels in den Fresken in S. Michele Arc. in Sant'Angelo in Formis u. S. Pietro *ad Oratorium* bei Capestrano. Außerhalb Italiens zeigen auch die gemalten Majestas-Kompositionen in S.-André in Lavaudieu u. S. Isidoro in León diese Abweichung; vgl. Kluckert 1996, S. 387 Abb. s. n., S. 389 Abb. s. n. oben rechts u. S. 409 Abb. s. n.

Teverina, San Pietro *fuori le mura* wie San Ponziano in Spoleto,¹⁹⁷⁴ San Felice in Sant'Anatolia di Narco, San Pietro wie Santa Maria Maggiore in Tuscania und San Francesco in Assisi (*Abb. 177, 179, 180, 181, 182, 188, 190*) die Variante der einander diagonal gegenübergestellten Symbole des Engels und des Löwen.

Bei der Ausrichtung der Symbole zur runden Fensteröffnung zeigt sich jedoch innerhalb selbst dieser kleinen Gruppe ein noch heterogeneres Bild: So ist sowohl die Zu- bzw. Abwendung aller vier Wesen als auch ein paarweiser Wechsel ihrer Ausrichtung zu beobachten. Die übereinstimmende Wendung aller vier Symbole zur Öffnung des Fensters geht an den Ensembles von Santa Maria Assunta in Lugnano in Teverina¹⁹⁷⁵ (*Abb. 179*), San Ponziano und San Pietro *fuori le mura* in Spoleto¹⁹⁷⁶ (*Abb. 180*) wie San Felice in Sant'Anatolia di Narco¹⁹⁷⁷ (*Abb. 181*) mit deren radialer Positionierung einher, die sich vor allem an den beiden unten angebrachten Vierbeinern deutlich zeigt.¹⁹⁷⁸ Diese radiale Position konnte gelegentlich aus Platzgründen wegen der rechteckigen Fenstereinfassung dann zur Abkehr von der in dieser Gruppe verbreiteten ganzfigurigen Wiedergabe der Symbole führen. Folglich wurden am Ensemble in Sant'Anatolia di Narco der Engel, Stier und Löwe nur als Halbfigur dargestellt, während in Lugnano in Teverina und an San Ponziano wie San Pietro *fuori le mura* in Spoleto nur die Vierbeiner jeweils als Dreiviertelfigur abgebildet wurden.¹⁹⁷⁹

Die angesprochene Orientierung der Wesen konnte auch größeren Einfluss auf die figurale Gestaltung der beiden oberen Symbole haben. So wenden sich der ganzfigurige Adler und Engel an der Spoletiner Kathedraalfassade¹⁹⁸⁰ (*Abb. 176*) bzw. an Santa Maria *in Ponte* in Borgo di Cerreto (*Abb. 178*) ganz bzw. partiell von der jeweiligen runden Fensteröffnung ab. Gleichzeitig füllen ihre mächtigen, seitlich

¹⁹⁷⁴ Außerhalb dieser Gruppe von Evangelistensymbolen in Verbindung mit einem Rundfenster weist auch die östl. Lünette im Inneren des Baptisteriums von Parma eine identische Platzierung aller vier Figuren um den in einer Mandorla thronenden Christus auf; vgl. Berger 1926, S. 38 Abb. 22 u. Woelk 1995, Abb. 76.

¹⁹⁷⁵ Vgl. Severino 2015a, S. 135 Abb. 47 u. S. 137 Abb. 51.

¹⁹⁷⁶ Vgl. zu S. Maria Ass. ders. 2016a, Abb. 28, zu S. Pietro Larson Esch 1981, S. 120-123 Abb. 70-73 wie Severino 2015a, S. 208 Abb. 131 u. S. 211 Abb. 135.

¹⁹⁷⁷ Vgl. Wiener 1991, Abb. 128 u. das Foto im FAM zu obj08008384 bhim00017756.

¹⁹⁷⁸ Die Binnengliederungen der Rundfenster an S. Pietro u. S. Ponziano sind zwar nicht erhalten, doch die sehr ähnliche Ausrichtung u. Gestalt der Symbole zu jenen in Lugnano in Teverina u. Sant'Anatolia di Narco bzw. die Unterschiede zu jenen der Kathedrale sprechen eher für eine Rekonstruktion der inneren Gliederung in zwei Zonen jeweils mit zentrifugalen Rundbogenstellungen, wie sie in Lugnano in Teverina u. an S. Felice erhalten blieb.

¹⁹⁷⁹ Vgl. zu S. Felice, S. Maria Ass., S. Pietro *fuori le mura* u. S. Ponziano die Fotos im FAM zu obj08008384 bhim00017756, obj08120491 bhfd467f13, obj08063095 bhfd369k13 u. obj20884730 it00510c02 u. nochmals zu S. Maria Ass. Severino 2015a, S. 137 Abb. 51 (= ders. 2016a, s. p. Abb. 28).

¹⁹⁸⁰ Vgl. ders. 2015a, S. 263 Abb. 184 u. S. 264f. Abb. s. n.

ausgebreiteten Flügel den oberen Teil des Zwickelfeldes aus.¹⁹⁸¹ Wegen dieser Ausrichtung der Figuren in Spoleto und Borgo di Cerreto (*Abb. 176, 178*) könnte auch der bei den Beispielen in Tuscania (*Abb. 177*) und Viterbo¹⁹⁸² anzutreffende deutliche Zeigegestus des Engels entfallen sein.

Die vier am Obergeschoss der Fassade von San Rufino auf zwei Konsoltypen diagonal angeordneten Wesen (*Abb. 173*) sind mit jenen seitlich des ‚Rosenfensters‘ an der Front von San Francesco in Assisi (*Abb. 188*) die einzigen vollplastischen diesbezüglichen Werke an einer Fensterzone eines romanischen Sakralbaus im heutigen Umbrien bzw. an den entsprechend anzuschließenden Kirchen in Latium. Eine sich deshalb an der Datierung des Obergeschosses der Fassade von San Francesco orientierende zeitliche Ansetzung der gesamten Fensterzone der Kathedraalfassade in Assisi ergibt sich für die Verfasserin jedoch nur im Sinn eines *ante quem*. Auch wenn die Verwendung von vollplastischen Figuren oder Protomen in einem derartigen Fensterbereich an sich keine Neuheit darstellte, wie die Jagdszenen an der Peterskirche in Tuscania (*Abb. 177*) oder die Greifenfiguren an der Marienkirche in Lugnano in Teverina (*Abb. 179*) zeigen, ist meines Erachtens ein gleichzeitiger Versatz der Konsolen samt den Symbolen bei der Errichtung der Fassadenwand nicht mit Sicherheit zu bestätigen. Der Versatz der unteren, länglichen Konsolen entsprechend des Fugenverlaufes, deren mit der Lagenhöhe übereinstimmenden Maße (*Abb. 186*) lassen deren Anbringung auch nach der Errichtung der Fensterzone als möglich erscheinen. Die oberen Evangelistensymbole auf kürzeren Konsolen befinden sich zudem in dem bereits gestörten Übergangsbereich zwischen zwei gesicherten Bauteilphasen. Die These einer erst nachträglichen Anbringung der Symbole setzt allerdings eine vorherige Abkehr von einer im ‚Valle Umbra‘ im späteren 12. und frühen 13. Jahrhundert verbreiteten Darstellungstradition der Evangelistensymbole voraus, die auch eine Rückwirkung auf die ikonografische Deutung des ‚Rosenfensters‘ gehabt hätte.

Trotz der Anbringung auf Konsolen, der Seitenansicht und Plastizität als Gemeinsamkeiten ergeben sich zwischen den zwei Figurengruppen an den beiden bedeutenden assisanischen Kirchenfronten auch Unterschiede, die sowohl die Anordnung wie Ausrichtung der Symbole als auch explizit die Gestaltung des Engels betreffen.¹⁹⁸³ Die Symbole an San Rufino wurden annähernd diagonal zur Öffnung des Rundfensters angeordnet (*Abb. 173*).¹⁹⁸⁴ Die dort gewählte Lösung mit einem Engel im rechten oberen, wie einem Löwen im rechten unteren Zwickelfeld zeigt keines der anderen Ensembles der Umgebung. Die jeweilige Ausrichtung der vier

¹⁹⁸¹ Der Adler an S. Maria in Ponte (*Abb. 178*) ist der einzige Vogel der hier untersuchten Ensembles, welcher frontal, also nicht in Seitenansicht wiedergegeben wurde. Der benachbarte Engel wendet sich trotz seiner urspr. frontalen Ausrichtung durch seine Körperdrehung sogar noch vom Fenster ab. Die ebenfalls frontal wiedergegebene Figur des Matthäus-Symbols an S. Francesco verbleibt hingegen nach vorne ausgerichtet; vgl. Kleinschmidt 1915, S. 79 Abb. 60.

¹⁹⁸² Vgl. das Foto im FAM zu obj20078943 fm504508.

¹⁹⁸³ Vgl. zur kurzen Beschreibung zu S. Francesco Kleinschmidt 1915, S. 76, im Detail Wiener 1991, S. 111 u. 150f. u. Cristoferi 1999, S. 103 Abb. 17.

¹⁹⁸⁴ Die beiden oberen Figuren sind etwas zu weit außen angeordnet, so dass eine hypothetisch rechteckige Einfassung relativ raumgreifend hätte sein müssen, um alle vier Wesen einzuschließen.

Symbole in Bezug auf das Mittelfenster wurde an der Kathedrale nicht einheitlich gehandhabt. Die beiden Figuren des Stieres und des Löwen¹⁹⁸⁵ (*Abb. 186*) wurden ursprünglich vierbeinig stehend auf den Konsolen platziert und wenden sich vom Rundfenster ab. Ihre strenge Seitenansicht wird durch die circa 90° Grad Drehung ihrer Köpfe aufgehoben - ein bereits erwähntes Charakteristikum auch einiger Figuren am Konsolfries des oberen Untergeschosses. Bei dem zum Fenster ausgerichteten Adler wurde die seitliche Ansicht dagegen ohne eine Kopfdrehung beibehalten. Die nur ganz leichte Wendung des frontal dargestellten Engels¹⁹⁸⁶ in Richtung der Fensteröffnung ist die dritte Variante der an diesem Ensemble auftretenden figuralen Ausrichtung. Demgegenüber wurden drei der vier Wesen in Seitenansicht an San Francesco ursprünglich auf das Rundfenster ausgerichtet. Der Stier und der Löwe (*Abb. 190*), die beide eher statisch auf den zu kurz geratenen Konsolen ruhen, zeigen aber wiederum die Wendung ihrer Köpfe in Richtung der Betrachter.¹⁹⁸⁷ Dagegen unterscheidet sich das frontal dargestellte Matthäus-Symbol von jenem an San Rufino wegen des gänzlich fehlenden Bezuges zur Fensteröffnung wie seiner abweichenden Figurenauffassung und Gewandung deutlich.¹⁹⁸⁸

5.3.3 Resümee

In seiner Gestaltung zeigt das Fassadenobergeschoss der Kathedrale von Assisi sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zur Anlage des eigenen Untergeschosses als auch zu den Fensterzonen benachbarter romanischer Sakralbauten.

Das obere Geschoss lässt sich entsprechend der Befunde von Bernacchio und Castellani ursprünglich mit den Dachschrägen der Seitenschiffe folgenden Seitenabschlüssen rekonstruieren. Die sich daraus ergebende Querschnittsform der Gesamtfassade findet Parallelen in kleinformatigeren Fronten der Umgebung, wie San Paolo *inter vineas* und Sant'Eufemia in Spoleto, San Pietro in Bovara, San Claudio in Spello und Santa Maria Assunta in Lugnano in Teverina. Eine abweichende technische Umsetzung und andere bautechnische Befunde deuten darauf hin, dass es im oberen Bereich des Obergeschosses zu einer Bauunterbrechung kam. Ob die schlichte Ausführung von dessen architektonischer Gliederung, speziell des oberen Blendbogenfrieses, möglicherweise ursprünglich nicht so vorgesehen war, ist jedoch nicht zu beantworten.

Die durchgehende Blendgalerie im unteren Bereich des Obergeschosses findet keine Entsprechung an den romanischen Fassaden in der direkten Umgebung. Zum Vergleich lassen sich diesbezüglich nur Blendbogenfolgen größerer Tiefe an den romanischen Fassaden von San Pietro und Santa Maria Maggiore in Tuscania in Latium¹⁹⁸⁹ (*Abb. 182*) anführen.

¹⁹⁸⁵ Vgl. Cristoferi 1999, S. 103 Abb. 16 u. Coden 2011, T. III Abb. 6.

¹⁹⁸⁶ Vgl. Cristoferi 1999, S. 103 Abb. 17.

¹⁹⁸⁷ Der Löwe hat seinen Kopf schräg nach unten gewendet, während das Haupt des Stieres einen 90° Winkel einnimmt; vgl. das Foto im FAM zu obj20382617 fm777294.

¹⁹⁸⁸ Vgl. zu dessen genauerer Beschreibung Wiener 1991, S. 151.

¹⁹⁸⁹ Vgl. Lehmann-Brockhaus 2017, S. 134 u. 176.

Die Dreiteilung des Portalgeschosses durch Lisenen wird am oberen Geschoss der Kathedrale fortgeführt, so dass dort die jeweils mittig angeordneten ‚Rosenfenster‘ durch diese Fassadengliederung voneinander getrennt erscheinen. Dieses Merkmal ist im Umkreis sonst nur noch vor Ort an dem um Jahrzehnte später zu datierenden Fenstergeschoss von San Pietro (*Abb. 24*) wie - nachträglich durch weitere ‚Rosenfenster‘ ergänzt - an der Kathedrale in Spoleto (*Abb. 175*) vorhanden.¹⁹⁹⁰ Im Gegensatz zu einem Großteil der einzelnen bzw. mittleren ‚Rosenfenster‘ setzt sich jenes an San Rufino aus drei unterschiedlich dekorierten Ringen zusammen. Es weist keine Rahmung auf, in welche die vier Evangelistensymbole diagonal hätten eingeordnet werden können. Deren Wiedergabe als vollplastische Figuren wie deren Anordnung auf Konsolen lässt sich ebenfalls nur an dem später zu datierenden Obergeschoss von San Francesco in Assisi nachweisen.

¹⁹⁹⁰ Auf Grund der Höhe der seitlichen Rundfenster an S. Maria Ass. in Spoleto dürfte deren Existenz bei einer Fassadenrekonstruktion mit abgeschrägten Abschlüssen der Seitenschiffe urspr. nicht so geplant gewesen sein. Das Spoletiner Untergeschoss weist wegen der Vorhalle auch keine Dreiteilung auf.

6 Indizien für die Datierung des Untergeschosses

Mit einer schriftlich überlieferten und unter Umständen das spätere Baugelände der Kathedrale betreffenden Stiftung von 1134,¹ einer an der Ostwand dieses Sakralbaus angebrachten Inschrift, einem kommunalen Friedenspakt von 1210,² eine durch die Kanoniker 1217 erbetene finanzielle Unterstützung für Bauarbeiten,³ einer Erwähnung der ‚*Opera Sancti Ruffini*‘⁴ noch Ende 1233 und den päpstlichen Weihen 1228 und 1253 sind zeitliche Eckpunkte bzw. einige Wegmarken für die Errichtung der Kathedrale vorhanden. Diese umfassen aber einen Zeitraum von mehr als 100 Jahren. In diese Zeit fielen auch einige Ereignisse von großer Tragweite für die städtische Entwicklung Assisis,⁵ deren Auswirkungen auf das direkte Baugeschehen schwer einzuschätzen sind - angefangen mit dem ambivalenten Verhältnis der Stadt wie ihrer Bürger zum deutschen König und Kaiser.

Assisi erlangte im November 1160 von Kaiser Friedrich I. Barbarossa (um 1122-1190) die Reichsunmittelbarkeit.⁶ Dieser folgte die im kaiserlichen Auftrag durch Erzbischof Christian von Mainz (um 1130-1183) durchgeführte Belagerung der Stadt nach 1170,⁷ an die sich bis 1198 eine längere Statthalterschaft von Konrad von Urslingen als ernannter Graf von Assisi und späterer Herzog von Spoleto (†

¹ Vgl. ASR, II, n. 85 (ed. Fortini 1959, Bd. 3, S. 284).

² Vgl. ACA, M. 1, fol. 7 (ed. ebd., S. 574-577).

³ Vgl. ASR, IX, n. 1 (ed. ebd., S. 592f.).

⁴ Vgl. Bernacchio/Castellani 1997, S. 122 Anm. 7.

⁵ Leider sind Goetz' Aussagen m. W. immer noch aktuell: „*Erschließung der Q. zur Stadtgesch. noch lückenhaft* - [...] *Eine moderne, wiss. Ansprüchen genügende Stadtgesch. fehlt.*“ (Goetz 1980, Sp. 1126).

⁶ RI IV, 2, 2 n. 923 (ed. Böhmer, Neubearb. 1991, S. 92); ACA, M. 1, fol. 2 (ed. Fortini 1959, Bd. 3, S. 535f.) u. vgl. Nessi 1997, S. 39.

⁷ Zur Eroberung 1173 vgl. RI IV, 2, 3 n. 2017 (ed. Böhmer, Neubearb. 2001, S. 74) u. Acht 1957, S. 226f., Bartoli Langeli 1978, S. 306 u. Manselli 1978, S. 342. Daraus resultierende direkte Schäden an der Kathedrale, wie sie auch für Spoleto vermutet wurden, sind nicht belegt; vgl. zu Spoleto Nessi 1966, S. 31f. u. Toscano 1969, S. 17 wie explizit zum Fehlen diesbzgl. Befunde an der Fassade Bernacchio/Castellani 1999, S. 112.

1202)⁸ anschloss. Diese führte auch zu einer sporadischen Anwesenheit des Mainzer Prälaten und einem einmaligen Aufenthalt Kaiser Friedrichs I. zum Jahreswechsel 1177-1178 in Assisi.⁹

Zeitgleich erfolgte in Assisi eine Ausdifferenzierung kommunaler Ämter, die in die erstmalige Erwähnung eines Konsuls bzw. eines Podestà in den Jahren 1198¹⁰ bzw. 1204¹¹ mündete. Deren Ernennung stand am Ende eines langwierigen gesellschaftlichen Prozesses, für den der institutionelle wie personenbezogene Beitrag der Kanonikergemeinschaft hervorgehoben werden muss.¹²

Die 1202-1203 in der kriegerischen Auseinandersetzung mit Perugia gipfelnden Konflikte Assisis mit einigen Nachbarstädten in den Jahren 1198-1210 waren nicht nur eine indirekte Folge der kaiserlichen und päpstlichen Machtansprüche auf das gesamte ‚Valle Umbra‘,¹³ sondern auch der Kontroversen der Städte untereinander wie innerhalb der jeweiligen städtischen Bevölkerung.¹⁴ Dass die städtischen Bürger immer größeren Einfluss auf das öffentliche Leben und die wirtschaftlichen Geschäfte nahm, deutet allein schon der Umstand an, dass ganze Familien nach der Niederlage ihrer städtischen Fraktion Assisi um die Jahrhundertwende verließen und in ein jahrelanges Peruginer Exil gingen.¹⁵ Selbst mit der Aushandlung der ‚Carta Pacis‘ im November 1203 wurde keine dauerhafte Befriedung der „[...] *discordia inter bonos homines et homines populi propter destructionem castrorum et hominitia* [...]“¹⁶ erreicht. So kehrten auch 1203 nicht alle Exilanten in ihre Heimatstadt zurück.¹⁷ Für den Historiker Raoul Manselli stellten diese Kriegshandlungen jedoch einen sehr bedeutenden Wendepunkt in der Stadtgeschichte dar, der ab dem 13. Jahrhundert

⁸ Vgl. zum Grafentitel RI IV, 2, 3 n. 2351 (1177, Dez. 19) (ed. Böhmer, Neubearb. 2001, S. 192) bzw. RI IV, 2, 4 n. 3073 (1187, Mai 4) (ed. Böhmer, Neubearb. 2011, S. 188).

⁹ Zum Aufenthalt des Erzbischofs Anf. 1177 vgl. RI IV, 2, 3 n. 2223 u. des Kaisers 1177-1178 vgl. RI IV, 2, 3 n. 2350, 2351 u. 2362 (ed. Böhmer, Neubearb. 2001, S. 144, 191f. u. 194f.).

¹⁰ ASR, II, n. 156 (ed. Fortini 1959, Bd. 3, S. 546); vgl. ebd., S. 173f. u. 334 wie Nessi 1997, S. 39. Die bei Milli schon für 1194 bezeugte Nennung eines Konsuls von Assisi ist in der diesbzgl. Lit. ebenso wenig anzutreffen wie eine Auseinandersetzung mit dem Wortlaut einer Regeste zu S. Maria Maggiore in Spello vom Februar 1187 (RI IV, 3, 1, n. 35), in der auch Würdenträger aus Assisi erwähnt wurden; vgl. Milli 1975, S. 122 u. Böhmer, Neubearb. 1972, S. 21. Wenn man das Amt des Konsuls als Indikator einer kommunalen Entfaltung ansetzt, dürfte Assisi der Entwicklung in den städtischen Zentren Ober- u. Mittelitaliens zeitlich um einige Jz. ‚hinterhergehinkt‘ haben; vgl. zur kurzen Zusammenfassung der diesbzgl. Daten der Nachbarstädte Fabbi 1971, S. 148f. u. zur institutionalen Bedeutung dieses Amtes schon um die Mitte 12. Jh. in anderen Kommunen Dartmann 2010, S. 130.

¹¹ Vgl. RI V, 2, 3, n. 5898 (ed. Böhmer, Neubearb. 1882, S. 1084) u. vgl. Fortini 1959, Bd. 3, S. 334.

¹² Vgl. D’Acunto 1995, S. 104 u. 110.

¹³ Vgl. zu den päpstlichen Ambitionen RI V, 2, 3, n. 5636 (ed. Böhmer, Neubearb. 1882, S. 1058) u. Waley 1978, S. 56 wie zu den kaiserlichen ‚Gegenmaßnahmen‘ das Diplom Philipps von Schwaben vom 29. Juli 1205 (RI V, 1, 1 n. 117 (ed. Böhmer, Neubearb. 1881, S. 34 bzw. Fortini 1959, Bd. 3, S. 560-562)), Manselli 1978, S. 343 u. Waley 1971, S. 273.

¹⁴ Vgl. Manselli 1978, S. 356 u. zur Bewertung der ‚Carta Pacis‘ Bartoli Langeli 1978, S. 283 u. 287.

¹⁵ Vgl. Bartoli Langeli 1978, S. 283, 285, 287 u. S. 290 Anm. 43.

¹⁶ ACA, M. 1, fol. 1 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 556) u. in dt. Übersetzung Hug/Rotzetter 1987, S. 212-217.

¹⁷ Vgl. Bartoli Langeli 1978, S. 331. Es wurden erst 1228 Entschädigungen für die bei den Auseinandersetzungen zerstörten Häuser vereinbart; vgl. ACA, M. 1, fol. 4 (ed. Fortini 1959, Bd. 3, S. 619f.).

zu einem starken Bedeutungsverlust der Kommune von Assisi und zum Aufstieg Perugias geführt habe.¹⁸

Ein von Coden vor allem mit der Verschiebung der Machtverhältnisse ab 1198 zugunsten des Papstes im umbrischen Tal in Zusammenhang gebrachtes „[...] *momento delle grandi trasformazioni interne dei centri urbani che, [...], produsse un'inevitabile rivitalizzazione dei linguaggi architettonici.*“¹⁹ manifestierte sich im 13. Jahrhundert auch in Assisi überaus deutlich, beispielhaft durch die Verlagerung der kommunalen Verwaltung zum ehemaligen antiken Forum der Stadt.²⁰ Derartige Veränderungen sind in diesem Fall aber meines Erachtens eher mit der kommunalen wie religiösen Entwicklung vor Ort und nicht mit der päpstlichen Herrschaft über ein möglichst parzelliertes Territorium²¹ zu begründen.

Es ist letztlich nicht sicher zu entscheiden, ob die Spannungen innerhalb der Kommune von Assisi im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts bereits in *dem* Maße für eine Verlangsamung oder einen Abbruch der Bauarbeiten an der Kathedrale verantwortlich waren, wie dieses Prestigeprojekt zuvor zeitgleich mit der kommunalen Entwicklung im direkten Umfeld der Kanoniker Fahrt aufgenommen hatte.²² Möglicherweise war die schleppende Bauausführung schon damals den zunehmenden finanziellen Engpässen der Kanoniker geschuldet.²³ Die Beobachtungen von Mantegna und D'Acunto zum Stiftungsaufkommen zugunsten der Kanonikergemeinschaft an San Rufino decken leider den für den Kathedralbau besonders interessanten Zeitraum in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts nicht im Detail ab.²⁴ D'Acunto stellte diesbezüglich nur allgemein fest, dass die Eröffnung der Kathedralwerkstatt im 12. Jahrhundert auf jeden Fall nicht von einem Anstieg der Stiftungen begleitet gewesen sei.²⁵ Für den dramatischen Rückgang der Zuwendungen

¹⁸ Vgl. Manselli 1978, S. 339 u. 355f. So sah Waley das Spoletiner Dukat jener Jz. eher als eine Peruginer Herrschaft als eine päpstliche Provinz; vgl. Waley 1971, S. 276. Nicolini begründete den Aufstieg der Kommunen u. a. mit der kaiserlichen Schwäche. Speziell Perugia habe zudem durch die Politik von Innocenz III. viel Freiraum zugestanden bekommen; vgl. Nicolini 1978a, S. 195 u. 202.

¹⁹ Coden 2011, S. 334.

²⁰ Vgl. Grohmann 1989, S. 37. Auch für Foligno sind derartige Verlagerungen im urbanen Gefüge durch die Errichtung der aufwendigen Fassade des südl. Querhauses nach 1200 als Pendant zu den kanonikalen wie kommunalen Niederlassungen gut greifbar; vgl. Coden 2011, S. 338f.

²¹ Vgl. Coden 2011, S. 333.

²² Vgl. D'Acunto 1995, S. 110.

²³ Dass nicht nur die Kanoniker schon in der 2. H. 12. Jh. finanzielle Probleme gehabt haben, sondern auch der Ortsbischof, legt die nach Mitte 1177 bis August 1181 aus ‚Dankbarkeit‘ zugunsten des Rufino von Assisi aufgesetzte Dekretale Alexanders III. nahe, die ihm ein durch die Abtei von Montecassino zuvor gewährtes Kloster in Valleluce (in der Nähe von Montecassino!) samt dessen Einnahmen für „[...] *necessitas ecclesiae tuae* [...].“ (Fiori 2019, S. 264) für eine Dreijahresspanne bestätigte; Fioris Vermutung, diese Schwierigkeiten resultierten wahrscheinlich aus Rufinos Unterstützung Alexanders III., vernachlässigte m. E. allerdings vollkommen die lokalen institutionellen Veränderungen; vgl. ebd., S. 262-264 u. zur benediktin. Gründung S.'Angelo in Valleluce vgl. <https://www.valleluce.it/history/monastery.php>.

²⁴ Vgl. zur Erhöhung der Stiftungen an die Kanoniker von S. Rufino vor allem in der 2. H. 11. Jh. Mantegna 1996, S. 146, D'Acunto 1999a, S. 81 u. ders. 2002, S. 59.

²⁵ Vgl. D'Acunto 1995, S. 111.

an San Rufino im 13. Jahrhundert konnte der Autor hingegen gleich mehrere Gründe anführen.²⁶ Die pekuniären Schwierigkeiten der Kanonikergemeinschaft können zudem sicherlich auch als ‚Spätfolge‘ der im späten 11. Jahrhundert begonnenen und Mitte des folgenden Jahrhunderts vollzogenen Trennung von der ‚Mensa‘ des Bischofs betrachtet werden.²⁷

Die Vollendung des Kathedralbaus muss trotz der fortschreitenden Entflechtung der kommunalen und kanonikalen Interessen, die nicht nur die Finanzen betrafen, auch nach der Jahrhundertwende immer noch einen hohen öffentlichen Stellenwert gehabt haben.²⁸ Dies zeigt die ausdrückliche Erwähnung des angestrebten Fortganges der Bauarbeiten noch in der ‚Concordia‘ im November 1210.²⁹

Um 1140 als Ausdruck einer engen Verbindung zwischen der kanonikalen und der städtischen Gemeinschaft begonnen, die jahrzehntelang auf einer religiösen Basis vereint schienen, stand die erst circa 100 Jahre später fertiggestellte Kathedrale in ihrem Anspruch wie ihren Dimensionen am Ende in einem krassen Mißverhältnis zu der mittlerweile prekären Situation der dort ansässigen Kanoniker.³⁰

6.1 Die lokalen Schriftquellen

Die Errichtung einer hochromanischen und dem heiligen Rufinus geweihten Kirche nahm 1134 mit der Schenkung eines innerstädtischen Grundstückes, das sich in unmittelbarer Nachbarschaft zur Stadtmauer und zur ‚Basilica Ugoniana‘ befand, an die ehemalige bzw. die derzeitige Kathedrale von Assisi, Santa Maria Maggiore bzw. San Rufino, ihren Anfang. Vermutlich auf Grund der noch nicht gänzlich vollzogenen Aufteilung des Besitzstandes beider Kirchen erfolgte die Stiftung durch eine größere Personengruppe - „[...] *adiutores et defensores ecclesiae sancti Rufini* [...]“³¹ - sowohl an den amtierenden Bischof Clarissimus als auch an Rainerius, den Archipresbyter bzw. Prior von San Rufino.³² Dass es sich tatsächlich bei dem gestifteten Grundstück, das mit „[...] *posito est intus Civitate Asisinata, [conf.] [...] muro antico de*

²⁶ Vgl. ebd., S. 96f. u. 105.

²⁷ Vgl. zu den Umständen der Trennung ders. 1999a, S. 81.

²⁸ Das belegt auch die Nutzung von Räumlichkeiten in S. Rufino für kommunale Angelegenheiten; diese ist bis September 1204 mehrmals überliefert; darüber hinaus wurde auch der Kathedralvorplatz regelmäßig für größere öffentliche Versammlungen genutzt: 1140 (ASR, VII, n. 10, vgl. Fortini 1959, Bd. 3, S. 177 u. 533f.), 1155 (ASR, II, n. 108, vgl. ebd., S. 289), im Februar 1206 (ACA, M 1, fol. 1, vgl. ebd., S. 567); vgl. Waley 1978, S. 65 u. Grohmann 1989, S. 37. Zu den abweichenden Interessen der Kommune bzw. der Kanoniker ab dem ersten Jz. 13. Jh. vgl. D’Acunto 1995, S. 100 u. 105 wie ders. 1999a, S. 84.

²⁹ D’Acunto 2002a, S. 53.

³⁰ Vgl. D’Acuntos treffende Charakterisierung: „*L’ambizioso progetto di fornire quasi una rappresentazione visibile del potere del Capitolo ricostruendo la cattedrale giungeva così fatalmente in ritardo rispetto all’epoca nella quale l’egemonia di quella istituzione nella vita cittadina era reale.*“ (ders. 1995, S. 111). So kann abschließend das päpstliche Zugeständnis aus dem November 1251, dass die Gemeinschaft unter bestimmten Umständen keine neuen Mitglieder aufnehmen müsse, als klarer Ausdruck auch von deren finanzieller Schwächung gewertet werden, vgl. ASR, IX, n. 7 (ed. ebd., S. 129).

³¹ ASR, II, n. 85 u. Bartoli Langeli 1978, S. 332.

³² Vgl. D’Acunto 2002a, S. 56.

Civitate, [...]“³³ umschrieben wurde, um jenes handelte, auf dem Teile der neuen Kathedrale errichtet werden sollten, wie Di Costanzo auf Grund der Nachbarschaft der Stifter - Girardo, Ugolino, Bernaduccio, Söhne des verstorbenen Alberto³⁴ - schon früh vermutete,³⁵ ist wahrscheinlich. Die Möglichkeit, dass es sich eventuell nur in direkter Nähe zum Kathedralbau befand und einer anderweitigen Nutzung durch die Kanoniker - zum Beispiel zur finanziellen Unterstützung - zugeführt werden sollte, ist jedoch auch nicht gänzlich auszuschließen. Der direkte Bezug der Schenkung zum hochromanischen Neubau ist jedoch unmissverständlich formuliert: „[...] *tantum ut bene sufficiat ad edificandum ibi Ecclesiam et aliud quod necessum fuerit ad ipsam Ecclesiam*, [...]“³⁶

Die sich zuvor bereits nicht nur in der Verlegung des Bischofssitzes zur ehemaligen Kathedrale Santa Maria Maggiore manifestierende Trennung der beiden kirchlichen Institutionen muss Ende der 30er Jahre des 12. Jahrhunderts weit fortgeschritten sein.³⁷ So trat in einer viel beachteten weiteren Stiftung des Offreducius Ugolini im Jahr 1140 „[...] *ad honorem et protectionem totius assisinati populi* [...]“³⁸ nun nur noch Rainerius als Vorsteher der Kanonikergemeinschaft als Empfänger auf - in Anwesenheit der ganzen Bürgerschaft: „*In ipsa platea ante Sancti Ruphini ecclesiam in presentia totorum assisientium civium* [...]“³⁹ Gemäß des überlieferten Wortlautes deutete D’Acunto die Rolle der Kanonikergemeinschaft bei dieser Stiftung und den folgenden Zuwendungen als diejenige einer Hüterin von bürgerlichem Besitz wie als Institution, die zu der Formierung von politischen Strukturen innerhalb der städtischen Gemeinschaft fungiert habe.⁴⁰ Der Autor sah überdies speziell die Besitzübertragung von 1140 neben den im Hochmittelalter üblichen spirituellen Motiven auch von einem politischen Beigeschmack⁴¹ begleitet. Anzumerken ist hier allerdings schon, dass eine mögliche bischöfliche Sedisvakanz, welche unter anderem durch

³³ ASR, II, n. 85 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 284).

³⁴ Vgl. ASR, II, n. 85 (zit. ebd., S. 284). Der Enkel von Girardo(ne), Ugolino, besetzte sp. als Rektor (1237) u. Capitano (1246) zwei hohe kommunale Ämter; vgl. ACA, M. 1 (Lodo di Elia) u. ASF, 2/4; vgl. ebd., Bd. 2, S. 322-324.

³⁵ Vgl. Di Costanzo 1797, S. 174 u. 438, in dessen Nachfolge Fortini 1981, S. 79, Santucci 1999c, S. 1, vorsichtiger D’Acunto 1999a, S. 82 u. ders. 2002, S. 56.

³⁶ ASR, II, n. 85 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 284).

³⁷ Vgl. D’Acunto 1999a, S. 82f. Der Autor sah diesen Ablösungsprozess als „[...] *parzialmente uscita dalla simbiosi con la sede diocesana* [...]“ (ders. 2002, S. 56).

³⁸ Vgl. ASR, VII, n. 10 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 533), vgl. Nessi 1997, S. 38 u. D’Acunto 1999a, S. 83 u. Abb. 4. Diese Stiftung ‚für die Ehre u. zum Schutz des ganzen Volkes von Assisi‘ förderte bei einer entspr. nationalistischen Grundstimmung um die Wende zum 20. Jh. eine enge gedankliche wie zeitliche Verknüpfung zw. der Errichtung der hochroman. Kathedrale u. einer ‚freien‘ Kommune. So schwärmte Sanna: „[...] *l’architettura di questo tempio [è] la rivelazione della schietta gagliarda e fiera natura di quegli uomini, della nascente libertà comunale, della divina potenza largita dai cieli alla stirpe nostra. [...] primo passo verso la costituzione a comune.*“ (Sanna 1932, S. 53).

³⁹ Vgl. ASR, VII, n. 1 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 534).

⁴⁰ „*Riserva patrimoniale del populus e organo rappresentativo del locale ceto dominante*, [...]“ (D’Acunto 2002a, S. 59) u. „[...] *personalità giuridica [che] veniva utilizzata per strutturare politicamente la collettività cittadina* [...]“ (ders. 1999a, S. 83).

⁴¹ Im Original: „[...] *sapore schiettamente politico* [...]“ (ders. 1999a, S. 83).

die Archivalienverluste des Diözesanarchivs nicht mehr genau verifizierbar ist, bei der innerstädtischen Aufwertung des Vorstehers der Kathedralkanoniker durchaus hilfreich gewesen sein könnte.

Wenig später, im Jahr 1148, erfolgte eine Selbstverpflichtung der Nachbarschaft der ‚Basilica Ugoniana‘ zur Beibehaltung ihrer Haushöhe - „[...] *domum nostram que est juxta Ecclesiam et juxta viam* [...]“.⁴² Diese von Abate als ‚Versprechen ohne Gegenleistung‘⁴³ bezeichnete Erklärung ist bezüglich der Unterscheidung des Baugeschehens von doppeltem Wert. Zum einen stellt die Nennung der sich verpflichtenden Nachbarn bzw. der anwesenden Zeugen einen weiteren Baustein in der Ermittlung von deren Unterstützern dar, den sogenannten ‚Consortes‘.⁴⁴ Ugolino Nicolini hat diese sozialen Strukturen, die sich sowohl aus nachbarschaftlichen wie familiären Verbindungen rund um San Rufino und Santa Maria Maggiore in Assisi ausgebildet hatten,⁴⁵ metaphorisch mit einer Art Nest, im Sinn eines Schutzraumes, verglichen.⁴⁶ Diesem Personenkreis um die Kathedrale kurz vor und während der Bauzeit der hochromanischen Anlage lassen sich unter anderem auch spätere kommunale Amtsträger bzw. Angehörige des Bettelordens sicher zuordnen.⁴⁷ Zum anderen ist die Verpflichtung der Anwohner aus dem Jahr 1148, die jeweilige Haushöhe beizubehalten, sicherlich als Beleg dafür zu werten, dass zu diesem frühen Zeitpunkt, acht Jahre nach dem offiziellen Baubeginn der hochromanischen Kirche im Osten, zumindest mit einem raschen Baufortgang gen Westen gerechnet wurde. So erschien die Klärung bestimmter städtebaulicher Aspekte, wie der Bebauung des neuen westlichen Vorplatzes,⁴⁸ für die Zeit nach einem bis dahin sicherlich noch nicht erfolgten Abriss der ‚Basilica Ugoniana‘ notwendig.

Für die folgenden Jahrzehnte lässt sich für Assisi wie auch für andere mittelitalienische Städte feststellen, dass generell „*La devozione rappresentava [...], un potenziale strumento di consenso politico, che si esplicava attraverso operazioni come l’acquisizione di una importante reliquia o l’introduzione del culto di un santo che meglio rappresenti ideali e aspirazioni proprie di una parte politica. [...]. Il culto del patrono fuoriesce allora dalla sfera privata del singolo fedele e diventa un fatto condiviso, pubblico, un fenomeno sociale, un’espressione di cittadinanza*“.⁴⁹ und - spezifischer zum Geschehen rund um die Kathedrale - dass zur „[...] *Einheits- und Identitätsstiftung [...] die Verehrung der Stadtteiligen, die kollektive Trägerschaft*

⁴² ASR, II, n. 98 (ed. Di Costanzo 1797, S. 394f., Abate 1953, S. 139f., Fortini 1959, Bd. 3, S. 534f. u. zit. ebd., S. 535); vgl. Santucci 1999b, S. 90 Abb. 4.

⁴³ Im Originaltext „[...] *promissio gratiosa* [...]“ (Abate 1953, S. 140).

⁴⁴ Einzelne Familien waren sowohl an den Schenkungen von 1134 bzw. 1140 wie der Verpflichtung von 1148 als Stifter o. Zeugen beteiligt - so der Sohn bzw. der Enkel des 1134 bereits verstorbenen Tebalduus wie die Söhne von Ugo(ne).

⁴⁵ Zu den anhand der Quellen des ASR ermittelten Stammbäumen einzelner Familien des Umfeldes von S. Rufino vgl. Fortini 1959, beispielhaft zur Familie des Tebalduus bzw. des Paganellus ebd., S. 158 bzw. 320; Fortinis Angaben lassen sich aber an einigen Stellen um die eine o. andere von ihm selbst an anderer Stelle verzeichnete Quelle bzw. Jahreszahl noch ergänzen bzw. berichtigen.

⁴⁶ Vgl. Nicolini 1978b, S. 267.

⁴⁷ Hier sind z. B. die Familien des Tebalduus u. des 1148 schon verstorbenen Bernardus, dem Großvater der hl. Klara, zu nennen.

⁴⁸ Zur Lokalisierung der betreffenden Gebäude vgl. Abate 1953, S. 141.

⁴⁹ Favini/Savorelli 2013, S. 40.

*repräsentativer Sakralbauten und die religiös eingefassten Zeremonien bei öffentlichen Wahl- und Rechtsakten bei[trugen] [...].*⁵⁰

Bis in das zweite Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts scheint aus der kollektiven Bauaufgabe zu Ehren des verehrten Patrons gleichsam auch eine öffentliche Verfügungsgewalt über bestimmte Räumlichkeiten des assisanischen Kathedralkomplexes abgeleitet worden zu sein.⁵¹ Klein beschrieb eine vergleichbare Situation für oberitalienische Kommunen: *„Die Kirche des Stadtpatrons oder die Kathedrale, die Bischofsburg und die dazugehörigen Bauten und Plätze waren deshalb sakral und rechilich, aber auch institutionell wie topographisch Fixpunkte der Kommunen. Dies manifestierte sich darin, dass in den Bischofsresidenzen zahlreiche Urkunden ausgestellt wurden oder größere städtische Versammlungen vor der Kathedrale stattfanden.*“⁵² Als besonders prägnantes Beispiel für eine Kathedrale als ein „[...] *edificio polifunzionale* [...]“⁵³ ist auf jene in Genua (Ligurien) zu verweisen. Diese war für mindestens zwei Jahrhunderte nicht nur „[...] *lo speculum della comunità cittadina intesa come entità morale* [...]“⁵⁴ sondern auch „[...] *la sede legale del Comune, e la sua sinedocche in campo politico, giuridico e, addirittura, patrimoniale.*“⁵⁴ der auftraggebenden und finanzierenden Kommune.⁵⁵ So fanden dort aus Mangel an ausgedehnten öffentlichen Plätzen im Stadtgebiet normalerweise auch alle größeren öffentlichen Versammlungen statt.⁵⁶ Auch für das südöstliche Apulien übernahm Marida Pierno die in der bisherigen Forschung geprägte Bezeichnung der Kathedralen als „[...] *coagulatori dell'identità cittadina* [...]“⁵⁷

Auch im Fall von Assisi sollten rein praktische Gründe, wie die Bereitstellung räumlicher und intellektueller Kapazitäten im Kathedralkontext, nicht außer Acht gelassen werden. Den lokalen Quellen lassen sich verschiedene Aktivitäten in den Räumlichkeiten der Kanoniker von San Rufino, wie dem Kapitelsaal (1166, 1184, 1186, 1196, 1199),⁵⁸ dem Priorenzimmer (1202)⁵⁹ und dem zu der frühromanischen Basilika gehörenden Kreuzgang (1154, 1194),⁶⁰ bzw. auf dem Kathedralvorplatz (1155, 1206)⁶¹ entnehmen. Erst ab Dezember 1198 legen die erhaltenen Quellen

⁵⁰ Oberste 2010, S. 19.

⁵¹ Allgemein zur kollektiven Partizipation am mittelalterlichen Baugeschehen, die Überlegungen Martin Warnkes mit einbeziehend, vgl. Klein 2013, S. 12.

⁵² Ders. 2007, S. 133. Im Fall von Modena charakterisierte Freigang die dortige Kathedrale auf Grund ihrer „[...] *Architektur, die sich klar nach aussen wendet.*“ dementspr. als „[...] *öffentliche Architektur, die sich bewusst an die Stadt als Gesamtheit wendet.*“ (Freigang 2009, S. 95).

⁵³ Di Fabio 1998, S. 126.

⁵⁴ Ders. 2007, S. 302 u. vgl. ebd., S. 307.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 305f.

⁵⁶ Vgl. Di Fabio 1998, S. 126f. u. ders. 2007, S. 304.

⁵⁷ Pierno 2017, S. 30.

⁵⁸ Vgl. zu 1150 ASR, II, n. 101, (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 287), zu 1166 ASR, II, n. 119 (zit. ebd., S. 291), zu 1184 ASR, VIII, n. 39 (zit. ebd., S. 539f.); zu 1186 ASR, II, n. 141 (2) (zit. D'Acunto 2002a, S. 87), zu 1196 ASR, II, n. 154 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 298), zu 1199 ASR, II, n. 157 (zit. ebd., S. 299).

⁵⁹ Vgl. ASR, III, n. 5 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 552).

⁶⁰ Vgl. zu 1154 ASR II, n. 113 (m. chronol. Störung) (zit. ebd., S. 290), zu 1194 ASR, VIII, n. 4 (zit. ebd., S. 341f.).

⁶¹ Vgl. zu 1155 ASR, II, 108 (zit. ebd., S. 289), zu Februar 1206 ACA, M 1, fol. 1 (zit. ebd., S. 567).

Zeugnis über rechtliche Handlungen nicht nur in Nebengebäuden, sondern im Kathedralbau selbst ab - bezeichnenderweise gehören diese Anlässe alle in den kommunalen Kontext.⁶² Spezifische Angaben jedoch, in welchem Bauteil von San Rufino diese Aktivitäten vonstatten gingen, fehlen allerdings. Eine derartige Präzisierung findet sich in einer Lokalquelle erst für den Februar 1230 - „[...] *in choro ipsius Ecclesiae* [...]“.⁶³

Aus dem Abschnitt 14 der im November 1210 zwischen den Vertretern der verschiedenen Bevölkerungsgruppen in Assisi vereinbarten ‚Concordia‘ „[...] *pro bono pacis et concordie a majoribus et minoribus Assisii* [...]“.⁶⁴ geht hervor,⁶⁵ dass dafür Sorge getragen werden sollte, dass die Arbeiten an der neuen, dem Stadtpatron geweihten Kirche fortgeführt werden - „[...] *dare operam ad hoc quod opus nove ecclesie Sancti Rufini vadat in antea* [...]“.⁶⁶ Die Formulierung dieses Vorsatzes dient nicht nur als Beleg, dass der Neubau zu diesem Zeitpunkt noch nicht fertiggestellt war, sondern auch dass der Bau der dem heiligen Rufinus gewidmeten Kathedrale - unabhängig von den neuen machtpolitischen Konstellationen - immer noch als Bauprojekt der Bürgerschaft Assisis betrachtet wurde. Zu jenem Zeitpunkt „[...] *stellte der Stadtpatron* [...] [in Assisi immer noch] *den tragenden Grund des gesamten stadtstaatlichen Geschehens dar*“.⁶⁷

Eine räumliche Trennung des kommunalen Magistrates von dem Gebäudekomplex rund um die Kathedrale nahm dann aber doch kurze Zeit darauf im Mai 1212 mit der Stiftung eines prestigeträchtigen Grundstückes nahe dem sogenannten ‚Minerva-Tempel‘ am ehemaligen antiken Forum durch die Benediktinermönche von San Benedetto *al Subasio* bei Assisi an die Kommune ihren Anfang - „[...] *ad faciendam ibi casam pro Comuni Assisii* [...]“.⁶⁸ Die folgende Verlagerung der Verwaltung der jungen Kommune mitten in das urbane Zentrum Assisis dokumentiert deutlich die sich auseinander bewegenden kommunalen und kirchlichen Interessen. Die beibehaltene räumliche Nähe beider Institutionen in Perugia, Modena oder Cremona stehen demgegenüber für eine andere Vorgehensweise.⁶⁹

⁶² Vgl. zu Dezember 1198 ASR, II, n. 156 (ed. ebd., S. 546), zu Juni 1203 ASR, VIII, n. 57 (ed. ebd., S. 555f.), zu Dezember 1203 ACA, M 1, fol. 1 (ed. ebd., S. 553f.), zu September 1204 ASR, III, n. 10 (ed. ebd., S. 560).

⁶³ ASR, III, n. 43 (zit. ebd., S. 309).

⁶⁴ ACA, M. 1, fol. 7 (zit. ebd., S. 574) u. in dt. Übersetzung Rotzetter/Hug 1987, S. 218-225.; vgl. zur spezifischen Begrifflichkeit von 1210 im Gegensatz zur ‚Carta Pacis‘ von 1203 Bartoli Langelì 1978, S. 315 u. 318f.

⁶⁵ Vgl. zur Stellung der ‚Concordia‘ innerhalb der Friedensschlüsse ital. Kommunen im 13. Jh. Bartoli Langelì 1978, S. 278 u. Catanzaro 1987, S. 256; zu Friedenseinigungen als Phänomen der kommunalen Frühphase oftmals mit einem Stadtpatron als ‚Katalysator‘ vgl. Becker 2008, S. 57.

⁶⁶ ACA, M. 1, fol. 7 (zit. D’Acunto 1999a, S. 84 u. ed. Fortini 1959, Bd. 3, S. 574-578); vgl. Abate 1953, S. 120, Bartoli Langelì 1978, S. 271-336 m. Abb. u. Prosperi 2003, S. 67 u. 100f.

⁶⁷ Peyer 1955, S. 60.

⁶⁸ ACA, M 1, fol. 2 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 17 u. ed. ebd., S. 579f.). Vgl. zur Schenkung ebd., S. 13 u. 17f., Grohmann 1989, S. 37 u. Brooke 2006, S. 23.

⁶⁹ Vgl. Klein 2007, S. 133.

Eine Veränderung der Lage in Assisi deutet auch die Bitte der Kathedralkanoniker um finanzielle Unterstützung kirchlicherseits im August 1216 an - „[...] *auxilium debitum ab eo pro expensis factis et faciendis in restauratione Ecclesiae Sancti Rufini* [...]“. ⁷⁰ Diese erfolgte im Rahmen eines Schlichtungsgespräches zwischen Prior Rainaldus und Bischof Guido II. unter der Leitung päpstlicher Legaten und wurde im März 1217 mit einer Bulle von Honorius III. bestätigt.⁷¹ Die Kommunalverwaltung von Assisi war zu diesem Zeitpunkt bereits mit dem eigenen Bauprojekt in zentraler urbaner Lage beschäftigt. Die Kanonikerschaft hingegen war offensichtlich aus eigener Kraft nicht (mehr) in der Lage, die Bauarbeiten an der Kathedrale allein fortzuführen bzw. zu vollenden.⁷²

Die Quellen der folgenden Jahre ließen laut D’Acunto dann eher auf die Wahrung kirchlicher Interessen gegenüber der Kommune durch eine Zusammenarbeit des Bischofs und der Kanoniker von San Rufino mit päpstlicher Unterstützung schließen.⁷³ Ob diese Kooperation auch eine finanzielle Beteiligung des Bischofs am Kathedralbau mit einschloss, ist jedoch wegen der umfangreichen Archivalienverluste meines Wissens nicht mehr nachweisbar.

6.2 Die Inschrift und die päpstlichen Weihen

Noch mehr als die 1134 erfolgte Stiftung eines innerstädtischen Grundstückes⁷⁴ stellt die außen am Ostabschluss der hochromanischen Kathedrale angebrachte Inschrift (*Abb. 191*) einen Fixpunkt bei der Datierung und Autorschaft des Bauwerkes dar. Sie nennt sowohl den Baubeginn, den Bauträger als auch den ursprünglichen Bauplaner bzw. -leiter.⁷⁵

- (1) ANNO D(omi)NI MILLENO CENTENQ(ue) QVADRAGENO AC IN QVARTO SOLIS
- (2) CARDO SVV(m) EXPLET IT(er) ANNO DOM(us) HEC E(st) INCHOATA ET EX SV(m)TIB(us) APTATA A RA
- (3) INERIO PRIORE RVFINI S(an)C(t)I ONORE • EVGVBIN(us) ET IOHANNES VIVS DOMUS QVI
- (4) MAGISTER • PRIVS IPSE DESINGNAVIT DV(m) VIXITQ(ue) EDIFICAVIT.⁷⁶

⁷⁰ ASR, IX, n. 1 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 593).

⁷¹ ASR, IX, n. 1 (ed. ebd., S. 594-596).

⁷² Zum ähnlichen Piacentiner Fall, der um einige Jz. vorher anzusetzen ist, vgl. Klein 2013, S. 15.

⁷³ Vgl. D’Acunto 1996, S. 504f. (mit dem Übertragungsfehler „*Il 1217, agosto 17* [...]“. (ebd., S. 504)).

⁷⁴ Vgl. ASR, II, n. 85.

⁷⁵ Vgl. Brunacci 2000, S. 108 Abb. s. n., Dietl 2009, Bd. 4, Abb. 39 wie zur Gestaltung u. zum Inhalt D’Acunto 2002a, S. 45-60, Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 43, S. 575f. u. Riccioni 2013, S. 68f.; allgemein zu mittelalterlichen Inschriften vgl. Davis-Weyer u. a. 1995, S. 298 u. 300 u. speziell zur Künstlerinschrift im kommunalen Zeitalter in Italien Dietl 2008, S. 145f.

⁷⁶ D’Acunto 2002a, S. 47f.

Der Zeitpunkt der Anbringung dieser Inschrift ist in der Literatur trotz eindeutiger Indizien allerdings noch immer umstritten.⁷⁷ Der Ort ihrer Platzierung lässt meines Erachtens hingegen auf Grund seiner auch ursprünglich eingeschränkten Zugänglichkeit⁷⁸ eher den Schluss zu, dass zum Zeitpunkt ihrer Entstehung ein geeigneterer Anbringungsort, wie die Fassade,⁷⁹ (noch) nicht zur Verfügung stand. Anhand seiner Analyse der Inschriften aus hochmittelalterlicher Zeit hob Riccioni die auch im Gebiet des heutigen Umbriens übliche Praxis der Baumeister oder Bildhauer hervor, den eigenen Namen gut sichtbar am Bauwerk zu platzieren.⁸⁰ Dietl stellte zudem für das kommunale Zeitalter in Italien fest, dass sich Künstlerinschriften „[...] in größter Öffentlichkeitswirksamkeit auf die Blickfänge der Fassaden von Kultlokale, Kommunalpalästen und Stadttoren - Seite an Seite mit Inschriften, Wappen und Bildern der geistlichen und kommunalen Institutionen der Stadt und ihrer Handlungsträger, die im urbanen Raum diese unübersehbaren Schaufflächen als eigene Bühne der Selbstdarstellung zu nutzen begonnen hatten.“⁸¹, konzentrierten. Pierno bezeichnete die Kathedralen des 11. und 12. Jahrhunderts sogar als „[...] sorta di ‚vetrina‘ [...]“⁸² für die dort tätigen Künstler. Zur spezifischen Anbringung von Inschriften an Bauteilen italienischer Kirchenbauten bemerkte Wilfried E. Keil unter anderem: „[...] Inschriften an Fassaden haben [...] eine andere Art der Präsenz als die an Apsiden. Sie sind häufiger im Blick von Personen und können zudem auch an einen anderen Adressatenkreis gerichtet sein.“⁸³

Von den fünf bezüglich der strategischen Anbringung von Künstlerinschriften von Dietl aufgestellten Kriterien erfüllt diejenige in Assisi neben einer fehlenden „[...] Demonstration ihrer kostbaren Materialität [...]“ vor allem auch jenes der „[...]

⁷⁷ Vgl. zur begründeten Dat. in die Mitte des 12. Jh. Gnoli 1906b, S. 175f., Zocca 1936, S. 172, Cardelli 1969, S. 35, Cristofori 1999, S. 92 u. D’Acunto 2002a, S. 54. Mit einer abweichenden zeitlichen Ansetzung in das 13. Jh. Abate 1953, S. 112 Anm. 2 u. Papi s. a., s. p.

⁷⁸ Östl. der hochroman. Apsis nahe der Stadtmauer befand sich viele Jh. der Garten der Kanoniker, der auch mehrfach urkundlich erwähnt wurde; vgl. zu 1226 ASR, III, n. 35 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 307), 1309 Bev E, fol. 7r (zit. Cenci 1974-1976, S. 50), 1421 ACA, Nt B 9, fol. 47v (zit. ebd., S. 416); vgl. zu den verschiedenen Ebenen ‚restringierter Präsenz‘ von Bauinschriften Keil 2014, S. 117f. u. 121f.

⁷⁹ Neben der 1163 dat. Inschrift am Rundfenster von S. Maria Maggiore in Assisi vgl. die Anbringung von monumentalen Inschriften an den Kirchenfronten von S. Feliciano in Foligno, S. Pietro in Bovara (Abb. 192) u. - nur partiell erhalten - an S. Lorenzo in Spello, die zeitlich um einige Jz. vor die Bsp. in Bevagna u. wiederum in Foligno zu datieren sind; vgl. zur sog. ‚Heroischen Phase‘ u. zum Exemplar in Foligno Claussen 1981, S. 10 wie Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 244, S. 871-873, Bd. 4, S. 2114 Abb. 238-239 u. Riccioni 2013, S. 69f., zu jenem in Bovara Claussen 1981, S. 11, Lunghi 1993, S. 65, Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 114, S. 675-677, Bd. 4, S. 2054 Abb. 114 u. Riccioni 2013, S. 71 wie zu jenem in Spello Dietl 2009, Bd. 3, Kat. Nr. A 696, S. 1608-1610, Bd. 4, S. 2323 Abb. 665 u. Riccioni 2013, S. 69.

⁸⁰ Vgl. Riccioni 2013, S. 77.

⁸¹ Dietl 2008, S. 146.

⁸² Pierno 2017, S. 30.

⁸³ Keil 2014, S. 133. Diese möglichen Rezipienten charakterisierte Späth als „[...] insbesondere in den Städten - verbreitete Schicht der Semiliteraten, die zwar nicht über die konkrete Lesefähigkeit, jedoch über die kulturelle Bedeutung des Zeichensystems Schrift verfügten. Deren Wirkmächtigkeit könnte die oft prominente Platzierung in einem öffentlichen Raum wie dem vor einer Kirche erklären.“ (Späth 2011, S. 137).

*Besetzung und Vernetzung mehrerer Knotenpunkte innerhalb der Stadttopographie [...].*⁸⁴ nicht - im Gegensatz zu der monumentalen Inschrift an der Kathedraalfassade im nahen Foligno.⁸⁵ Letztere entstand auch bei einer leicht späteren Ansetzung als 1133 noch vor den rekonstruierten bzw. erhaltenen Beispielen an den Vorhallen an San Giovanni in Laterano in Rom bzw. Santa Maria Maggiore in Civita Castellana in Latium⁸⁶ und ist somit ein eindrucksvolles Zeugnis der diesbezüglichen Qualität auch außerhalb der römischen Metropole wie deren direktem Einflussgebiet.

Der Bereich des südlichen Ostabschlusses von San Rufino, an dem sich die angesprochene Inschrift befindet,⁸⁷ ist auch heute noch durch einen spätmittelalterlichen, zweigeschossigen Anbau vollständig verdeckt. Ambitionen der Kanoniker zur besseren Präsentation der Inschrift gab es schon in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts.⁸⁸ Die Inschriftzeilen waren laut Gnoli lange Zeit sogar hinter Treppenteilen verborgen,⁸⁹ welche diesen Raum, der ehemals als Sakristei genutzt wurde, mit dem Obergeschoss verband. Trotzdem konnte schon Di Costanzo am Ende des 18. Jahrhunderts deren Wortlaut relativ genau entziffern.⁹⁰

Die vierzeilige Inschrift (*Abb. 191*) ist an der hochromanischen, sehr regelmäßig gemauerten Außenwand zwischen den Rundbögen der zwei schmalen Monoforen platziert,⁹¹ die sich ursprünglich zur ‚ecclesia inferior‘ öffneten. Der Inschrifttext erstreckt sich auf drei queroblungen Werksteinen gleicher Höhe, aber unterschiedlicher Breite, die zusammen die Maße 197 cm x 35 cm aufweisen.⁹² Auch wenn sich, wie D’Acunto bemerkte, diese Werksteine entsprechend der Lagerfugen in den Mauerverband einfügen,⁹³ so sollte nicht unerwähnt bleiben, dass die Höhe der Trägersteine zwei Lagen des angrenzenden Mauerwerkes gleichen Materials

⁸⁴ Ebd., S. 154.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 154f. u. S. 155 Abb. 5. Die dort genannte Jahreszahl (1133) führte allgemein zu ihrer entspr. Dat. in Gänze, über deren Verlagerung gen Jh.mitte indes nachgedacht werden sollte. Die in diesem Kontext ebenfalls angeführte, vermutlich den selben Künstler (Atto) nennende Inschrift an S. Pietro in Bovara (*Abb. 192*) weist zwar eine vergleichbar monumentale Anbringung auf; allerdings dürfte die heute recht abgeschiedene Lage dieses Sakralbaus außerhalb eines urbanen Zentrums auch für das Hochmittelalter gegolten haben.

⁸⁶ Vgl. zu Rom ebd., S. 156f. u. zu Civita Castellana Wagner-Rieger 1990, S. 217f., Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 177, S. 772f. u. Lehmann-Brockhaus 2017, S. 187.

⁸⁷ Für eine vergleichbare Anbringung einer Inschrift außerhalb der Fassade - in diesen Fällen direkt an der Mittellapsis - sind die Kathedrale von Modena, S. Maria Ass. in Bominaco wie ehem. S. Giovanni in *Venere* (?) anzuführen; vgl. zu Modena Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 364, S. 1052-1055 u. Bd. 4, S. 2167 Abb. 349-350 u. zu S. Giovanni Rossi 2017b, S. 63.

⁸⁸ Vgl. AS 6A/1/a 9 - 19.07.1939 - Prot.nr. 1365 (Ingegnere Capo [del Corpo Reale del Genio Civile, Roma] al Soprintendente all’Arte Medioevale e Moderna di Perugia: „[...] *rinnuncia fatta dai Canonici di Assisi alla demolizione dell’avancorpo a sinistra dell’abside in S. Rufino. [...] lapide dedicatoria oggi occultata in parte della volta del locale. [...] procedere al taglio limitato a circa dieci centimetri della parte di volta della scala di accesso ai vani superiori [...] renderà la lapide [...] solo parzialmente visibile.*“).

⁸⁹ Vgl. Gnoli 1906b, S. 175.

⁹⁰ Vgl. Di Costanzo 1797, S. 175, zu Korrekturen D’Acunto 2002a, S. 47f.

⁹¹ Die obere Kante der Trägersteine der Inschrift entspricht in etwa der Oberkante des Bogensteins des rechten Fensters; vgl. D’Acunto 1999a, S. 82 Abb. 3.

⁹² Die Breitenmaße betragen von links nach rechts 74, 57 u. 66 cm; vgl. ders. 2002, S. 46.

⁹³ Vgl. ebd.

entspricht.⁹⁴ Dabei fügt sich die sorgfältig geglättete Oberfläche der Werkstücke bündig und lückenlos in den ebenfalls exakt gearbeiteten Mauerverband ein.

Obwohl die Führung der vier Inschriftzeilen gleichmäßig ist und die Buchstabenhöhe wie -breite innerhalb einer Zeile relativ gering schwankt, variiert deren Höhe in Gänze und - daran jeweils angepasst - auch die Buchstabenbreite auffällig. Während die beiden oberen Zeilen in etwa gleich hoch sind, wurde die restliche Höhe des Trägers für die zwei unteren ungefähr mittig aufgeteilt. Dementsprechend fiel die Buchstabenhöhe dieser Zeilen um mehr als ein Drittel niedriger aus als die der oberen beiden. Des Weiteren endet die Schlusszeile im Gegensatz zu den drei darüber weit vor der Außenkante des rechten Blockes. So umfasst der unbeschriftete Teil an dem Textende in etwa den Bereich von sieben Buchstaben der Zeile darüber.⁹⁵ Trotz der offensichtlichen Probleme bei der Verteilung der Worte auf dem zur Verfügung stehenden unteren Restbereich der Werkstücke, die auf eine fehlende Professionalität bei der Konzeption bzw. Anfertigung von Inschriften schließen lassen könnte, gibt es im Text nur eine orthografische Auffälligkeit bei ‚DESINGNAVIT‘ (Zeile 4).⁹⁶

Die eingesetzte Rigatur ist partiell an einzelnen Stellen der Inschriftzeilen noch sichtbar. Diese wurden fortlaufend und ohne eine Abgrenzung der einzelnen Worte in romanischer Majuskel gearbeitet. Nur entlang der beiden Vertikalfugen zwischen den Trägersteinen ergaben sich - unabhängig von der jeweiligen Wortbildung - in allen vier Zeilen breitere Abstände zwischen den angrenzenden, vertieften und geschwärzten Buchstaben.⁹⁷ In der dritten und vierten Zeile befinden sich zwischen ‚ONORE‘ und ‚EUGUBIN(US)‘ wie ‚MAGISTER‘ und ‚PRIUS‘ zwei Punkte, deren Einfügung wohl im Sinn eines Verstrenners zu verstehen ist.⁹⁸

In der ersten, aber vor allem in der dritten Zeile war man sichtlich bestrebt, die jeweils letzten Worte, ‚SOLIS‘ und ‚QUI‘, direkt an der Trägerkante enden zu lassen.⁹⁹ In der zweiten Zeile kam es dagegen zur Trennung des Priorennamens ‚RAINERIO‘ nach dessen zweitem Buchstaben.

Neben der Anpassung der Buchstabenbreite in jeder Zeile an deren wechselnde Höhe zeigen sich vom oberen zum unteren Zeilenblock Unterschiede in der Wiedergabe einzelner Schriftzeichen, wie beim ‚N‘, ‚T‘, ‚E‘ oder ‚Q‘. Ligaturen treten nur in den beiden oberen Zeilen der Inschrift auf. Beispielhaft für die unterschied-

⁹⁴ Vgl. ebd., dazu im Widerspruch mit der Angabe von Marmor als Trägermaterial Brunacci 2000, S. 72 u. Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 43, S. 575.

⁹⁵ Nachdem die Buchstaben in der dritten Zeile näher aneinandergerückt worden waren, vergrößerten sich deren Abstände gegen Ende der vierten Zeile wiederum.

⁹⁶ Vgl. D’Acunto 2002a, S. 49.

⁹⁷ Diese Einfärbung erscheint erstmals Anfang der 1960er J. auf einem Foto in der Festschrift zum tausendjährigen Jubiläum des Cathedralarchivs; vgl. in Fortini s. a. u. D’Acunto 1999a, S. 77.

⁹⁸ Zum Vorkommen von Verstrennern in der Inschrift an S. Domenico in Narni vgl. Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. 392, S. 1098 u. Bd. 4, S. 2181 Abb. 375.

⁹⁹ So entstand zw. den Worten ‚DOMUS‘ u. ‚QUI‘ ein größerer Freiraum.

liche Handhabung der Zusammenziehung von Buchstaben ist auf ‚CEN-TENOQ(UE)‘ (Zeile 1) und ‚MAGISTER‘ (Zeile 4) zu verweisen.¹⁰⁰ Eine Ligatur speziell des ‚E‘ und ‚T‘ wie in der ersten Zeile ist auch an der Inschrift seitlich an der Front von San Domenico in Narni bei den Worten ‚GENTES‘ und ‚VENITE‘ (Zeile 1) feststellbar.¹⁰¹ Sie kommt auch am Architrav des Portals von San Giorgio in Argenta (Emilia), welche die (korrigierte!) Jahreszahl 1121 einschließt,¹⁰² wie an der das Datum 1171 beinhaltenden Inschrift an der Vorhalle von San Zenone in Fermo¹⁰³ (Marken) vor. Als weitere Beispiele für Inschriften, die eine solche Vorgehensweise speziell für die Mitte bzw. das dritte Viertel des 12. Jahrhunderts zeigen,¹⁰⁴ lassen sich jene am Ziborium in San Lorenzo *fuori le mura* in Rom, an der Chorschranke in San Giovanni *in Argentella* in Palombara Sabina (Latium), an der Deckplatte eines erratischen Kapitells im Museo Nazionale di San Matteo in Pisa, an der Kanzel in San Gennaro in Capannori (Toskana), am Portal von San Pietro *ad Oratorium*¹⁰⁵ (Abruzzen) und außerhalb Italiens an der nördlichen Hochschiffwand von Notre-Dame-de-Nazareth in Vaison-la-Romaine (Vaucluse) anführen.¹⁰⁶

Überblickt man den umfangreichen Katalogteil Albert Dietls, so ist festzuhalten, dass im 12. Jahrhundert in Italien mehrere Varianten zur platzsparenden Ge-

¹⁰⁰ Die Unterstreichungen erfolgten durch die Verfasserin als Markierung der zusammengezogenen Buchstaben.

¹⁰¹ Vgl. zur Dat. der Inschrift in Narni Ende 11. bis Anf. 12. Jh. Riccioni 2013, S. 62 u. Abb. 1. Dagegen zur Ansetzung gemäß der Kirchweihe erst um 1148 vgl. Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 392, S. 1098.

¹⁰² Vgl. Coden 2000, S. 107.

¹⁰³ Vgl. Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 215, S. 825-827 u. Bd. 4, S. 2103 Abb. 213. Diese Inschrift befindet sich vermutlich heute nicht mehr an ihrem urspr. Standort u. weist zudem neben der Majuskel auch die Unziale auf.

¹⁰⁴ Aber auch schon früher zu dat. Inschriften, wie jene am heute als Portalarchitrav in Saint-Génis-des-Fontaines verwendeten Relief, zeigen vergleichbare Ligaturen; vgl. das Foto im FAM zu obj20392559 fm53003 wie zur Anbringung der Inschrift, die möglicherweise diesbzgl. Exponate aus Elfenbein o. Stein imitierte, vgl. Walker 2016, S. 248.

¹⁰⁵ Vgl. das Foto im FAM zu obj20883409 it00073e07. Am Ende der ersten Zeile der Inschrift der Peterskirche kam es bei ‚APPARAVIT‘ überdies zur selteneren Ligatur von gleich vier Buchstaben.

¹⁰⁶ Vgl. zur Inschrift in Rom mit dem Datum 1148 Dietl 2009, Bd. 3, Kat. Nr. A 588, S. 1424 u. Bd. 4, S. 2273 Abb. 563, zum um 1170 angesetzten Exemplar in Palombara Sabina ebd., Bd. 2, Kat. Nr. A 434, S. 1159 u. Bd. 4, S. 2197 Abb. 409 wie zur Dat. um 1180 u. zur Provenienz des Kapitells vermutlich aus S. Michele *degli Scalzi* ebd., Bd. 3, Kat. Nr. A 510, S. 1282f., Bd. 4, S. 2236 Abb. 482, zur 1162 dat. Kanzel in Capannori Milone 1999, S. 68, 71f. u. S. 70 Abb. 6, ders./Tigler 1999, S. 164f. Kat.nr. 16, Melcher 2000, B 71, S. 352 u. Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 133, S. 708-711 u. Bd. 4, S. 2062f. Abb. 130-132 wie zur auch um 1180 angesetzten Inschrift an S. Pietro *ad Oratorium* ebd., Bd. 3, Kat. Nr. A 654, S. 1539-1541, Bd. 4, S. 2304 Abb. 625; zu Vaison-la-Romaine vgl. Labande 1905, Abb. s. n. (zw. S. 310-311), zu einer Dat. um 1200 ebd., S. 313f. bzw. um 1150-1160 Borg 1972, S. 91.

staltung von Buchstaben in einer Inschrift gebräuchlich waren, selbst nebeneinander.¹⁰⁷ Abgesehen von dem beschriebenen Ligaturtypus ist vor allem die Einfügung eines verkleinerten in einen größeren Buchstaben nachweisbar.¹⁰⁸

Die paläografischen Unterschiede zwischen dem oberen und unteren Zeilenblock der assisanischen Inschrift veranlassten D'Acunto einen Wechsel des verantwortlichen Entwerfers und vielleicht auch des Ausführenden in Erwägung zu ziehen.¹⁰⁹ Überlegungen, warum und wann es dazu gekommen sein könnte, stellte der Autor jedoch nicht an.

Eine ähnliche Abänderung der Zeileneinteilung findet sich auch an der bekannten Inschrift des Wiligelmus an der Fassade der Kathedrale von Modena.¹¹⁰ Dort wurde nach dem dritten Buchstaben der zehnten Zeile die Buchstabengröße so verkleinert, dass auf die Restfläche des Trägers nicht nur eine elfte, sondern eine zwölfte Zeile und somit ein längerer Text passte. Im unteren Inschriftteil wurde zudem auch das Mittel der Buchstabenverbindung bei ‚INTER‘, ‚CLARET‘ bzw. ‚WILIGELME‘ eingesetzt, im oberen Teil bei ‚OVANTES‘ fehlt es hingegen noch.

Neben seiner Regelmäßigkeit und Erhabenheit ausstrahlenden ‚Schriftbildlichkeit‘¹¹¹ umfasst der metrische Text der Inschrift an der Ostwand von San Rufino rhythmisierte Verse.¹¹² Für die datierende Umschreibung - ‚[...] *AC IN QUARTO SOLIS CARDO/SUUM EXPLET ITER ANNO* [...]‘¹¹³ (Zeile 1-2) - vermutete D'Acunto eine unbekannte literarische Quelle antiken Ursprungs und verwies auf die relative Frühzeitigkeit dieser rezipierenden Vorgehensweise.¹¹⁴ Diese Einschätzung veranlasste ihn auch dazu, über den hohen Bildungsgrad innerhalb der Kanonikergemeinschaft von San Rufino um die Mitte des 12. Jahrhunderts zu spekulieren, der möglicherweise auf die Existenz einer lokalen ‚Schule‘ hinweise.¹¹⁵ Der Autor argumentierte diesbezüglich ebenfalls mit dem hohen Standard des lokalen

¹⁰⁷ Vgl. Dietl 2008, S. 152 Abb. 4. Auch die um 1190 dat. Inschrift am Tympanon an S. Eutizio in Piedivalle weist mehrere Varianten der Buchstabenanordnung wie auch Unzialen auf; vgl. Dietl 2009, Bd. 3, Kat. Nr. A 469, S. 1211-1213 u. Bd. 4, S. 2212 Abb. 437 wie Riccioni 2013, S. 73.

¹⁰⁸ Beispielhaft sind diesbzgl. die Inschriften in Palombara Sabina, S. Lorenzo *fuori le mura* in Rom, in Fermo u. Caponnari, die Grabinschrift des vermutlich vor 1173 verstorbenen Bildhauers Guglielmus an der Kathedraalfassade in Pisa wie die Weiheinschrift von 1170 aus S. Michele in S. Vittorito; vgl. zu letzterer Lehmann-Brockhaus 1942-1944, S. 380 Abb. 354. Soweit die Abb.qualität eine Beurteilung zulässt, ähnelt speziell die Proportionierung u. Anordnung der dortigen Buchstaben derjenigen der unteren Inschriftzeilen an S. Rufino.

¹⁰⁹ Vgl. D'Acunto 2002a, S. 50.

¹¹⁰ Vgl. Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. 365, S. 1055-1059 u. Bd. 4, S. 2167 Abb. 350. Der Autor ging von ‚[...] *einem zweiten Arbeitsschritt* [...]‘ (ebd., S. 1058) aus.

¹¹¹ Vgl. Keil u. a. 2018, S. 3.

¹¹² Vgl. Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 43, S. 575; zur großen Verbreitung von in Versen - vor allem dem Hexameter - abgefassten Inschriften an roman. Kirchenfassaden vgl. Späth 2011, S. 137.

¹¹³ Zit. D'Acunto 2002a, S. 47.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 52. Elisei bezeichnete diese hingegen noch als ‚[...] *iscrizione semibarbara* [...]‘ (Elisei 1893, S. 11).

¹¹⁵ Vgl. D'Acunto 2002a, S. 52. Für den Zeitraum um 1180 argumentierten Di Costanzo u. Catanzaro mit dem hohen Bildungsstand des Bischofs ‚[...] *magistro Rufino Asisin.* [...]‘ (vgl. zur Nennung von 1180 in einer Urkunde des Erzbischofs Ruggiero von Benevent (zit. Di Costanzo 1797, S. 249)); vgl. ebd., S. 250 u. Catanzaro 1987, S. 243 u. 251.

Notariatswesens in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts bzw. um die Jahrhundertwende, für das er exemplarisch auf zwei langjährige Vertreter verwies.¹¹⁶

Im Inschrifttext an San Rufino in Assisi sind jedoch die Angaben zum Baubeginn und der daran beteiligten Protagonisten für diese Untersuchung von größtem Interesse. Das dort angegebene Datum (1140) lässt sich mit der Schenkung von 1134, der Verpflichtung von 1148 wie mit der Amtszeit des stellvertretend für die gesamte Kanonikergemeinschaft erwähnten Vorstehers der Kathedralkanoniker plausibel verbinden. Der Baubeginn der neuen Kathedrale ist etwa in die Mitte der mindestens 18 Jahre dauernden, durch viele Schriftquellen relativ gut dokumentierten Amtszeit des Priors Rainerius (1133-1151)¹¹⁷ einzuordnen, auf dessen Kosten der Neubau begonnen wurde - „[...] *EX SUMPTIBUS* [...]“¹¹⁸ Bezugnehmend auf dessen inschriftlich gesicherte Bauträgerschaft ist auch auf die Mitte des 11. Jahrhunderts entstandene Passage des ‚*Sancti Petri Damiani Sermo XXXVI Miracula Beati Rufini Martyris*‘ zur Errichtung der frühromanischen ‚Basilica Ugoniana‘ an gleichem Ort durch Bischof Ugo von Assisi hinzuweisen, in dessen 10. Kapitel die bischöfliche Leistung wie folgt lobend beschrieben wurde: „[...] *Vgo uenerabilis* [...], *magnam construxit ecclesiam, et iuxta possibilitatem sumptus non ignobiliter decorauit.* [...]“¹¹⁹ Knappe Erwähnungen von Priors finden sich auch in den bereits angeführten, an das Ende des 12. Jahrhunderts zu datierenden Inschriften der Fassaden von San Silvestro in Bevagna bzw. von Sant’Eutizio in Piedivalle mit „[...] *D(EU)STESAL-VET P(R)IOR* [...]“¹²⁰ bzw. „[...] *IOH(ANNE)S P(R)IOR* [...]“¹²¹

In der Inschrift von San Rufino unterblieb jedoch die im Kontext eines Kathedralbaus eigentlich zu erwartende Erwähnung des lokalen Bischofs. Das kann mehrere Ursachen gehabt haben: Eine Sedisvakanz ist, wie das Beispiel des Baubeginns der Kathedrale in Modena Ende des 11. Jahrhunderts zeigt,¹²² kein Hindergrund für die Aufnahme von Bauarbeiten. Die jedoch wahrscheinlichere, in der jüngeren Literatur eher favorisierte Erklärung ist, dass die Trennung des Besitzes des Bischofs und der Kanonikergemeinschaft seit 1134 weiter vorangeschritten

¹¹⁶ Vgl. D’Acunto 2002a, S. 61-76.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 55f. Die letzte explizite Nennung eines Priors von S. Rufino vor Rainerius erfolgte 1126 mit T(h)e(o)baldus (ASR, II, n. 65 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 280)). Ein Kanoniker T(h)e(o)baldus ohne einen Titel wurde auch bis 1128 noch erwähnt. Zu Rainerius gibt es einige Nennungen vor 1131 (schon 1107 (?), dann ab 1127) als Kanoniker ohne eine weitere Amtsbezeichnung. Die Quellen der 1120er J. sind m. E. wahrscheinlich auf denselben Amtsträger zu beziehen. Rainerius wurde in den Schriftquellen mehrheitlich mit dem Titel des Archipresbyters bedacht; vgl. u. a. ASR, II, n. 78 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 282) bis 1151 in ASR, II, n. 105 (zit. ebd., S. 288).

¹¹⁸ Zit. D’Acunto 2002a, S. 47.

¹¹⁹ Zit. Ed. Brunacci 2000, S. 132.

¹²⁰ Vgl. Riccioni 2013, S. 65 u. Neri Lusanna 2013, S. 89 Abb. 14.

¹²¹ Vgl. Dietl 2009, Bd. 3, Kat. Nr. A 469, S. 1212.

¹²² Vgl. zu Modena Klein 2013, S. 12. Die bischöfliche Sukzession in Assisi ist auch für das 12. Jh. kaum dokumentiert. Das ist u. a. auch auf den Teilverlust des bischöflichen Archivs u. die nicht erfolgte Aufbewahrung von Diözesanquellen im Kathedralarchiv zurückzuführen - ein Umstand, der sich ebenfalls aus der institutionellen Trennung des Kathedralkanonikates u. Episkopates ergeben hatte.

bzw. mittlerweile komplett vollzogen war.¹²³ Die fehlende inschriftliche Nennung des Bischofs wäre somit auch ein klares Indiz dafür, dass die Errichtung der Kathedrale nur noch im Auftrag und auf Kosten der Kanonikergemeinschaft und nicht (mehr) des Bischofs erfolgte.¹²⁴ Demgegenüber weist zum Beispiel die bereits genannte Inschrift an der Hauptfassade der Kathedrale San Feliciano in Foligno, die mit der Jahreszahl 1133 das Datum der kirchlichen Erneuerung enthält, explizit eine bischöfliche Erwähnung auf.¹²⁵

Neben dem Prior der Kathedralkanoniker wurde auch ein aus Gubbio stammender Magister Johannes - „[...] EUGUBIN(US) ET IO(H)ANNES [...]“ - in der Inschrift an San Rufino genannt.¹²⁶ Dessen leitende Funktion bei der Planung und der Errichtung des Neubaus bis zu seinem Lebensende lässt die abschließende Formulierung der Inschrift - „[...] PRIVS IPSE DESINGNAVIT DU(M) VIXITQ(UE) EDIFICAVIT.“¹²⁷ - vermuten. Weitere Bauwerke lassen sich Johannes aus Gubbio inschriftlich nicht zuordnen.¹²⁸ Sein sich in der Inschrift andeutendes multiples Tätigkeitsprofil ist ein weiterer Hinweis darauf, dass die Arbeitsaufteilung auf hochmittelalterlichen Baustellen bzw. bei zeitgenössischen sakralen Kunstwerken durchaus sehr unterschiedlich gewesen sein kann, die Ausführung unterschiedlichster Gewerke durch eine Person inbegriffen.¹²⁹ Derartige inschriftliche Nennungen können aber nur *ein* Beleg für tiefergehende Einblicke sein.

Erwähnungen von Baumeistern sind „[...] *eine statistisch relevante Konstante der inschriftlichen Präsentation im städtischen Raum.*“¹³⁰ Sie sind auch für einige hoch- bis spätromanische Sakralbauten im heutigen Umbrien überliefert. Übernimmt man die dort jeweils genannten Jahreszahlen - unabhängig von einer möglichen zeitlichen Abweichung in deren Anbringung - ergibt sich für das 12. Jahrhundert eine chronologische Abfolge der Inschriften an der Hauptfassade von San Feliciano in Foligno (1133), der Ostwand von San Rufino in Assisi (1140) (*Abb. 190*) bis zu den Fronten

¹²³ Vgl. D’Acunto 1999a, S. 82.

¹²⁴ Hingegen zur Nennung des Bischofs in der Inschrift bzw. zu dessen Auftraggeberschaft vgl. Fabbi 1971, S. 291 u. Prandi 1981, S. 271 u. Gigliozzi 2000, S. 110.

¹²⁵ Vgl. Dietl 2009, Bd. 4, S. 2114 Abb. 239.

¹²⁶ Vgl. Thieme 1921, S. 122 u. Ranucci 2001, S. 57f.

¹²⁷ Zit. D’Acunto 2002a, S. 48.

¹²⁸ Zur Andeutung eines Bezugs zw. diesem Johannes u. einem in einer Quelle aus Gubbio genannten Johannes vgl. Neri Lusanna 2013, S. 86 u. 110 Anm. 22. Eine Identifizierung des in der Inschrift an S. Rufino genannten mit jenem 1163 am Rundfenster der Fassade von S. Maria Maggiore in Assisi erwähnten Johannes wurde in der Lit. befürwortet wie abgelehnt; vgl. zu dieser Debatte Ranucci 2001, S. 57f. Eine abschließende Antwort zu Johannes’ möglicher Autorschaft ist an dieser Stelle müßig, da zum einen nicht klar ist, worauf sich die Inschrift am Fenster von S. Maria Maggiore genau bezog, zum anderen die Planung des Fassadenuntergeschosses von S. Rufino durch Johannes aus Gubbio ebenfalls umstritten ist; vgl. zur Beschreibung der schlichten Front von S. Maria Maggiore Zocca 1936, S. 214 u. Ranke 1968, S. 165f.

¹²⁹ Stellvertretend ist auf die Inschrift des bemalten, 1138 dat. Kreuzes in der Kathedrale S. Maria Ass. in Sarzana zu verweisen; zu weiteren in einem anderen Kontext angeführten Bsp. vgl. Lehmann-Brockhaus 1983, S. 157 wie Castañeiras 2014, S. 102.

¹³⁰ Dietl 2008, S. 153.

von San Pietro in Bovara (1158) (*Abb. 191*), Santa Maria Maggiore in Assisi (1163) und San Michele Arcangelo in Bevagna (1195) (*Abb. 104 unten*).

Ab der Mitte des 12. Jahrhunderts war es, wie an San Rufino geschehen, auch durchaus üblich, dass leitende Künstler bzw. Baumeister den Namenszusatz des Magisters selbst im Kontext kleinerer Vorhaben zuerkannt bekamen bzw. sich selbst gaben.¹³¹ Beispielhaft sind dafür die ab der Jahrhundertmitte datierten Inschriften an der Fassade von San Domenico in Narni in Umbrien, an der Südwand des Presbyteriums von Santa Maria Assunta in Fano in den Marken, an dem Seitenportal von San Tommaso di Verano in Caramanico Terme wie an dem Ambo in Santa Maria Maggiore in Pianella in den Abruzzen, an dem Taufbecken in San Frediano in Lucca in der Toskana und an dem Leseput in Santa Maria in Farfa in Latium anzuführen.¹³²

Eine vergleichbar externe Herkunftsbezeichnung als Namenszusatz, wie „[...] EUGUBIN(US) [...]“ in Relation zu Assisi, lässt sich bei den von Riccioni untersuchten hochmittelalterlichen Inschriften auch an jener am Hauptportal der Kathedrale Santa Maria Assunta in Terni für Ocellus aus Narni nachweisen - „[...] IOH(ANNE)S NARNERA [...]“.¹³³ Dietls umfassende Auflistung weist diesbezüglich unter anderem die mittellitalienischen Beispiele des Johannes aus Modigliano an dem Portal von San Giorgio in Argenta¹³⁴ (Emilia) als „[...] IOHA(NNE) [...] A MUTILLANO [...]“.¹³⁵ mit einer Datierung 1122 und jenes des „[...] NICHOLAUS RANUCII MAGISTER ROMANUS [...]“.¹³⁶ an dem Fassadenfenster von Santa Maria in *Castello* in Tarquinia (Latium) auf, dessen Fertigung der Autor nach 1143 ansetzte.¹³⁷ Auch in Piernos Abhandlung zur Bedeutung von Inschriften an sakralen Ausstattungsstücken des 11. bis 13. Jahrhunderts in Apulien lässt sich mit „[...] Simeon raguseus [...]“.¹³⁸ an dem in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts gesetzten Portaltympanon von Sant'Andrea in Barletta ein weiteres

¹³¹ Vgl. Claussen 1981, S. 13 u. exemplarisch Rossi 2019, S. 201. Zu einer chronologischen Auflistung derartiger Bsp. vgl. Dietl 2009, Bd. 1, Tab. XIX, S. 296-301 u. Pierno 2017, S. 19f. u. 24. Zum großen Potenzial von Quellenstudien für Rückschlüsse z. B. auf den sozialen Status selbst des ‚einfachen‘ Handwerkers bzw. dessen Mobilität im Hochmittelalter zeigen Publikationen zu Genua im 12.-13. Jh. - „[...] *il mondo degli artigiani, così composito e variegato, è dominato da una complessa rete di relazioni sociali frutto dell'intersecarsi di azioni legate alle attività lavorative, alle parentele, a rapporti di solidarietà e di vicinato.*“ (Bezzina 2015, S. 147) u. ebd., S. 127f.

¹³² Vgl. zu Narni Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 392, S. 1098, Bd. 4, S. 2181 Abb. 375 u. Riccioni 2013, S. 62 Abb. 1, zu Fano Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 267, S. 813-815, Bd. 4, S. 2099 Abb. 206, zu Caramanico Terme Rossi 2019, S. 190f. u. 201, zu Lucca Ducci 2011, S. 121, zu Pianella ebd., S. 196 u. zu Farfa Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 210, S. 817-819, Bd. 4, S. 2101 Abb. 209. Vgl. zur tabellarischen Bearbeitung ebd., Bd. 1, S. 296-301.

¹³³ Vgl. Gatti 1966, S. 18 Abb. 4 u. Riccioni 2013, S. 74 Abb. 19. Diese Inschrift wurde m. W. in den Kat.teil von Dietl (2009) nicht aufgenommen.

¹³⁴ Zu dessen spezifischer Gestaltung vgl. Coden 2000, S. 81-134.

¹³⁵ Zit. Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 37, S. 567. Vgl. zu Manipulationen der Inschrift in diesem Bereich wie deren Auslegung Coden 2000, S. 103-105 m. Abb. 7.

¹³⁶ Zit. Dietl 2009, Bd. 3, Kat. Nr. A 723, S. 1650 u. Bd. 4, S. 2340 Abb. 701 wie Creti 2019, S. 55 Abb. 21.

¹³⁷ Vgl. Dietl 2009, Bd. 3, Kat. Nr. A 723, S. 1650 u. Lehmann-Brockhaus 2017, S. 164.

¹³⁸ Pierno 2017, S. 28.

Beispiel benennen. Hingegen verdeutlicht der Namenszusatz „[...] *Barisanus Tranensis* [...]“¹³⁹ an der mit 1179 datierten Bronzetür von San Nicola Pellegrino in Trani nicht nur die Verbundenheit des Künstlers mit seiner Heimatstadt,¹⁴⁰ sondern auch den Status der Herkunftsbezeichnung als mittlerweile festen Bestandteil des Namens - „[...] *distintivo ed identitario* [...]“¹⁴¹ nicht nur in der Fremde.

In Bezug auf die Umschreibung von Johannes' zweigeteilter Tätigkeit bei der Errichtung der Kathedrale in Assisi - „[...] *DESINGNAVIT* [...] *EDIFICAVIT* [...]“¹⁴² - ist auf die vergleichbare Verwendung des Begriffes ‚designare‘ in einer fast zeitgleichen Inschrift am heutigen Teatro Comunale, der ehemaligen Kirche Sant'Andrea, in Cesi¹⁴³ zu verweisen. Auch in der Brioloto als Künstler nennenden Inschrift an dem um 1200 datierten Rundfenster der Fassade von San Zeno in Verona in Venetien,¹⁴⁴ findet sich diese laut Dietls Auflistung eher selten gebrauchte Tätigkeitsumschreibung.¹⁴⁵ Auch nicht gerade häufig kommt der Begriff ‚edificare‘ in den erhaltenen Künstlerinschriften des 12. Jahrhunderts in Italien vor - so führte Dietl neben San Rufino nur noch ein Beispiel aus Lucca an, das sich ursprünglich dort an der Fassade von Santa Maria Nera befunden haben soll.¹⁴⁶

Die Inschrift an der Ostwand von San Rufino bezieht sich explizit auf das Jahr 1140 als den Baubeginn der hochromanischen Kathedrale. Sie erinnert an die unterschiedlichen Leistungen zweier Männer, die dafür Sorge trugen, dass der Kathedralneubau dem neuen Selbstbewußtsein der kanonikalen und städtischen Gemeinschaft angemessen - „[...] *APTATA* [...]“¹⁴⁷ - war.

Wenn man - entsprechend dem Wortlaut - davon ausgeht, dass Rainerius als Prior der Kathedralkanoniker zum Zeitpunkt der Abfassung der Inschrift noch im Amt war, ergäbe sich nur ein enges Zeitfenster von maximal elf Jahren zwischen der vermuteten Grundsteinlegung und der Anfertigung der Inschrift. In dieser Dekade wäre somit auch deren Planer und Baumeister Johannes verstorben.¹⁴⁸

Auch die somit erwogene nachträgliche, aber zeitnahe Anbringung einer Inschrift ist im hochmittelalterlichen Kirchenkontext Ober- und Mittelitaliens als durchaus nicht ungewöhnlich zu betrachten.¹⁴⁹ Berücksichtigt man die paläografischen Unterschiede zwischen den beiden oberen Zeilen, die unter anderem Rainerius' Beitrag noch zu seinen Lebzeiten belegen, und den beiden unteren Zeilen, die vom Ableben des Johannes berichten, ist auch eine leichte zeitliche Unterbrechung

¹³⁹ Ebd., S. 23.

¹⁴⁰ Vgl. ebd.

¹⁴¹ Ebd., S. 31.

¹⁴² Zit. D'Acunto 2002a, S. 48.

¹⁴³ Vgl. Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 155, S. 743f. u. Bd. 4, S. 2073 Abb. 151-152 u. Riccioni 2013, S. 73.

¹⁴⁴ Vgl. Dietl 2009, Bd. 3, Kat. Nr. A 784, S. 1748-1750.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., Bd. 1, S. 306-311.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., Bd. 2, Kat. Nr. A 315, S. 970-972 u. Bd. 4, S. 2142 Abb. 296.

¹⁴⁷ Zit. D'Acunto 2002a, S. 48.

¹⁴⁸ In diesem Fall wäre die Identität mit dem Johannes aus der Inschrift von 1163 an S. Maria Maggiore in Assisi noch sicherer auszuschließen.

¹⁴⁹ Vgl. Klein 2007, S. 136.

vor der Vervollständigung des Inschrifttextes nicht auszuschließen. Dessen Fertigstellung könnte somit vielleicht doch nach 1151 erfolgt sein, dem wahrscheinlich letzten Amtsjahr des Rainerius. Darüber, ob so auch die Bauleitung des Johannes möglicherweise um das eine oder andere Jahr in die zweite Jahrhunderthälfte noch zu verlängern ist, kann jedoch nur spekuliert werden.

Im Kontext der Inschrift an der Ostwand der Kathedrale von Assisi verdienen es meines Erachtens zwei Punkte, abschließend noch einmal gesondert beleuchtet zu werden: Wenn man mit D'Acunto annimmt, dass es auf Grund der Unterschiede zwischen den Zeilen 1-2 bzw. 3-4 zwei verschiedene sogenannte ‚Ordinatoren‘ des Inschrifttextes gab, muss man sich die Frage stellen, wann und warum eine überschaubare Aufgabe, wie die Anfertigung einer derartigen Inschrift, unterbrochen worden sein könnte. Die auffällige Reduzierung der Höhe der beiden unteren Zeilen ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass die Trägersteine ursprünglich nur drei statt der heutigen vier Zeilen aufnehmen sollten - auch in diesem Fall jedoch schon inklusive der Erwähnung des Vorstehers der Kanoniker, dessen Name ja bereits in der zweiten Zeile begonnen worden war.

Da eine Präsentation der Inschrift an der Westfassade zum Zeitpunkt ihrer Fertigstellung höchstwahrscheinlich noch nicht möglich war, ergibt sich weiterhin die Frage, weshalb dieses stolze inschriftliche Zeugnis später nicht versetzt oder durch eine weitere Inschrift an dem vielfältig dekorierten Untergeschoss der Fassade ergänzt wurde.¹⁵⁰ Hatte sich in den zurückliegenden Jahrzehnten die Selbstwahrnehmung der Kanonikergemeinschaft durch die kommunale Entwicklung bzw. jene der tätigen Bildhauer seit der Jahrhundertmitte bereits so verändert, dass man es nicht mehr für angemessen hielt, die eigene Leistung bei diesem imposanten Kathedralbau herauszustellen?

Für den laut Inschrift 1140 begonnenen Kathedralbau sind zwei päpstliche Weihen überliefert. Einsegnungen durch einen lokalen Bischof sind hingegen nicht bekannt.

Die beiden Weihen durch das kirchliche Oberhaupt aus Rom fanden im direkten zeitlichen Umfeld des Kanonisierungsverfahrens des heiligen Franziskus wie der Errichtung seiner Grabeskirche in Assisi als päpstliches Großprojekt statt.¹⁵¹ Sie sind damit als sogenannte ‚Gelegenheitsweihen‘ zu betrachten,¹⁵² so dass ihre Aussagekraft bezüglich des Baufortschrittes an San Rufino eingeschränkt ist. Gregor IX. legte im Juni 1228 in Assisi nicht nur den Grundstein für San Francesco, sondern weihte auch den Hauptaltar der assisanischen Kathedrale wie den 100 Jahre zuvor begonnenen Bau von San Lorenzo im nahen Spello. Innozenz IV. nahm im

¹⁵⁰ Auch wenn mit Wiligelmus ein herausragender Bildhauer sein Werk in Modena ‚signierte‘, so zeigt der Fall der dortigen Kathedrale doch, dass ein Sakralbau unter bestimmten Umständen mehr als nur eine Inschrift aufweisen konnte.

¹⁵¹ So wollte Gregor IX. sowohl im Mai zur Vorbereitung von Franziskus' Kanonisierung als auch Mitte Juli 1228 zur persönlichen Grundsteinlegung in Assisi. Bei der feierlichen Übertragung der Gebeine des Heiligen in die teilerrichtete Grabeskirche im Mai 1230 wurde der Papst hingegen durch seinen Generalminister vertreten. Zur päpstlichen Beteiligung am Baugeschehen vgl. Lunghi 1996, S. 8ff. u. Brooke 2006, S. 36f.

¹⁵² Vgl. Wiener 1991, S. 110 Anm. 323.

Frühsommer 1253 während seines Aufenthalts, welcher wiederum der Fertigstellung von San Francesco in Assisi galt, gleich die Weihen von drei Kirchen in dem Stadtgebiet vor.¹⁵³

Die päpstliche Weihe 1228 nur des Hauptaltars von San Rufino sollte schon als sicheres Indiz dafür gewertet werden, dass das Bauwerk zu jenem Zeitpunkt noch nicht vollendet war.¹⁵⁴ Von dieser Einsegnung zeugt noch eine Inschriftplatte, die sich in den 1990er Jahren noch im Archivio Capitolare in Assisi befand.¹⁵⁵ Für den gesicherten persönlichen Aufenthalt Gregors IX. 1235 in Assisi ist hingegen keine Einsegnung belegt - zumindest ein Hinweis darauf, dass die Arbeiten an der Kathedrale noch nicht so weit fortgeschritten waren, dass eine Gesamtweihe in Betracht gezogen wurde. Die fehlenden Nachrichten zu baulichen Aktivitäten nach den 1230er Jahren wie auch die Errichtung der Fassade in drei Bauphasen lassen die Verfasserin allerdings davon auszugehen, dass zu diesem Zeitpunkt die Arbeiten an der Kathedrale schon seit einigen Jahren abgeschlossen waren und diese vollumfänglich liturgisch genutzt werden konnte.

6.3 Institutionen und Persönlichkeiten

Die Baugeschichte einer hochmittelalterlichen Kathedrale ist in den meisten Fällen äußerst eng mit den kirchlichen Institutionen vor Ort verknüpft. Eine reibungslose Abwicklung eines solchen Großprojektes möglichst ohne längere Unterbrechungen war nicht nur an eine finanzielle Stabilität des Bauträgers, sondern auch an personale und organisatorische Kontinuität gebunden.

Während das Kathedralarchiv durch seinen umfangreichen Bestand hochmittelalterlicher Schriftquellen einen guten Überblick über die Amtszeiten der Vorsteher und die Zusammensetzung der dortigen Kanonikergemeinschaft wie einen Einblick in die größeren Auseinandersetzungen mit anderen Lokalkräften gewährt, lässt sich zu den Bischöfen der Stadt samt ihrer hypothetischen Baubeteiligung auf Grund des Verlustes der mittelalterlichen Urkunden des Diözesanarchivs wie deren nur sporadisch erfolgter Erwähnung in Quellen anderer einheimischer wie auswärtiger Institutionen nur ein sehr lückenhaftes Bild entwerfen.

6.3.1 Die Kanonikergemeinschaft an San Rufino

Die Gemeinschaft der Kanoniker an einer Kathedrale, das sogenannte ‚Domkapitel‘, hatte innerhalb einer Diözese im hochmittelalterlichen Europa eine gewisse

¹⁵³ Vgl. Zimmermanns ³1989, S. 172, Cristoferi 1999, S. 103, Gigliozzi 2000, S. 111 u. zu einem möglichen Grund der erneuten Weihe der Kathedrale De Luca 2017, S. 161. Der Papst hielt sich zudem ca. zwei J. lang im nicht weit entfernten Perugia auf; vgl. Lunghi 1996, S. 13.

¹⁵⁴ Vgl. Monciatti 2013, S. 147.

¹⁵⁵ Vgl. Brunacci 2000, S. 110 Abb. s. n.

Sonderstellung, die eine begrenzte Unabhängigkeit von dem Bischof als dem obersten Kirchenvertreter vor Ort beinhalten konnte.¹⁵⁶

An San Rufino ist eine Kanonikergemeinschaft seit 1029 als „[...] *casa beatum sanctum Rufinum qui est canonicam et ubi Leto presbiter canonico priorem ordinatus est in ordine canonicorum intus ipsa civitate Assisinata*.“¹⁵⁷ bezeugt. Zu jenem Zeitpunkt verfügte die örtliche Marienkirche noch allein über den Titel einer Kathedrale und ebenfalls über eine dort ansässige Kanonikergemeinschaft.¹⁵⁸ Die Erhebung der dem heiligen Rufinus geweihten Kirche zur Kathedrale von Assisi muss zwischen 1029 und 1035 erfolgt sein. Sie wurde danach als „[...] *Casa Beatum domino santo Rufino qui est episcopio et canonica* [...]“¹⁵⁹ im Sinn einer Identifizierung mit dem örtlichen Episkopat betitelt. Ab circa 1080 manifestierte sich dann die Separation der Kanonikergemeinschaft von San Rufino von dem Ortsbischof in den erhaltenen Urkunden immer deutlicher, dessen Residenz aber an der Marienkirche verblieben war.¹⁶⁰ Im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Domkapiteln war die Kanonikergemeinschaft an San Rufino im Zuge ihrer fortschreitenden Trennung von der episkopalen ‚Mensa‘ somit in zunehmenden Maß für den Erhalt der frühromanischen und dann allein für die Errichtung der hochromanischen Kathedrale verantwortlich. Das lässt sich auch aus der Bauinschrift von 1140 an der Ostwand der Kathedrale schließen.¹⁶¹

Durch die Fülle der erhaltenen Schriftquellen des Kathedralarchivs in Assisi ist die Leitung bzw. Repräsentation der Kathedralkanoniker durch einen Prior bzw. Archipresbyter oder Archidiakon für das 11. bis in das 13. Jahrhundert nicht nur vielfach belegt,¹⁶² sondern erlaubt im Einzelfall auch eine ungefähre Bestimmung der jeweiligen Amtszeit. So lassen sich vor und während der Errichtung der hochromanischen Kathedrale einige Amtsinhaber ermitteln, die der Gemeinschaft mehr als 15 Jahre vorstanden. Eine solch lange leitende Tätigkeit kann sicherlich auch als Indiz für eine Kontinuität in der Verwaltung betrachtet werden, die der Abwicklung von größeren Bauprojekten zugutegekommen sein wird.

Als Zeitgenossen Bischofs Ugo(ne)s waren der Presbyter Leto und der Archipresbyter Johannes in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts als Prioren im Amt.¹⁶³ Auf die längere Amtsperiode von Johannes folgend, ist das Priorat des Diakons Rainerius ab 1055 bezeugt. Dessen amtliche Tätigkeit verlief nicht nur zum Teil

¹⁵⁶ Vgl. Neumann 1980a, S. 674 u. zu dessen Entwicklung Marchal 1982, S. 137f.

¹⁵⁷ ASR, I, n. 22 (zit. Brunacci 1954, S. 498 Anm. 7).

¹⁵⁸ Vgl. ASR, I, n. 21 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 242).

¹⁵⁹ Zit. D’Acunto 1994, S. 106.

¹⁶⁰ Vgl. ders. 1995, S. 55.

¹⁶¹ Vgl. ders. 2002, S. 47 u. Kap. 6.2.

¹⁶² Vgl. allgemein zu den unterschiedlichen Aufgaben eines Archidiakons, urspr. nur als Vikar des Bischofs Panzram 1980, Sp. 896f. u. Neumann 1980b, S. 702f., eines Diakons Hergemöller 1986, Sp. 941f. bzw. eines Archipresbyters o. Dekans, eines Kirchenvorstehers mit Taufrecht u. Dienstaufsicht, in einer mittelalterlichen Diözese Fürst 1980, Sp. 901, zur herausgehobenen Stellung eines Priors auf Grund seines höheren Alters de Vogüé 1995, Sp. 216f.

¹⁶³ Vgl. zum Priorenstatus von Leto 1030 ASR, I, n. 26 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 244) u. zur Nennung von Johannes als Prior 1138 ASR, VII, n. 5 (zit. ebd., S. 334) wie 1052 ASR, I, n. 47 (zit. ebd., S. 247).

zeitgleich mit jener des Archidiacons Johannes, sondern auch mit dem Episkopat von Aginus.¹⁶⁴ Im Zeitraum der zunehmenden Eigenständigkeit der Kathedralkanoniker in Assisi gegenüber dem Ortsbischof stand der Presbyter Bernardus der Gemeinschaft lange vor.¹⁶⁵ Er wurde in den Schriftquellen von 1070 bis 1086 durchgängig als Prior bezeichnet - im Mai 1070 noch mit dem Zusatz „[...] *episcopatus sancti Rufini* [...]“.¹⁶⁶ Eine gemeinsame Nennung mit dem Bischof wie bei seinen Vorgängern, Johannes in den Jahren 1045 wie 1052 und Rainerius im Jahr 1065,¹⁶⁷ erfolgte hingegen nicht mehr.

In diesen Jahrzehnten ist anhand des Quellenbestandes aber zudem die fast vierzigjährige Amtszeit des Archidiacons Johannes (1052-1089) zu belegen.¹⁶⁸ Des- sen Bedeutung lässt sich auch an seiner mehrfach erfolgten gemeinsamen Nennung mit dem jeweiligen Prior in den erhaltenen Urkunden erkennen.¹⁶⁹ Die ganz am Anfang seiner Amtszeit darüber hinausgehende Erwähnung mit dem örtlichen Bischof¹⁷⁰ unterblieb später wiederum als Folge der fortschreitenden Trennung dieser beiden kirchlichen Organe. Bei Stiftungen im Juli 1067, Februar 1086 und 1089 bzw. bei der Vergabe eines Lehens im Januar 1088 repräsentierte Johannes die Kanoniker sogar ganz allein.¹⁷¹ Im Januar 1083 und Juli 1087 vertrat der Archidiacon mit dem Diakon Leto die Gemeinschaft bei Schenkungen.¹⁷² Im August 1085 wurde Johannes zudem vor Leto und Presbyter Berardus [sic] genannt,¹⁷³ bei dem es sich wahrscheinlich aber nicht um den amtierenden Prior, Presbyter Bernardus, handelte. Die Nennung eines Archidiacons erfolgte meines Wissens im Kontext der Kathedralkanoniker in Assisi bis zum 13. Jahrhundert in den von Fortini aufgeführten Quellen der lokalen Archive nicht mehr. Legt man die ursprünglichen Aufgaben eines Archidiacons zugrunde,¹⁷⁴ könnte dieses Amt möglicherweise im Rahmen der Trennung zwischen den Kathedralkanonikern und dem Bischof an Bedeutung ver-

¹⁶⁴ Vgl. zu 1055 ASR, I, n. 53 (zit. ebd., S. 248) u. zu 1063 ASR, I, n. 66 (zit. ebd., S. 250). Durch die zunehmende Menge an erhaltenen Quellen sind ab der Erwähnung von Rainerius auch unterschiedliche Nennungen ein u. ders. Person anzutreffen. In seinem Fall konnte der Priorentitel aber auch fehlen, wie im April 1055 (ASR, I, n. 57 (zit. ebd., S. 249)) o. Juni 1065 (ASR, I, n. 71 (zit. ebd., S. 251)).

¹⁶⁵ Vgl. zu 1070 ASR, I, n. 81 (zit. ebd., S. 253) u. 1086 ASR, I, n. 109 (zit. ebd., S. 260). 1080 wurde dem Presbyter Bernardus neben dem Priorentitel auch der des Archidiacons beigegeben (ASR, I, n. 89 (zit. ebd., S. 255)). Dabei ist allerdings eher von einem Übertragungsfehler auszugehen, da sowohl zuvor als danach Johannes als Archidiacon in den Urkunden erwähnt wurde.

¹⁶⁶ ASR, I, n. 81 (zit. ebd., S. 253).

¹⁶⁷ Vgl. ASR, I, n. 46 (zit. ebd., S. 247) u. ASR, I, n. 70 u. 72 (zit. ebd., S. 251).

¹⁶⁸ Vgl. die erste Nennung in ASR, I, n. 46 (zit. ebd., S. 247) u. die letzte Erwähnung in ASR, I, n. 115 (zit. ebd., S. 262).

¹⁶⁹ Diese weisen die Dat. Februar 1052, April u. Mai 1055, März 1056, September 1057, Mai 1063, Juni 1065, Juni 1075, Mai 1076, September 1080 u. April 1081 auf; vgl. ebd., S. 247-257.

¹⁷⁰ Vgl. ASR, I, n. 46 (zit. ebd., S. 247).

¹⁷¹ Vgl. ASR, I, n. 106 (zit. ebd., S. 259) u. ASR, I, n. 111 (zit. ebd., S. 261).

¹⁷² Vgl. ASR, I, n. 100 (zit. ebd., S. 258) u. ASR, I, n. 110 (zit. ebd., S. 261).

¹⁷³ Vgl. ASR, I, n. 105 (zit. ebd., S. 259).

¹⁷⁴ Vgl. Neumann 1980b, S. 702.

loren haben oder sogar entfallen sein. Vielleicht führten aber auch die aus finanziellen Gründen erfolgten Beschränkungen zur Nichtbesetzung bzw. Abschaffung dieser übergeordneten Position.¹⁷⁵

Bei Bernardos Nachfolger Leto(ne), der in allen Quellen während seiner langen Amtszeit zwischen September 1086 bis 1117 als Prior betitelt wurde,¹⁷⁶ könnte es sich gemäß einer Quelle aus dem Februar 1090, in der er als Prior *und* Diakon bezeichnet wurde,¹⁷⁷ wahrscheinlich um *den* Diakon Leto handeln, der bereits seit Januar 1083 dem Archidiakon Johannes zur Seite gestanden hatte. Leto(ne)s beiden Nachfolger, Guido bzw. T(h)e(o)baldus, sind von September 1118 bis 1125 bzw. einmal im Jahr 1126 als Vorsteher bezeugt.¹⁷⁸ Möglicherweise wurde Guido als Presbyter bereits im Juni 1118 unter den Kanonikern von San Rufino erwähnt.¹⁷⁹ Hingegen lassen sich zu T(h)e(o)baldus' Weihegrad vor seinem Priorenamt meines Wissens keine Angaben machen.¹⁸⁰

Der Zeitpunkt, ab wann genau Archipresbyter Rainerius die leitende Stellung des Vorstehers der Kanoniker übernahm, die er von Februar 1133 bis Oktober 1151 gesichert ausübte,¹⁸¹ ist ungewiß. Die Nachweise eines Presbyters gleichen Namens unter den Kanonikern - zum ersten Mal im Juli 1107 bzw. dann mehrfach ab Dezember 1127¹⁸² - lassen den Schluss zu, dass Rainerius schon längere Zeit vor seiner Ernennung der Gemeinschaft angehört hatte. Seine vorwiegende Bezeichnung ‚nur‘ als Archipresbyter - und eben nicht als Prior - ist im 11. und 12. Jahrhundert für einen vorstehenden Kanoniker an San Rufino eher ungewöhnlich. So wurden zum Beispiel bei dem in der Mitte des 11. Jahrhunderts als Prior fungierenden Archipresbyter Johannes meistens beide Titel verwendet.¹⁸³ Dass es sich bei Rainerius mit Sicherheit um die gleiche Person handelte, die in der Bauinschrift an der Ostwand von San Rufino ‚nur‘ als Prior betitelt wurde, legt die bereits erwähnte Quelle aus dem Juli 1140 nahe, in der er mit beiden Amtsbezeichnungen erwähnt

¹⁷⁵ Am Ende dieses Prozesses stand die päpstliche Versicherung an den Prior von S. Rufino im November 1251 zu einer festgeschriebenen Zahl an Kanonikern (10 o. 12) (ASR, IX, n. 7 (ed. D'Acunto 1995, S. 129)).

¹⁷⁶ Vgl. ASR, I, n. 107 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 260) u. ASR, II, n. 44 (zit. ebd., S. 276).

¹⁷⁷ Vgl. ASR, I, n. 100 (zit. ebd., S. 258), ASR, I, n. 105 (zit. ebd., S. 259) u. ASR, I, n. 110 (zit. ebd., S. 261).

¹⁷⁸ Vgl. zu Guido ASR, II, n. 46 (zit. ebd., S. 276) u. ASR, VIII, n. 28 (zit. ebd., S. 351) wie zu T(h)e(o)baldus ASR, II, n. 65 (zit. ebd., S. 280). Zu einer abweichenden Angabe zu Guido vgl. D'Acunto 1999a, S. 82 Anm. 77.

¹⁷⁹ Vgl. ASR, II, n. 45 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 276).

¹⁸⁰ Im Dezember 1127 u. 1128 wurde zwar ein Presbyter dieses Namens erwähnt, doch ist es auf Grund seiner Nennung als letzter der Aufzählung doch eher unwahrscheinlich, dass es sich dabei um den vorherigen Prior handelte; vgl. ASR, II, n. 68 u. 71 (zit. ebd., S. 280f.).

¹⁸¹ Vgl. zu 1133 ASR, II, n. 78 (chronol. Störung) (zit. ebd., S. 282) u. zu 1151 ASR, II, n. 105 (zit. ebd., S. 288).

¹⁸² Vgl. ASR, II, n. 68 (zit. ebd., S. 280) u. ASR, II, n. 19 (zit. ebd., S. 271). Ob es sich bei ihm um den Presbyter Rainerius Berardi handeln könnte, der 1124 in einer Stiftung (ASR, II, n. 61 (zit. ebd., S. 279)) erwähnt wurde, ist nicht auszuschließen.

¹⁸³ Vgl. ASR, I, n. 46 u. 47 (zit. ebd., S. 247).

wurde.¹⁸⁴ So sind die konkreten Planungen und Anfänge des hochromanischen Bauprojektes sicher seiner Amtszeit zuzuordnen. Auch sein Nachfolger Conte, der mindestens von Juni 1155 bis April 1182 als Prior fungierte,¹⁸⁵ muss gemäß der Quelle aus dem Juli 1152 ebenfalls Archipresbyter gewesen sein.¹⁸⁶ Seine vorherige Zugehörigkeit zur Gemeinschaft ist sehr wahrscheinlich.¹⁸⁷ Attilio Bartoli Langeli glaubte sogar, in ihm ein Mitglied der Familie des Gislerius Alberici identifizieren zu können, dessen Söhne während der innerstädtischen Auseinandersetzungen um 1200 zu den Exilanten in Perugia gehörten.¹⁸⁸ Auf Conte folgte mit Philippus von Juli 1186 bis April 1188 ein Prior, dessen gleichzeitige Bezeichnung als Magister¹⁸⁹ gemäß den zu den Vorstehern von San Rufino des 11. und 12. Jahrhunderts publizierten Quellen meines Wissens einmalig ist. Im Gegensatz zur Mehrzahl der Prioren ist seine Weihegrad wie seine Mitgliedschaft in der Gemeinschaft vor seiner leitenden Tätigkeit jedoch nicht nachweisbar. Anders als Philippus ist Mosé bereits ab 1182 mehrmals in der Kanonikergemeinschaft der Kathedrale bezeugt, bevor er mindestens von Juni 1194 bis Oktober 1202 als deren Prior auftrat.¹⁹⁰ Auch sein Weihegrad blieb in den Schriftquellen unerwähnt.

Für die schwierige Zeit der kriegerischen Auseinandersetzungen mit Perugia wie der beiden kommunalen Friedensschlüsse 1203 und 1210 ist hingegen kein Priorenname für die Kanoniker an San Rufino überliefert. Diese Zeitspanne entsprach zum Teil dem Episkopat von Guido I., der mindestens vom August 1197 bis Oktober 1208 amtierte.¹⁹¹ Erst im August 1214 bzw. im August 1215 sind Petrus bzw. Rainaldus kurzzeitig als Vorsteher der Gemeinschaft bezeugt.¹⁹² Letzterer vertrat in dem bereits erwähnten Schlichtungsgespräch im August 1216 unter Leitung der päpstlichen Gesandten gegenüber dem ambitionierten Bischof Guido II. wiederum die Interessen der Kathedralkanoniker.¹⁹³ Auf Rainerius, der ab Oktober 1217 bis Mai

¹⁸⁴ Vgl. ASR, VII, n. 10 (zit. ebd., S. 533f).

¹⁸⁵ Vgl. zu 1155 ASR, II, n. 108 (zit. ebd., S. 289) u. zu 1182 ASR, II, n. 136 (zit. ebd., S. 294).

¹⁸⁶ Vgl. ASR, II, n. 106 (zit. ebd., S. 288).

¹⁸⁷ Bereits im Januar 1141 wurde ein „[...] *dominus Conte* [...]“ (ASR, II, n. 93 (zit. ebd., S. 286)) unter den Kanonikern erwähnt. Des Weiteren wurde im Februar 1147 an „[...] *presbitero Conte figlio di Guittone* [...]“ (ASR, II, n. 97 (zit. ebd., S. 286)) Land verkauft.

¹⁸⁸ Vgl. Bartoli Langeli 1978, S. 329, vgl. auch zum Stammbaum Fortini 1959, Bd. 2, S. 138.

¹⁸⁹ Vgl. zu 1186 ASR, II, n. 141 (1) (zit. ebd., Bd. 3, S. 295) u. zu 1188 ASR, II, n. 144 (zit. ebd., S. 296). An dieser Stelle sei auch an die Identifizierungsdebatte um den 1180 amtierenden Bischof Rufino von Assisi erinnert, der über gute Beziehungen zur Abtei in Montecassino wie zur röm. Kurie verfügt u. als Kanonist (?) einen Magistertitel getragen habe; vgl. Fiori 2019, S. 272-274.

¹⁹⁰ Vgl. zu 1194 ASR, II, n. 150 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 297) u. zu 1202 ASR, III, n. 5 (ed. ebd., S. 551).

¹⁹¹ Vgl. D'Acunto 2004a, S. 378f.

¹⁹² Vgl. zu 1214 ASR, III, n. 19 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 304), zu 1215 ASR, III, n. 20 (zit. ebd., S. 304).

¹⁹³ Zu 1216 vgl. ASR, IX, n. 1 (ed. ebd., S. 592f.) wie D'Acunto 1995, S. 100.

1223 als Prior genannt wurde,¹⁹⁴ folgte Moricus, in dessen längere Amtszeit - mindestens von August 1226 bis Juli 1239¹⁹⁵ - vermutlich das Ende der Kathedralbauarbeiten fiel. In diesem Fall hielt D'Acunto überdies eine enge familiäre Verbindung des Kanonikers zu einigen kommunalen Würdenträgern für sehr wahrscheinlich. Selbst ein folgendes Episkopat in Assisi wollte der Autor für diesen Prior nicht gänzlich ausschließen.¹⁹⁶

Die Auswertung der im Kathedralarchiv erhaltenen und der weiteren von Fortini erfassten Schriftquellen hat für den oben angegebenen Zeitraum 1202 bis 1214 eine auffällige Konstanz in der Besetzung der Kanonikergemeinschaft von San Rufino erbracht. Mit Tebaldus Armuiaffri (April 1182 (?)-Mai 1223), Eugenius (1184-Juni 1221), Grecus (1184-Juni 1221), Crescentius (1184-Mai 1223) und Bartolus (August 1192-Mai 1223) lassen sich fünf Kanoniker mit einer nahezu gleichzeitigen und sehr langen Zugehörigkeit zur Gemeinschaft während der Entwicklung der Kommune als auch während der innerstädtischen Auseinandersetzungen ermitteln.¹⁹⁷ Darüber hinaus ist das Kanonikat von Armannus Peponis (1184-Oktober 1199) für die Jahre der kommunalen Gründung belegt.¹⁹⁸ Für Rinaldus (Mai 1211-Mai 1247), Iohannes Magnoli (August 1216/Januar 1217 (?)-Dezember 1233), Guarnerius (August 1216-November 1232) und Zebedeus (August 1217-Mai 1241) lassen sich auch für die nächsten Dekaden zeitlich parallele Kanonikate angeben.¹⁹⁹

Des Weiteren ist den publizierten Schriftquellen ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts eine Ausdifferenzierung einzelner Ämter innerhalb der Kanonikergemeinschaft an San Rufino zu entnehmen. Nachdem Mitte des 11. Jahrhunderts vereinzelt ein *primocerio*²⁰⁰ neben dem Archipresbyter erwähnt wurde, finden sich ab dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts die Bezeichnungen eines *camerarius*²⁰¹ und *bainlus*²⁰¹, Anfang des nächsten Jahrhunderts eines *yconomum*²⁰² wie ab 1230 eines *sindacus*²⁰³ in den Quellen. Diese Titel sind sicherlich auch als Reaktion auf die neu

¹⁹⁴ Vgl. zu 1217 ASR, III, n. 24 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 305) u. zu 1223 ASR, III, n. 30 (zit. ebd., S. 306f.).

¹⁹⁵ Zur Person vgl. D'Acunto 2012, S. 813-815. Vgl. zu 1226 ASR, III, n. 35 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 307f.) u. zu 1239 ASR, III, n. 60 (zit. ebd., S. 313). Die Erwähnung von „[...] *d. Moricus presbiter* [...]“ (dabei ohne Angabe der Zugehörigkeit zu einer spezifischen Gemeinschaft) als Zeuge neben dem anwesenden „[...] *D. Morico Priore* [...]“ (ASR, III, n. 41. (zit. ebd., S. 309)) dürfte eher der Beliebtheit dieses Namens vor allem in der 2. H. 13. Jh. geschuldet sein. Direkt nach 1239 erschien in den Quellen des ASR hingegen kein weiterer Kanoniker Moricus mehr.

¹⁹⁶ Vgl. D'Acunto 2012, S. 814.

¹⁹⁷ Für T(h)e(o)balduus u. Crescentius ist die hervorgehobene Position des *camerarius*²⁰¹ 1182 u. 1184 zu erwähnen; vgl. ASR, II, n. 136 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 294) u. ASR, VIII, n. 39 (zit. ebd., S. 539f.; vgl. zu T(h)e(o)balduus' Familie ebd., Bd. 2, S. 188f.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., Bd. 3, S. 294-307, 336, 551 u. 539f. wie speziell zu Armannus' Familie ebd., Bd. 2, S. 209.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., Bd. 3, S. 304-313, 428-434, 592f.

²⁰⁰ Vgl. ASR, I, n. 40 (zit. ebd., S. 246).

²⁰¹ ASR, II, n. 136 (zit. ebd., S. 294) u. ASR, VIII, n. 39 (zit. ebd., S. 539f.)

²⁰² ASR, VIII, n. 57 (zit. ebd., S. 555f.) u. ASR, III, n. 10 (zit. ebd., S. 560).

²⁰³ ASR, III, n. 43 (zit. ebd., Bd. 3, S. 309).

entstandenen kommunalen Ämter zu verstehen und korrespondieren nicht mit der nahezu unveränderten, eher geringen Gemeinschaftsgröße.²⁰⁴

Eine gewisse Sonderrolle bezüglich der Bezeichnung des eigenen Vorstehers scheint das San Rufino angeschlossene Hospital seit den 60er Jahren des 12. Jahrhunderts gehabt zu haben: Der Titel des jeweiligen Vorstehers des Hospitals reichte von *prepositus*²⁰⁵, *prepositus et rector*²⁰⁶, *ministro*²⁰⁷, *rector*²⁰⁸ dann in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts bis zu *custos*²⁰⁹ bzw. *rector et custos*.²¹⁰ Im Laufe des 13. Jahrhunderts unterblieb dann die Nennung eines kirchlichen Weihegrades dieses Vorstehers immer öfter und lässt sich auch durch andere Quellen nicht ermitteln.²¹¹ Das Hospital war am Ende des 11. bzw. am Anfang des 12. Jahrhunderts zum ersten Mal urkundlich in Erscheinung getreten und befand sich bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts in der direkten Nachbarschaft der Kirche San Giorgio.²¹² Seine Gründung und das zunehmende Stiftungsaufkommen ab dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts lässt sich mit dem von Jörg Oberste beschriebenen Phänomen einer „[...] *spezifisch kaufmännischen Religiosität* [...]“²¹³ ebenso erklären wie mit einer schon zuvor feststellbaren Frömmigkeit von Laien allgemein.²¹⁴ Diese Entwicklung bedeutete für die Errichtung der Kathedrale allerdings einen Rückgang der verfügbaren finanziellen Mittel, da nun ein Großteil der frommen Schenkungen für andere Zwecke erfolgte.

Die von D’Acunto publizierte Auflistung der Kanoniker an San Rufino, die in den ausgewerteten Quellen der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts erwähnt wurden, belegt die eher geringe Größe dieser Gemeinschaft. Die Auswertung deutet aber nicht, wie auf Grund der finanziellen Einbußen vielleicht zu erwarten gewesen wäre, einen weiteren Rückgang der Mitgliederzahl, sondern sogar einen leichten Anstieg bis auf maximal zwölf Kanoniker (ohne die Berücksichtigung des Priors) bis zur Jahrhundertmitte an.²¹⁵ Dieser Umstand dürfte im direkten Zusammenhang mit dem sozialen Aufstieg von Teilen der städtischen Bevölkerung Assisis um 1200 stehen, der zur entsprechenden Forderung an Teilhabe an den örtlichen Kanonikergemeinschaften führte. Der von D’Acunto für Assisi für den Zeitraum ab 1200 hervorgehobene personelle Zusammenhang zwischen älteren kirchlichen und jungen

²⁰⁴ Vgl. D’Acunto 1995, s. p. (nach S. 132).

²⁰⁵ Vgl. zu 1165 ASR, II, n. 116 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 290).

²⁰⁶ Zu 1182 vgl. ASR, II, n. 135 (zit. ebd., S. 294).

²⁰⁷ Vgl. zu 1194 ASR, VIII, n. 4 (zit. ebd., S. 341).

²⁰⁸ Zu 1198 vgl. ASR, II, n. 155 (zit. ebd., S. 298).

²⁰⁹ Vgl. zu 1217 ASR, III, n. 21 (zit. ebd., S. 305).

²¹⁰ Zu 1229 vgl. ASR, III, n. 41 (zit. ebd., S. 309) u. zu 1241 ASR, III, n. 63 (zit. ebd., S. 313).

²¹¹ Dieses gilt für z. B. Benvenutus Riccardi (ASR, III, n. 49 (zit. ebd., S. 310)) o. Marcus Barote (ASR, III, n. 63 (zit. ebd., S. 313)).

²¹² Vgl. die undat. Quelle ASR, VIII, n. 55 (zit. ebd., S. 359) u. ASR, II, n. 30 (zit. ebd., S. 273).

²¹³ Oberste 2010, S. 24, sich auf vorherige Abhandlungen von Sydow, Little u. Le Goff beziehend.

²¹⁴ Vgl. ebd.

²¹⁵ Vgl. ASR, III, n. 80 (zit. D’Acunto 1995, s. p. (nach S. 132)).

kommunalen Institutionen fand laut Violante auch in anderen Orten in Italien durchaus seine Parallelen.²¹⁶

Auch wenn es nur partiell möglich ist, die soziale und familiäre Herkunft einzelner Kanoniker an San Rufino festzustellen, lassen die ermittelten Identitäten doch auf die dortige Präsenz von Familien mit einem maßgeblichen kommunalen Einfluss schließen.²¹⁷ Diese Verbindung zwischen den kommunalen und kanonikalen Organen ist für das erste Drittel des 13. Jahrhunderts zum Beispiel an den Kanonikern Iohannes Magnoli bzw. Hugolinus Meragonis festzumachen.²¹⁸ Letzterer, der es im August 1226 bis zu der hervorgehobenen Position des ‚*camerarius*‘ brachte, war im Juni 1222 noch Kanoniker an Santa Maria Maggiore. Dieser vorteilhafte ‚Wechsel‘ von einer Gemeinschaft in die andere könnte auch den Status von derjenigen an der Marienkirche als mittlerweile beigeordnete ‚Außenstelle‘ der Kanoniker von San Rufino andeuten.²¹⁹

Über D’Acuntos Ergebnisse zur ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts hinausgehend, ist es meines Erachtens durchaus möglich, für einzelne Familien, die gesichert Amtsträger der jungen Kommune Assisi in ihren Reihen aufwies, schon für die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts enge persönliche Beziehungen zu der Kanonikergemeinschaft von San Rufino nachzuweisen. So lassen sich in diesem Kontext die Familien des Armuiaffro wie des Massaia anführen.²²⁰ Mitglieder beider Familien wurden einige Male sowohl in Quellen des Kathedralarchivs als Vertragspartner oder Zeugen als auch bei kommunalen Anlässen als Anwesende aufgeführt. Aus beiden Familien sind mit T(h)e(o)baldus Armuiaffri (‚*camerarius*‘ im April 1182-Mai 1223) und Armannus Peponis (1184-Oktober 1199) zwei langjährige Mitglieder der Kanonikergemeinschaft ebenso wie mit Baldoinus Armuiaffri ein Konsul (Mai 1212)²²¹ und Angelus Petri Peponis ein Syndikus (April 1223)²²² der Kommune zu benennen. Im Fall der Familie des Massaia ist überdies die Anwesenheit eines weiteren Mitgliedes im Verwaltungsbereich der Kanonikergemeinschaft von San Rufino in Erwägung zu ziehen: 1184 fand einmalig Marota Peponis²²³ zusammen mit engen Verwandten als Zeuge Erwähnung. Der Name ‚Marota‘ ist meines Wissens in den publizierten Quellen Assisis nur dieses eine Mal zu finden. Ab Februar 1215 wurden hingegen Rainaldus Barote und Petrus Barote, ab 1225 ein Knecht von Marcus Barote, ab März 1229 auch Marcus selbst in den lokalen Urkunden mehrmals zu verschiedenen Anlässen erwähnt.²²⁴ Von Mai 1241 bis Januar 1244 ist

²¹⁶ Zu Assisi vgl. ebd., S. 103 u. allgemein Violante 1977, S. 108.

²¹⁷ Vgl. ebd., S. 103 u. allgemein zur Beteiligung der „[...] *homines populi* [...]“ (ACA, M. 1, fol. 1) an der kommunalen Entwicklung Bartoli Langeli 1978, S. 290 Anm. 43.

²¹⁸ Vgl. Fortini 1959, Bd. 2, S. 206 u. 542 wie D’Acunto 1995, S. 102f.

²¹⁹ Vgl. D’Acunto 1995, S. 107.

²²⁰ Vgl. Fortini 1959, Bd. 2, S. 188f. u. 209.

²²¹ Vgl. ACA, M. 1, fol. 2 (zit. ebd., Bd. 3, S. 579).

²²² Vgl. ACA, M. 1, fol. 8 (zit. ebd., S. 602ff.).

²²³ ASR, VIII, n. 39 (zit. ebd., Bd. 2, S. 209).

²²⁴ Zu Februar 1215 vgl. ACA, M. 1, fol. 3 (zit. ebd., Bd. 3, S. 586) u. zu März 1229 vgl. ACA, M. 1, fol. 9 u. 10 (zit. ebd., S. 412f.).

Marcus' Funktion als „[...] *rector et custos hospitalis sancti Rufini* [...]“²²⁵ überliefert.²²⁶ Informationen zu dessen Status als Kanoniker liegen jedoch, wie schon bei seinem Vorgänger Benvenutus Riccardi,²²⁷ nicht vor. Die Möglichkeit, dass es sich im Fall von ‚Marota‘ um einen Schreib- oder Lesefehler handelte, ist meiner Auffassung nach somit nicht auszuschließen. Sowohl die Seltenheit des Vornamens - Barota bzw. Marota - als auch eine mögliche verbreitete Wiederholung des Vornamens eines engen Verwandten - im Fall von Petrus Barote des Onkels wie Großonkels Petrus - wie schon die vorherige Verbundenheit der Familie mit den Kanonikern von San Rufino sind diesbezüglich als stichhaltige Argumente anzuführen.

Abschließend bleibt hervorzuheben, dass sich die Abfolge der Vorsteher der Kathedralkanoniker an San Rufino zwar nicht lückenlos, aber recht geschlossen präsentiert. Oftmals lässt sich deren vorherige Zugehörigkeit zur Gemeinschaft belegen, was für eine gewisse personelle Kontinuität spricht. Diese Sukzession unterscheidet sich gemäß der mangelnden Überlieferung oder personellen Besetzung deutlich von den wenigen Zeugnissen zu den lokalen Bischöfen. Eine längere Sedisvakanz an der Spitze der Gemeinschaft lässt sich, wenn überhaupt, nur für den Anfang des 13. Jahrhunderts vermuten. In den wenigen Schriftquellen dieser Zeit, die San Rufino direkt betreffen, werden entweder gar keine kirchlichen Vertreter oder einzelne Kanoniker ohne eine besondere Funktion genannt.²²⁸ Eine Ausnahme bildet nur der Schiedsspruch von 1204, in dem „[...] *Petrus yconomus* [...]“²²⁹ als Anwesender erwähnt wurde, der die Gemeinschaft an San Rufino dort vertrat.

Ab der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts erlaubt die Nennung einzelner Kanoniker an der Seite des Vorstehers in den Quellen einen Einblick in die Zusammensetzung der Gemeinschaft. Dadurch lassen sich sowohl gleichzeitige Kanonikate von jahrzehntelanger Dauer als auch die Herkunft einzelner Mitglieder aus lokalen Familien ermitteln, die nachweislich über Generationen mit der Kanonikergemeinschaft an San Rufino auf verschiedene Art und Weise in Verbindung standen. Ab dem späteren 12. Jahrhundert ist ebenfalls eine Spezialisierung einzelner Kanoniker in finanziellen wie juristischen Angelegenheiten an den neu eingeführten Amtsbezeichnungen abzulesen. Diese dürfte als Reaktion auf die Anforderungen durch die kommunale Entwicklung zu interpretieren sein.

Der jetzige Stand der Forschung bildet eine Entwicklung ab dem 12. Jahrhundert in Assisi ab, die Oberste allgemein treffend wie folgt beschrieb: „*Die führenden, zumeist kommerziell aktiven Familien der Stadt tendieren dazu, sich Einfluss auf kirchliche Institutionen zu verschaffen und einen Großteil ihrer religiösen Aktivitäten auf jene Klöster und*

²²⁵ ASR, III, n. 63 (zit. ebd., S. 313).

²²⁶ Vgl. zu 1232 u. 1234 ASR, III, n. 49 u. 50 (zit. ebd., S. 310).

²²⁷ Vgl. ASR, III, n. 74 (zit. ebd., S. 316).

²²⁸ Beispielhaft für Quellen dieses Zeitraumes ohne die Nennung eines kanonikalen Vertreters sind ASR, III, n. 14 (zit. ebd., S. 303) u. für die Erwähnung von einzelnen Kanonikern ASR, III, n. 15 (zit. ebd., S. 304) anzuführen. In den drei Transaktionen von 1203, 1207 u. 1211, die das angeschlossene Hospital betreffen, firmiert hingegen immer dessen Leiter Guidone; vgl. ASR, III, n. 8, 13 u. 16 (zit. ebd., S. 302, 303 u. 560).

²²⁹ ASR, III, n. 10 (ed. ebd., S. 560).

Kirchen zu konzentrieren, in denen sie diesen Einfluss gesichert sehen. Die so entstehenden Strukturen bilden sowohl die Verknüpfung von religiösen und sozialen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Sachverhalten ab, als auch die innerstädtischen Konkurrenzen und Konflikte um Machtpositionen, Ämter und Ansehen.“²³⁰

6.3.2 Die Bischöfe

Die vor allem in der älteren Literatur behauptete Existenz des Bistums Assisi bereits im 4. bis 5. Jahrhundert²³¹ ist durch einen entsprechenden archäologisch ergrabenen Baukomplex bzw. durch erhaltene zeitgenössische Schriftquellen zu bischöflichen Amtsträgern nicht nachweisbar. Im Zusammenhang mit einer gotischen Gesandtschaft zu Kaiser Justinian nach Konstantinopel Mitte des 6. Jahrhunderts wurde Avenzius als erster „[...] *episcopum civitatis Asisinatium* [...]“²³² erwähnt.²³³ Dass es in Assisi, wie in anderen mittelitalienischen Städten, eine langandauernde bischöfliche Herrschaft im Frühmittelalter gab, ist nicht gesichert.²³⁴ Nach einzelnen Nennungen in den Jahrhunderten zuvor kam es erst nach Eremedios Erwähnung im Jahr 963 in den folgenden Jahrzehnten zu einer gewissen Kontinuität in der Namensüberlieferung von Amtsträgern für das Bistum Assisi.²³⁵ Diese lässt im Hochmittelalter für das 11., den Beginn und das Ende des 12. wie für das 13. Jahrhundert von einer weniger lückenhaften Besetzung der dortigen Kathedra ausgehen:

Als herausragendste Persönlichkeit des 11. Jahrhunderts muss Bischof Ugo(ne) (1036-1052)²³⁶ bezeichnet werden. In seiner Amtszeit kam es zur Initiierung bzw. Erneuerung eines lokalen Märtyrerkultes,²³⁷ zur Erhebung der Kirche San Rufino zur Kathedrale und zur Errichtung einer frühromanischen Vorgängerkirche des heutigen gleichnamigen Sakralbaus. Diese Wiederbelebung des geistlichen wie urbanen Lebens - mit dem Bischof, den ihm unterstellten Klerikern samt ihren Familien als Protagonisten - fügt sich nahtlos in die auch in anderen ober- und mittelitalienischen Städten zu beobachtende Entwicklung ein.²³⁸ Dem „[...] *uenerabilis*

²³⁰ Oberste 2010, S. 28.

²³¹ Vgl. Iacobilli 1647, S. 702, Sanna 1932, S. 52, Fortini 1940, S. 73 Anm. 19, Fabbi 1971, S. 199, frühzeitig widersprechend Lanzoni 1923, S. 294.

²³² Marcellini Comitiss ‚Chronicon‘ (zit. D’Acunto 1999a, S. 74 Anm. 9).

²³³ Vgl. Di Costanzo 1797, S. 228, Nessi 1997, S. 33 u. D’Acunto 1999a, S. 75.

²³⁴ Zu allgemeinen Differenzierungen vgl. Becker 2008, S. 50f.

²³⁵ Vgl. Di Costanzo 1797, S. 233-244, D’Acunto 1999a, S. 78 u. zur Quelle ebd., S. 75 Abb. 1.

²³⁶ Vgl. Di Costanzo 1797, S. 236, zu September 1036 u. zu Februar 1052 ASR, I, n. 30 u. 46 (zit. ebd., S. 375f. u. 381). Zur Einschätzung dieses Bischofs, dem der Autor neben ‚großer Anpassungsfähigkeit‘ vor allem ‚politische Intelligenz‘ zusprach, vgl. D’Acunto 1999a, S. 80.

²³⁷ Für die von Becker aufgezeigte kontinuierliche Entwicklung von Patrozinien eines lokalen Hl. o. sp. auch eines städtischen Bischofs im Frühmittelalter hin zum Stadtpatron des Hochmittelalters gibt es in Assisi keine Belege; vgl. Becker 2008, S. 51f. Als ein Indiz dafür ist sicherlich auch das Marienpatrozinium der Kathedrale anzusehen. Für die „[...] *Abschichtung von Kirche und weltlichen Herrschaftsformen* [...]“ (ebd., S. 52) im 11. Jh. nutzte man in Assisi wie anderswo auch kultische ‚Hilfsmittel‘ - im Sinn der allgemeinen Frömmigkeit aber eher als unbewußter Akt einzustufen.

²³⁸ Vgl. Violante 1977, S. 99, Golinelli 1994, S. 580, vgl. z. B. zum gleichzeitigen Kathedralneubau in Arezzo bzw. Fiesole Gabbrielli 1990, S. 24 bzw. Violante ²1979, S. 317 wie zur zeitgleichen Förderung eines lokalen Märtyrerkultes in Città di Castello ebd., S. 341.

pontifex [...].²³⁹ wurde durch den von Petrus Damianus verfassten Sermon 36 größere Aufmerksamkeit zuteil.²⁴⁰ Die petrinische Schilderung lässt durch einzelne Ugo betreffende Formulierungen, wie „[...] *episcopus adhuc esitans* [...]“²⁴¹ oder „[...] *episcopus* [...] *dissidens* [...]“²⁴² auch eine gewisse Differenziertheit bei der Bewertung von dessen Handeln erahnen. In jedem Fall schien es Ugo nicht gelungen zu sein, den populären Kult des Märtyrers Rufinus an die Kathedrale Santa Maria Maggiore und zuguterletzt auch an sich selbst als kirchliches Oberhaupt zu binden und den Patron Rufinus „[...] *als Hüter der hierarchischen Tradition* [...]“²⁴³ dementsprechend zu instrumentalisieren.²⁴⁴ In den kommenden Jahrzehnten sollte die maßgebliche Verfügungsgewalt der Kanoniker über die Reliquien des Stadtpatrons einer der Gründe sein, die eine institutionelle Trennung der Kathedralkanoniker und des Bischofs in Assisi mit bewirkten.²⁴⁵

Sieben Jahre nach der letzten Erwähnung Ugos ist Bischof Aginus von Assisi zum ersten Mal bezeugt, der laut einer Quelle von 1072 zugleich Abt von San Pietro war.²⁴⁶ Wie Ugo war er mehr als eine Dekade im Amt.²⁴⁷ Die Entwicklung zu mehr Eigenständigkeit der Kathedralkanoniker von San Rufino dem eigenen Ortsbischof gegenüber setzte sich Aginus' Amtszeit weiter fort. Für die kommenden Jahrzehnte, aber noch vor dem hochromanischen Neubau der Kathedrale, gibt es Hinweise auf die Episkopate von Dragone und Rainerius.²⁴⁸

Eine Mitwirkung der Bischöfe von Assisi am Bau der hochromanischen Kathedrale, die sich mittels der Schriftquellen im dort befindlichen Archiv wie der Inschrift von 1140 nicht belegen lässt, war als Konsequenz der vorherigen Separation der bischöflichen und kanonikalen Institutionen auch nicht unbedingt zu erwarten. So unterschied sich die vorliegende Ausgangslage sowohl von jener rund um die Errichtung der frühromanischen Anlage an gleicher Stelle als auch von der Beteiligung zeitgenössischer lokaler Kirchenoberhäupter an den Kathedralbauten in anderen mittellitalienischen Städten. Beispielhaft ist diesbezüglich die Kathedrale San Feliciano in Foligno anzuführen, an deren Hauptfassade in einer Inschrift das Engagement von Bischof Marcus explizit erwähnt wurde.²⁴⁹ Wenn auch nicht direkt im

²³⁹ Abschnitt 11 (zit. Ed. Brunacci 2000, S. 134).

²⁴⁰ Ed. Lucchesi 1983, S. 214-222 u. Brunacci 2000, S. 120-139; vgl. Di Costanzo 1797, S. 1f. u. Brunacci 1948, S. 11f.

²⁴¹ Abschnitt 5 (zit. Ed. Brunacci 2000, S. 128).

²⁴² Abschnitt 6 (zit. ebd.).

²⁴³ Peyer 1955, S. 59.

²⁴⁴ Zum Patronatswesen bzw. -kult mit unterschiedlicher Akzentsetzung vgl. ebd., S. 59f., Angenendt 1994, S. 127 u. 190, Petersohn 1994, S. 608, Becker 2008, S. 46ff., Pellegrini 2009, S. 33f., Dartmann 2010, S. 137f., Oberste 2010, S. 29f. u. Favini/Salvorelli 2013, S. 40f.

²⁴⁵ Vgl. D'Acunto 1999a, S. 81.

²⁴⁶ Vgl. zu ASR, I, n. 63 (zit. Di Costanzo 1797, S. 382) u. zu Juli 1072 ASR, I, n. 83 (zit. ebd., S. 383).

²⁴⁷ Zeitgleich lässt sich, wie bereits erwähnt, auch die lange Amtszeit des Archidiacons Johannes (1052-1089) belegen.

²⁴⁸ Vgl. zu Dragone D'Acunto 1999a, S. 82 Anm. 74 u. zu Rainerius ASR, II, n. 44 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 276).

²⁴⁹ Vgl. Dietl 2009, Bd. 2, Kat. Nr. A 244, S. 871-873.

Kontext eines Kathedralbaus zeichnet eine Inschrift, welche sich heute im Palazzo del Popolo in Ascoli Piceno in den Marken befindet und die Jahreszahl 1165 beinhaltet, ebenfalls ein anderes Bild eines mittelitalienischen Bischofs bzw. von dessen Selbstverständnis, als es für die assisanischen Amtsträger zu vermuten ist: Bischof Presbyter (1126 bzw. 1130/37-nach 1165)²⁵⁰ wird darin mit einem Stern verglichen, welcher seiner Stadt Licht spendet - „[...] [HVIC VT STELLA P]REEST LUX PRESUL PRESBITER URBI [...].“²⁵¹

Auch wenn eine bischöfliche Beteiligung an der Errichtung der hochromanischen Anlage in Assisi nicht nachweisbar ist, sind Aussagen zu den Bischöfen während ihrer Bauzeit insofern interessant, als sie unter Umständen Zeugnis von deren Verhältnis zu anderen kirchlichen Institutionen und dem Kräfteverhältnis innerhalb der Kommune ablegen.

Die Angaben über die bischöfliche Sukzession wie die Änderungen des episkopalen Besitzstandes in den circa 100 Jahren der Bautätigkeit an der Kathedrale in Assisi sind leider auch eher lückenhaft: Zwischen 1134 bis 1240 sind acht Amtsträger nachweisbar. Eine Feststellung der ungefähren jeweiligen Dauer ihrer Amtszeit ist selten möglich. Nur im zweiten bis vierten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts und im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts sprechen die verschiedenen Nennungen auf jeden Fall gegen eine längere Sedisvakanz auf dem assisanischen Bischofsthron.

Für das 12. Jahrhundert lassen sich fünf Bischöfe benennen: Rainerius (1117), Clarissimus (1126, 1134), Ildebrandus (1144), Rufinus (1179, 1180) und Guido I. (August 1197, Oktober 1208),²⁵² zu denen aber gar keine bzw. nur wenige Einzelheiten überliefert sind: So sind Auseinandersetzungen zwischen dem Bischof Clarissimus und den Kanonikern von San Rufino für die 1120er Jahre aktenkundig.²⁵³ Für den um 1200 amtierenden Guido I. sind engere Kontakte zu Papst Innocenz III. anzunehmen.²⁵⁴ In seine Amtszeit fielen auch die Anfänge der durch den assisanischen Kaufmannssohn Iohannes Petri Bernardonis, später Franziskus genannt, ins Leben gerufenen sogenannten ‚Armutsbewegung‘.²⁵⁵ So schildert die ‚Legende der drei Gefährten‘ Guidos Vermittlung eines Kontaktes zwischen Franziskus bei dessen erstem Romaufenthalt und dem Kardinal Johannes von San Paolo, Bischof von

²⁵⁰ Zu Presbyter vgl. Cappelli 2006, S. 38f.

²⁵¹ Vgl. Dietl 2009, Kat. Nr. A 38, S. 568-570.

²⁵² Vgl. Di Costanzo 1797, S. 245-250.

²⁵³ Vgl. D’Acunto 1995, S. 87.

²⁵⁴ Vgl. ders. 2004a, S. 378. Zur päpstlichen Bestätigung des episkopalen Besitzes vgl. die Bulle von Innocenz III. aus dem Mai 1198 (ACA, A, 1 (ed. Fortini 1959, Bd. 3, S. 543-545)).

²⁵⁵ Vgl. D’Acunto 2004a, S. 379, abweichend zur Identifizierung des amtierenden Bischofs Rusconi 1997, S. 665.

Sabina, dem Guido in Freundschaft verbunden gewesen sein soll.²⁵⁶ Einzelne Formulierungen in den zeitgenössischen Schriftquellen legen zudem Guidos Wertschätzung und wohlwollende Förderung des Franziskus nahe.²⁵⁷

Für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts, in welche die abschließenden Arbeiten an der Kathedrale in Assisi fielen, ist kein von einem lokalen Bischof verfasstes Dokument erhalten.²⁵⁸ Für das erste Drittel dieses Jahrhunderts sind in anderweitig überlieferten Schriftquellen die Amtsträger Guido II. (September 1212, Juli 1228 (†)), Simone (1228), Matheus (1237) und - eher unsicher - Moricus (1238) überliefert.²⁵⁹ Mit den beiden ersten Franziskanern Crescentius aus Iesi (1247-1250) und Nicholas aus Calvi (1250-1273) ist die Bischofsfolge in Assisi dann wieder besser dokumentiert.²⁶⁰ Für das Episkopat von Guido II. waren nachweislich einige päpstliche Weisungen von größerer Bedeutung.²⁶¹ Laut den frühen franziskanischen Quellen kann vermutet werden, dass Guido im Gegensatz zu seinem Vorgänger kein vertrauliches Verhältnis zu Franziskus und dessen Umfeld hatte.²⁶² Der Überlieferung ist weiterhin zu entnehmen, dass es in den 1220er Jahren - vermutlich als Resultat der Ambitionen von Guido II. - erneut zu Auseinandersetzungen zwischen ihm und den Kathedralkanonikern kam,²⁶³ die dann sogar einer Schlichtung durch auswärtige Kirchenvertreter bedurften.²⁶⁴

Im Zusammenhang mit dem Baufortgang der hochromanischen Kathedrale ist bemerkenswert, dass die Wiederauffindung der Gebeine des Kirchenpatrons Rufinus im August 1212 mit expliziter kanonikaler wie bischöflicher Bestätigung und die sich daran anschließenden Ereignisse nur wenige Wochen vor der ersten gesicherten Erwähnung von Guido II. erfolgt sein sollen.²⁶⁵ D'Acunto erwog sogar eine zeitliche Verbindung der ‚*Inventio Secunda*‘ und des Amtsantrittes Guidos.²⁶⁶

²⁵⁶ Vgl. *Leggenda dei tre compagni*, Abs. 47 (zit. Caroli 1987, S. 728 [1457]) bzw. <https://www.assisiom.it/uploads/219-Leggenda%20dei%20tre%20compagni.pdf> wie Brooke 2006, S. 25.

²⁵⁷ Vgl. D'Acunto 1996, S. 484ff. u. Brooke 2006, S. 25. Der Fall des Anfang 1199 heiliggesprochenen Cremoneser Kaufmanns Homobonus zeigt, dass ein weniger drastischer Bruch mit der eigenen zivilen Identität eine kirchlich legitimierte Alternative dargestellt hätte; vgl. Oberste 2010, S. 30.

²⁵⁸ Vgl. D'Acunto 1995, S. 53.

²⁵⁹ Vgl. Di Costanzo 1797, S. 252-258, speziell zu Matheus ACA, M. 1 (ed. Fortini 1959, Bd. 3, S. 640-645).

²⁶⁰ Vgl. D'Acunto 2013, S. 382-384.

²⁶¹ Zu Guido II. vgl. ders. 2004b, S. 379-381. So erließ z. B. Honorius III. am 1. April 1219 die Verfügung an die Kommune von Assisi, die dem Bischof verliehenen Regalien freizugeben (Honorius III. 1219. Pont. 3, 6332 (zit. Böhmer, Neubearb. 1882, S. 1133)). Allgemein zur engeren Verbindung der ital. Bischöfe zur röm. Kurie in Zeiten des Aufstieges der Kommunen vgl. Violante 1977, S. 109.

²⁶² Vgl. D'Acunto 2004b, S. 379f.

²⁶³ Zu einer ähnlichen Auseinandersetzung Anf. 13. Jh. mit päpstlicher Intervention zw. dem Bischof Ildebrandus, selbst ehem. Mitglied der Gemeinschaft, u. den Kanonikern in Volterra vgl. Ceccarelli Lemut 2014, S. 807.

²⁶⁴ Vgl. D'Acunto 2004b, S. 381.

²⁶⁵ Vgl. ders. 1996, S. 501, zur bischöflichen Beglaubigung Fortini 1959, Bd. 3, S. 235, zur Einschätzung der ‚*Inventio Secunda*‘ Di Costanzo 1797, S. 45 u. Brunacci 1948, S. 40.

²⁶⁶ Vgl. D'Acunto 2004b, S. 380.

Inwieweit diese Auffindung darüber hinaus auch im Kontext der komplizierten Beziehungen zwischen dem Bischof und den Kathedralkanonikern wie des Baufortschrittes mit berücksichtigt werden sollte, ließ er jedoch offen. Allein die aktive Rolle des Bischofs bei der zweiten ‚Inventio‘, der Verbreitung dieser Nachricht in Briefform²⁶⁷ bzw. bei der feierlichen Translation muss - neben der Teilnahme weiterer Bischöfe der Umgebung - gemessen an der bisherigen Geschichte des Rufinuskultes allerdings schon betont werden.²⁶⁸ So könnte diese episkopale Beteiligung an der Erhebung und Übertragung der Gebeine des Kathedralpatrons nicht nur im Sinn der Ausübung seines entsprechenden Vorrechtes, sondern auch als ein Versuch der Wiederherstellung überkommener kirchen- wie machtpolitischer Strukturen in Assisi zu verstehen sein.²⁶⁹ Für die folgende Zeit ging D’Acunto dann aber - als Reaktion auf die erstarkende Kommune - von einer mehrjährigen Phase des Friedens zwischen der Kanonikergemeinschaft und dem örtlichen Bischof aus.²⁷⁰ Mit Matheus und Moricus amtierten möglicherweise gleich zwei Kanoniker aus den lokalen Gemeinschaften an Santa Maria Maggiore bzw. San Rufino als Bischöfe in den 1230er Jahren, der Zeit der Endarbeiten an der Kathedrale.²⁷¹

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die Bischöfe in Assisi bei der Errichtung der hochromanischen Kathedrale nicht als Bauherren hervortraten. Vor dem Baubeginn wie am Ende der Arbeiten sorgten zwei von ihnen, Clarissimus und Guido II., überdies durch Auseinandersetzungen mit anderen kirchlichen Organen vor Ort für Unruhe in der eigenen Diözese. Guido II. versuchte - entsprechend seines episkopalen Vorrechtes - die Überführung der Gebeine des Rufinus von dem Alt- in den Neubau offensichtlich zur Stärkung seiner eigenen Position vor Ort zu nutzen. Die wenigen Nennungen in Schriftquellen ergeben aber leider kein umfassenderes Bild der bischöflichen Amtsträger und ihrer Kurie in dieser kleinen mittelitalienischen Diözese.

6.4 Indizien zur kirchlichen Nutzung

Die vor allem im Kathedralarchiv in Assisi erhaltenen Schriftquellen belegen für die Zeit der Errichtung der hochromanischen Anlage einzelne Aktivitäten rund um die kirchliche Baustelle.²⁷² Informationen zu Zusammenkünften auch im Kathedralbau selbst sind für Dezember 1198, Juni und Dezember 1203 wie September 1204

²⁶⁷ Vgl. ders. 1995, S. 95, zur Tradition speziell des Translationsberichtes in der literarischen Form des Briefes o. Sermons Heinzelmann 1979, S. 90.

²⁶⁸ Guidos Beteiligung ist sicherlich nicht unter dem Blickwinkel des päpstlichen Vorbehaltsrechtes bei Translationen zu sehen; vgl. Neumann 1980a, S. 664 u. zur besonderen Zeitbezogenheit von Translationen Heinzelmann 1979, S. 59.

²⁶⁹ Die Verfügungsmacht über die Reliquien des Rufinus u. deren legendäres Behältnis, über das Petrus Damianus in seinem Sermon berichtete, hatte schon Bischof Ugo um 1030 nicht erlangen können.

²⁷⁰ Vgl. D’Acunto 1996, S. 504f.

²⁷¹ Vgl. ders. 2002, S. 813f.

²⁷² Vgl. ASR, VII, n. 10 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 533f.) u. zu 1155 ASR, II, n. 108 (zit. ebd., S. 289)

bezeugt.²⁷³ Dabei handelte es sich um bedeutendere kommunale Schiedssprüche und den offiziellen Unterwerfungsakt von Serpigliano. Ob sich diese Ereignisse noch in Teilen des früh- oder schon des hochromanischen Bauwerkes abspielten, musste auf Grund der abweichenden Beurteilung der Baugeschichte in der Literatur umstritten bleiben.²⁷⁴

Auch wenn eine Nennung eines spezifischen Kirchenteiles mit „[...] *in choro ipsius Ecclesiae* [...]“²⁷⁵ erst im Februar 1230 erfolgte und so nur noch auf den hochromanischen Neubau bezogen werden kann, ist meiner Ansicht nach auch für die ab 1198 erwähnten Rechtsakte eine Lokalisierung in der neu errichteten Kathedrale wahrscheinlich. Dabei ist allerdings auch zu berücksichtigen, dass Ortsangaben in Schriftquellen vor der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts aus dem Kathedralarchiv in Assisi oftmals nur - im Sinn einer rechtlichen Absicherung - zur Lagebeschreibung eines veräußerten oder gestifteten Grundstückes oder Hauses, aber nicht zur Dokumentation des Ortes des Rechtsaktes selbst verwendet wurden.²⁷⁶

Eine Auswertung der von Fortini erfassten Dokumente ergab, dass einigen Vereinbarungen zwischen 1150 und 1198 die Angabe zum Ort ihrer Proklamation bzw. Niederschrift beigegeben wurde. Fast alle Rechtsakte, die durch entsprechende Angaben einem Innenraum im Kathedralkomplex zugeordnet werden konnten, fanden „[...] *in Capitulo ecclesie Sancti Rufini* [...]“²⁷⁷ statt, einzelne aber auch „[...] *in claustro sancti Rufini* [...]“²⁷⁸ bzw. „[...] *in camera in qua predictus Archipresbiter iacebat* [...]“²⁷⁹ Obwohl auch für die Zeit nach 1198 weiterhin „[...] *in capitulo* [...]“²⁸⁰ geschlossene Vereinbarungen dokumentiert sind, war deren dortige Abwicklung dann nur noch eine von mehreren Möglichkeiten und betraf fast ausschließlich Angelegenheiten der Gemeinschaft selbst.²⁸¹

Kurz vor der ersten Erwähnung einer kommunalen Zusammenkunft in der örtlichen Kathedrale im Jahr 1198 könnte sich mit der Taufe des staufischen Kaisersohnes Friedrich II., der zu Weihnachten 1194 in Iesi in den Marken geboren worden war,²⁸² auch ein Ereignis von gewisser Bedeutung in Assisi zugetragen haben.²⁸³ Die Wahl des Taufortes wurde in der Literatur immer mit der Betreuung des kaiserlichen Thronfolgers durch die vielleicht von der italienischen Halbinsel stammende Gattin von Konrad von Urslingen, ernannter Graf von Assisi, Herzog von

²⁷³ Vgl. ASR, II, n. 156 (zit. ebd., S. 546), ASR, VIII, n. 57 (zit. ebd., S. 555f.), ACA, M 1, fol. 1 (zit. ebd., S. 553) u. ASR, III, n. 10 (zit. ebd., S. 560).

²⁷⁴ Zu einer Zusammenstellung der unterschiedlichen Meinungen vgl. Abate 1953, S. 119f.

²⁷⁵ ASR, III, n. 43, (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 309).

²⁷⁶ Vgl. z. B. die Angaben in ASR, I, n. 106 (ed. ebd., S. 43 u. S. 259f.) o. ASR, II, n. 55 (ed. ebd., S. 43 u. S. 278).

²⁷⁷ ASR, II, n. 141 (2) (zit. D’Acunto 2002a, S. 87).

²⁷⁸ ASR, VIII, n. 4 (zit. Fortini 1959, Bd. 3, S. 342).

²⁷⁹ ASR, II, n. 101 (zit. ebd., S. 287).

²⁸⁰ Beispielhaft ASR, III, n. 20 (zit. ebd., S. 305) o. ASR, III, n. 60 (zit. ebd., S. 313).

²⁸¹ Vgl. stellvertretend zu 1217 ASR, III, n. 24 (zit. ebd., S. 305).

²⁸² Zur Beurteilung der diesbzgl. Überlieferung vgl. Kurstjens 2012, S. 235-237.

²⁸³ Vgl. Schaller 1961, S. 478f., hingegen zur zweifelhaften Überlieferung De Luca 2017, S. 163.

Spoletto, Reichsvikar in Sizilien und enger Vertrauter Heinrichs VI., begründet.²⁸⁴ Diese längere Obhut ist auf verschiedene Art überliefert - schriftlich²⁸⁵ wie auch durch eine Illustration der Übergabe des Säuglings von Kaiserin Konstanze an die Gattin Konrads mit einer entsprechenden Beischrift im *„Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis“*²⁸⁶ des Petrus de Ebulo († vor 1220).

Das Kaiserpaar befand sich im Winter 1194-1195 auf dem Weg nach Sizilien und eine Taufe des Kaisersohnes wäre in Iesi oder in dessen direkter Umgebung eigentlich eher geboten gewesen.²⁸⁷ Die Einordnung des Tatbestandes, dass die Taufe des kaiserlichen Thronfolgers offensichtlich nicht sofort nach der Geburt erfolgte, könnte nur durch einen Vergleich mit der sonstigen Taufpraxis hochmittelalterlicher Herrscherfamilien erfolgen. Anhaltspunkte für eine sehr späte Taufe erst im Jahr 1197, wie sie von Sanna angegeben wurde,²⁸⁸ entziehen sich der Kenntnis der Verfasserin.

Über die möglichen Umstände, die örtlichen Gegebenheiten und die Beteiligten des Taufaktes kann nur gemutmaßt werden - noch in der kleinen ‚Basilica Ugoniana‘ oder doch schon im Ostteil bzw. im später für Taufen genutzten südlichen Seitenschiff des unvollendeten großen Neubaus? Inwieweit auch in diesem Fall ein repräsentativer Rahmen die Wahl des Gebäudes mit bedingt haben könnte oder diese Vorstellung nur dem neuzeitlichen Denken entspringt, muss an dieser Stelle offen bleiben.

Auch von der Beschreibung des Aufenthaltes von Franziskus zusammen mit seinen Gefährten in der Kathedrale von Assisi in der sogenannten ‚Leggenda Perugina‘ - *„Entrato nella chiesa di San Rufino, scese nella cripta insieme con Pietro di Cattanio, [...]“*²⁸⁹ - ist meiner Meinung nach keine Klärung darüber zu erwarten, wie weit die Bauarbeiten in der ersten Dekade des 13. Jahrhunderts gediehen waren. Die Schlussfolgerung Francesco Santuccis, dass aus dieser Stelle hervorgehe, dass die frühromanische Krypta in jener Zeit über die hochromanische Anlage zugänglich gewesen sei, ist meines Erachtens nicht vorbehaltlos zu übernehmen.²⁹⁰ Die archäologisch gesicherten Zugänge zur Krypta der ‚Basilica Ugoniana‘ befanden sich zum einen in deren Westwand, zum anderen ausgehend vom heute zum Teil noch erhaltenen Kreuzgang der Kanoniker in deren Südwand.²⁹¹ Der Eintritt in die Krypta über einen heute wieder geschlossenen Durchbruch mittig in deren Apsis

²⁸⁴ Vgl. Manselli 1978, S. 349.

²⁸⁵ Vgl. Friedrich 1194 Ind. 13 (zit. Böhmer, Neubearb. 1881, S. 153).

²⁸⁶ *„Imperatrix Siciliam repetens benedictum filium suum ducisse dimisit.“* (zit. Kölzer/Stähli 1994, S. 206), zu dem zw. 1195-1197 dat. fol. 138r, Codex 120. II, Bürgerbibl., Bern vgl. ebd., S. 206f.; zu Petrus de Ebulo vgl. Delle Donne 2015, S. 479-482.

²⁸⁷ Zu Hinweisen, dass mindestens seit dem 13. Jh. mit Taufhandlungen zu rechnen ist, die durch ihre Vereinfachung nicht dem standardisierten Ritus entsprachen, vgl. Musetti 2014, S. 156.

²⁸⁸ Vgl. Sanna 1932, S. 53 u. Prosperi 2003, S. 22.

²⁸⁹ Abs. 39 (vgl. Caroli 1987, S. 787), Abschnitt 1587 auch abrufbar unter http://www.santuariodelibera.it/FontiFrancescane/frame_leggenda_perugina.htm.

²⁹⁰ Vgl. Santucci 1999b, S. 90.

²⁹¹ Vgl. Martelli 1966b, Abb. 2 u. 3.

unterhalb des westlichen Joches der heutigen Kathedrale, der einen Großteil der dortigen hochmittelalterlichen Ausmalung zerstörte,²⁹² ist für das frühe 13. Jahrhundert sicherlich auszuschließen.²⁹³ Eine Möglichkeit vom hochromanischen Kirchenschiff *direkt* in die frühromanische Krypta zu gelangen, ergab sich für einen Besucher der Anlage des 12.-13. Jahrhunderts entsprechend diesen Befunden folglich meines Wissens nicht. Die Angabe zum Aufenthalt von Franziskus in der Kathedrale könnte sich somit möglicherweise auf deren ‚ecclesia inferior‘ bezogen haben. Deren Umschreibung mit dem Begriff der ‚Krypta‘ in den publizierten Schriftquellen ist der Verfasserin zwar nicht bekannt, doch entsprechend der literarischen Merkmale einer Legende nicht gänzlich auszuschließen.

Neben dieser Schilderung von Zeitgenossen aus dem Umfeld von Franziskus fand vor allem die postum in der ‚Vita‘ des Franziskaners Thomas von Celano (um 1190-um 1260) berichtete Teilnahme der jungen Klara, Tochter von Favarone Offreducci Bernardini, an einem Gottesdienst am Palmsonntag im März 1211 oder 1212 in der Kathedrale von Assisi immer mal wieder die Aufmerksamkeit einzelner Autoren.²⁹⁴ Dabei wurde die Textpassage ihrer Begegnung mit dem lokalen Bischof (Guido I. oder II.) - „[...] *puella [...] cum reliquis intrat ecclesiam, [...], dum Clara prae verecundia suo in loco manet immota, pontifex per gradus descendens, usque ad eam accederet, et palmam suis in manibus poneret.*“²⁹⁵ - bezüglich der baulichen Angabe in der entsprechenden Literatur nicht einheitlich interpretiert: Sicherlich hatte Cardelli mit seiner Bemerkung Recht, als er betonte, dass *beide* romanischen Kathedralbauten in Assisi ursprünglich über einen Niveauunterschied zwischen ihrem Langhaus und erhöhten Presbyteriums-bereich verfügten.²⁹⁶ Diesen hätte der Bischof in beiden Fällen - „[...] *per gradus [...]*“²⁹⁷ - über Stufen bzw. eine Treppe überwinden müssen, um der regungslos verharrenden jungen Frau entgegenzutreten. Klaras Begegnung mit dem Bischof Guido könnte somit sowohl im frühromanischen Bau am Übergang zum leicht erhöhten Presbyterium bzw. in der Nähe der Treppenanlage zu der noch heute

²⁹² Vgl. Monciatti 2013, S. 146 Bildunterschriften. In Bezug auf die Baugeschichte datiert der Autor diese Fresken spät (um 1135 (?)).

²⁹³ Vgl. zur Öffnung möglicherweise zu Zeiten Alessis Cappelletti/Trombetta 2000, S. 68. Zur Erschließung von weiteren Bestattungsmöglichkeiten als Grund für diese Öffnung vgl. De Giovanni 1999b, S. 2.

²⁹⁴ Vgl. zur zeitlichen Fixierung Abate 1953, S. 128 Anm. 1, Nicolini 1980, S. 504 u. D’Acunto 2004a, S. 379; zu Thomas vgl. Pastore Stocchi 1976, S. 649. Dieses Ereignis fand direkt vor ihrem Rückzug aus der weltlichen Gesellschaft, nach dem Ende der kommunalen Unruhen statt.

²⁹⁵ S. Chiara Vergine. *Legenda latina di Tommaso da Celano* (zit. Casolini 1953, S. 13), vgl. Abate 1953, S. 128; zur ital. Übersetzung Abs. 7, 3167f. vgl. Caroli 1987, S. 1216f. bzw. <http://www.ofs-monza.it/files/leggendadisantachiara.pdf>; vgl. Nicolini 1980, S. 504f. u. D’Acunto 1996, S. 489 Anm. 26. Zum Fehlen einer kritischen Ausgabe dieser Legende, für welche die Autorschaft von Thomas zwar wahrscheinlich, aber nicht belegt sei, vgl. Feld 2007, S. 58.

²⁹⁶ Vgl. Cardelli 1969, S. 34 Anm. 15.

²⁹⁷ Zur dt. Übersetzung ‚die Treppe hinunter‘ vgl. Petschenig 1971, S. 233. Diese lateinische Wendung wurde auch im Zusammenhang mit den Ereignissen vor Ort in S. Chiara von Thomas von Celano benutzt; vgl. Fortini 1959, Bd. 3, S. 59f.

erhaltenen Krypta als auch in der hochromanischen Anlage am Aufgang zu der damals stark erhöhten ‚ecclesia superior‘ bzw. nahe des Zuganges zum sogenannten ‚Corpus Sanctum‘,²⁹⁸ der mehrjochigen Unterkirche,²⁹⁹ erfolgt sein.³⁰⁰ Für die Verortung dieses Treffens eher in die hochromanische Anlage, die eine bereits erfolgte liturgische Nutzung impliziert hätte,³⁰¹ spricht die für das Jahr 1212 oder kurz danach angenommene Translation der Gebeine des Rufinus aus der Krypta des Altin den östlichen Neubau.³⁰² Letztere setzte meiner Meinung nach aber nicht die Vollendung der gesamten Fassade voraus, wie De Luca kürzlich annahm,³⁰³ ohne jedoch die Anfrage der Kanoniker um finanzielle Unterstützung von 1216 und die noch 1228 nicht erfolgte Weihe des gesamten Gebäudes zu berücksichtigen.

Laut der Beschreibung von Bischof Guido II. in Briefform, die zusammen mit der ‚Inventio Prima‘ einer ‚Passio Sancti Rufini‘ des 14. Jahrhunderts angehängt wurde,³⁰⁴ war dem feierlichen Akt der Übertragung die zweite Auffindung der Heiligengebeine in der Krypta der ‚Basilica Ugoniana‘ im August 1212 in Anwesenheit des Bischofs und der Kanoniker vorausgegangen.³⁰⁵ Diese sei durch beide Parteien beglaubigt worden - ‚*Quando corpus beati Rufini inventum fuit in ecclesia sia antiqua* - [...]. Nos [Guido] *Secundus episcopus et universi canonici sancti Rufini assisine civitatis posteritati nostre salutem et eorum in revelatione eiusque sancti Rufini martyris et presulis nobis videntibus gesta sunt addiscere veritatem.*‘³⁰⁶ Die überlieferte Partizipation der Bischöfe der größten Diözesen im Umkreis - Spoleto, Foligno, Nocera, Gubbio und Todi - ‚[...] *cumque universo populo eiusdem civitatis Assisii* [...]‘.³⁰⁷ verlieh den Ereignissen um die Auffindung wie Übertragung der Gebeine zudem noch mehr Gewicht.³⁰⁸

²⁹⁸ Zur Erwähnung Anf. 15. Jh. vgl. 1406 IV-prima del 16. ‚[...] *cappelle s. Marie site in ecclesia s. Rufini, iuxta hostium corporis sancti ab extra* [...]‘ (Rf ms 90, fol. 4r (zit. Cenci 1974-1976, S. 295)).

²⁹⁹ Vgl. zur Nennung 1400 V-19: ‚[...] *in ecclesia s. Rufini ante inmažinem s. Petri et Pauli quando Christus orat ad Patrem, iuxta hostium sacristie dicte ecclesie inferiori* [...]‘ (Nt A 21, fol. 10v (zit. ebd., S. 257)) u. zur Rekonstruktion Lunghi 1981, S. 20f.

³⁰⁰ Vgl. Abate 1953, S. 128 Anm. 6.

³⁰¹ Ob man sich die Nutzbarmachung des Ostteiles von S. Rufino durch einen provisorisch gemauerten Abschluss gen Westen vorstellen sollte, wie er z. B. noch heute am unvollendeten Langhaus von S. Maria d'Arabona bei Manoppello erhalten ist, muss offen bleiben: vgl. das in den Abb.verw. ang. Foto DSCN4865. Mein Dank gilt an dieser Stelle Herrn Prof. Dr. Bruno Klein für seinen Hinweis, dass die Existenz einiger solcher Provisorien länd- u. zeitübergreifend überliefert sei (Alt-St. Peter in Rom, Dome in Köln, Wetzlar u. Beauvais). Eine mit jener an S. Rufino vergleichbaren Vorgehensweise einer etappenartigen Errichtung wie Nutzung eines Neubaus östl. einer älteren, sp. abgerissenen Kirche könnte auch für S.-Pierre in Airvault als möglich angesehen werden.

³⁰² Vgl. Di Costanzo 1797, S. 45, Fortini 1940, S. 66 u. Brunacci 1999, S. 26.

³⁰³ Vgl. De Luca 2017, S. 164 u. dies. 2019, S. 99.

³⁰⁴ Vgl. Fortini 1959, Bd. 3, S. 235 u. zur genaueren Angabe für die ‚Inventio Prima‘, fol. 137va-138va bzw. ‚Inventio Secunda‘, fol. 138va-139vb im Codex des ASR Brunacci 1999, S. 21.

³⁰⁵ Vgl. ebd., S. 236 u. ders. 1981, S. 460. Sicherlich nicht unerwartet, weist deren Schilderung für diese Textart typische Komponenten auf, wie das Erscheinen des Heiligen im Traum eines Protagonisten.

³⁰⁶ Passionario ASR, fol. 138 (zit. Brunacci 1999, S. 21), abweichend Fortini 1959, Bd. 3, S. 235.

³⁰⁷ Passionario ASR, fol. 146r (zit. Brunacci 1999, S. 22).

³⁰⁸ Die von Fortini ang. Anwesenheit auch der lokalen Konsuln bei der Auffindung findet sich bei Brunacci 1999 hingegen nicht; vgl. Fortini 1959, Bd. 3, S. 236f.

Auf Grund einer topografischen Angabe datierte Brunacci die Redaktion des Textes der ersten Auffindung der Gebeine des Rufinus, die in frühchristlicher Zeit vor den Toren der Stadt erfolgt sein soll, in das 14. Jahrhundert. Wegen stilistischer Entsprechungen erweiterte der Autor diese Spätdatierung auch auf die Beschreibung der zweiten Auffindung in der Krypta der frühromanischen Kathedrale. Trotz seiner späten Ansetzung beider Texte schien Brunacci - ohne die Anführung von Argumenten - allerdings nicht an der Translation der Gebeine des Rufinus in den Kathedralneubau um 1212 gezweifelt zu haben.³⁰⁹ Dass die seiner Meinung nach im 14. Jahrhundert verfasste Schilderung der zweiten Auffindung zumindest in Teilen möglicherweise auf dem Wissen eines Zeitgenossen basierte, legt der Umstand nahe, dass sie mindestens einen, wenn nicht zwei Namen historischer Personen aus dem Umfeld von San Rufino beinhaltet.³¹⁰ So könnte es sich beim Kanoniker Theobaldus um den zeitweilig auch als ‚camerarius‘ fungierenden T(h)e(o)baldus Armuiafri handeln, der von 1182 bis 1223 in der Gemeinschaft von San Rufino nachweisbar ist. Hingegen dürfte Guido sicher als *der* Kustos (und Rektor) des Hospitals zu identifizieren sein, der von 1198 bis 1217 bezeugt ist - „*Et erat autem in eadem Civitate Assisii quidam Sacerdos, custos hospitalis, quod appendet Ecclesie eiusdem Gloriosi Martyris, nomine Guido.*“³¹¹ Die Schilderung mit dieser Personalie bezieht sich somit „[...] auf konkrete Ereignisse in einem genau beschriebenen Raum und zu einem festgehaltenen Zeitpunkt [...]“.³¹² Die Verwendung einer derartigen Referenz gab Martin Heinzelmann als Charakteristikum für Berichte zu Übertragungen von Reliquien an, deren Durchführung „[...] für die Kirche, die die jeweilige Translation organisiert hat, in der Regel eine Zäsur [...]“.³¹³ darstellte. Dabei dürfte der Autor allerdings eher nicht Schilderungen von Übertragungen innerhalb eines Gebäudekomplexes gemeint haben, wie im Fall des Rufinus, sondern von ‚neu erworbenen‘ Reliquien.³¹⁴

Es sollte trotzdem noch einmal kurz auf den sensiblen Zeitpunkt der Übertragung der Gebeine des Kirchenpatrons eingegangen werden: Die Translation erfolgte etwa zwei Jahre nach der ‚Concordia‘ aus dem Jahr 1210, in der die Kathedrale noch als kommunale Bauaufgabe hervorgehoben wurde. Etwa zeitgleich schenkte die benediktinische Gemeinschaft von San Benedetto *al Subasio* der Kommune das bereits erwähnte Grundstück am sogenannten ‚Minerva-Tempel‘ im Stadtzentrum. Diese Schenkung markiert einen der Wendepunkte in der Kooperation der Kathedralkanoniker und der kommunalen Institutionen, die von diesem Moment an ihr eigenes prestigeträchtiges Bauprojekt in Angriff nahmen - trotz des ‚himmlischen‘ Zeichens durch die erneute Auffindung der Gebeine des Stadtpatrons. Ohne die Unterstützung der jungen Kommune mussten die Kathedral-

³⁰⁹ Vgl. Brunacci 2000, S. 48f.

³¹⁰ Vgl. Fortini 1959, Bd. 3, S. 236.

³¹¹ Zit. ebd., S. 236. Der Titel ‚custos‘ ist Guido 1217 in ASR, III, n. 21 (zit. ebd., S. 305) beigegeben.

³¹² Heinzelmann 1979, S. 57.

³¹³ Ebd.

³¹⁴ Vgl. speziell zur Praxis bzw. Motivik der hochmittelalterlichen Reliquienbeschaffung u. -translation Köpf 2004, Sp. 420 bzw. Rosser-Owen 2015, S. 51f. u. allgemein Angenendt 1998, S. 69-74.

kanoniker bereits 1216 die lokale Kirchenleitung um finanzielle Unterstützung bitten, um die ehemals identitätsstiftende gemeinschaftliche Bauaufgabe zeitnah beenden zu können.

Es bleibt an dieser Stelle allerdings festzuhalten, dass, so interessant einzelne der zuvor genannten Schriftquellen für die Einschätzung des jeweiligen Kräfteverhältnisses der kirchlichen Institutionen in Assisi auch sein mögen, ihnen zwar Aussagen zur öffentlichen und liturgischen Nutzbarkeit, aber nicht zum genauen Grad der Vollendung des Westteiles oder der Fassade der hochromanischen Kathedrale zu entnehmen sind.

7 Schlussbetrachtung

Das Untergeschoss der Westfassade der Kathedrale San Rufino in Assisi entstand im Rahmen eines 1140 unter kanonikaler Trägerschaft begonnenen Neubaus. Diese bauliche Initiative wurde bereits etwa 100 Jahre nach der vermuteten Fertigstellung der Vorgängeranlage ergriffen und durch umfangreiche, vor allem im Vorfeld getätigte Stiftungen einzelner lokaler Familienverbände ermöglicht. Für die Bauzeit der hochromanischen Bischofskirche lassen sich diesen stiftenden Familien bzw. deren direktem Umfeld sowohl einzelne Kanoniker der Gemeinschaft von San Rufino als auch Funktionsträger der frühen kommunalen Strukturen in Assisi zuordnen.

Die Fassade der hochromanischen Kathedrale von Assisi gründet im Presbyteriums-bereich der frühromanischen Basilika etwa aus den 1030-1040er Jahren. Die Größe und Gestaltung des hochromanischen Presbyteriums wie seine Ausrichtung gen Westen lässt keine begründeten Zweifel daran aufkommen, dass nicht schon von Anfang an erwogen worden war, die vergleichsweise kleine frühromanische Basilika mindestens in Teilen zu überbauen. In diesem Fall wäre der Abriss von Teilen dieser Vorgängerkirche zumindest vor der Errichtung einer neuen Fassade unabdingbar gewesen. Diese Abrissarbeiten sind zwar zeitlich nicht genau zu fixieren, aber es liegt schon nahe anzunehmen, dass diese unter normalen Umständen erst dann erfolgten, als Teile des Neubaus die entsprechenden Funktionen des Altbaus übernehmen konnten. Eine von de Angelis d'Ossât, Argan, Wiener und McLean vorgebrachte Frühdatierung des Fassadenbaubeginns um 1140 bzw. 1150 ist somit schon aus diesem Grund eher auszuschließen.

Neben der Existenz der Bischofskirche des 11. Jahrhunderts sind überdies der Versatz einer bedeutenden Bauinschrift an dem schon immer eher unzugänglichen Ostabschluss und die großen stilistischen Unterschiede zwischen der Bauskulptur der Apsis und der Fassade klare Zeugnisse für den langsamen Fortgang der Arbeiten an der hochromanischen Kathedrale von Osten nach Westen. Die Fassadenerichtung ist dem Ende der langen Bautätigkeit zuzuordnen, auch wenn die deutlichen Abweichungen des westlichsten gegenüber den übrigen Langhausjochen vermuten lassen, dass erste Arbeiten an der Front bereits zu einem Zeitpunkt erfolgten, als das westliche Langhaus noch nicht vollendet war. Die Option, westlich des ab

den 1140er Jahren gebauten Presbyteriums ‚nur‘ drei bzw. vier gleich tiefe Langhausjoche zu errichten, so dass sich die neue Fassade noch außerhalb des Bereiches des Altbaus befunden hätte, wurde offenkundig nicht favorisiert. Gleichzeitig konnte auch die größere Tiefe des ersten Westjoches die nur partielle Überbauung des frühromanischen Presbyteriums bzw. die Reduktion der Krypta um ein Joch gen Westen nicht verhindern, so dass diese östlichen Kirchenteile zumindest zeitweise bzw. gar nicht mehr genutzt werden konnten.

Die eingehenden baulichen Untersuchungen im Rahmen der Restaurierung 1998-1999 und eine Analyse der Gestaltung wie der Ausstattung der Fassade von San Rufino ergaben unter anderem, dass deren beiden Geschosse samt dem Giebel nicht direkt nacheinander, sondern mit zwei baulichen Unterbrechungen bzw. einer deutlichen Abweichung von dem ursprünglichen Entwurf errichtet wurden. Mit Hilfe der zum Neubau überlieferten Daten lässt sich zwar in etwa festlegen, wann die letzten Arbeiten am Obergeschoss wie am Giebel der Fassade vonstattengingen - vermutlich in den 1230er bis maximal in den frühen 1250er Jahren -, doch eine Ermittlung des ungefähren Baubeginns des Untergeschosses bleibt durch den nicht kontinuierlichen Baufortgang weiterhin reine Spekulation.

Als Mittel zur weiteren Eingrenzung der Entstehungszeit des unteren Fassadengeschosses war am Anfang dieser Arbeit die Einordnung von dessen architektonischer Gliederung wie dessen bauskulpturalem Repertoire in das Baugeschehen der benachbarten Diözesen anvisiert worden. Der weitgehend originale Zustand des gesamten Untergeschosses ließ diese analysierend-vergleichende Vorgehensweise als vielversprechend erscheinen. Die Untersuchungsergebnisse zur Gestaltung wie zur Gliederung des unteren Geschosses führten aber eher zu dessen Abgrenzung von *den* Ensembles der Umgebung, für die eine Datierung ab der Mitte bis an das Ende des 12. Jahrhundert gesichert bzw. zu vermuten ist. Unterschiede ergaben sich vor allem durch die Komplexität, Homogenität und Individualität der Oberflächengliederung an San Rufino, auch wenn sich die hoch- und spätromanischen Sakralbauten im heutigen Umbrien mehrheitlich explizit durch die Präsentation von Fläche(n) auszeichnen. Allerdings führte ein direkter Vergleich der architektonischen Gliederung des Fassadengeschosses von San Rufino und der Portalzone von San Pietro *fuori le mura* in Spoleto zu dem Ergebnis, dass deren untere relieflose Partien in einem hohen Maß übereinstimmen. Für San Pietro ist jedoch ab dem mittleren Drittel des Rahmenwerkes - nicht nur durch die Einfügung der Reliefs - eine nicht mehr einheitliche technische Umsetzung dieser partiellen Wandgliederung festzustellen, was meiner Ansicht nach wiederum für eine Priorität der Gliederung in Assisi gegenüber jener in Spoleto spricht.

Für die Portalzone von San Rufino ist des Weiteren die Art und Weise der konzeptionellen Einbindung der drei Portale in das Rahmenwerk des unteren Fassadengeschosses hervorzuheben. Diese unterscheidet sich deutlich von der zum Vergleich herangezogenen, aber späteren Lösung an der in Gänze von einem Rahmenwerk unterteilten Front von Santi Vincenzo ed Anastasio in Ascoli Piceno in den Marken. Der Aufbau der seitlichen Zugänge als flache, um dekorierte Rundbogen

erweiterte Sturzpfeilerportale, welcher ihre Integration in die architektonische Gliederung begünstigte, konnte vor allem an den romanischen Sakralbauten in Alba Fucens und Carsoli in den Abruzzen ähnlich nachgewiesen werden. Der dem Mittelportal hinzugefügte und durch ‚Dekorringe‘ unterteilte Halbrundstab steht hingegen leicht abweichenden Lösungen an den Zugängen von Santa Maria *della Piazza* in Ancona und San Leopardo in Osimo in den Marken nahe.

Für das Repertoire der Bauskulptur am Fassadenuntergeschoss in Assisi zeigt sich ein heterogeneres Bild als bei der Konzeption der Flächengliederung. Die an San Rufino tätigen Bildhauer griffen vor allem bei der Portalausstattung auf einen vielfältigen Motiv- bzw. Sujetkatalog zurück. Speziell dessen Zusammensetzung könnte die Frage aufkommen lassen, ob schon von Beginn an drei derartig ausgestattete Zugänge vorgesehen waren bzw. ob die komplexere Ausstattung des mittleren Zuganges auf dieselbe Planungsphase zurückging wie jene der schlichter konzipierten Seitenportale. Details in der Ausführung deuten darauf hin, dass einzelne bzw. eine ähnlich ausgebildete Gruppe von Bildhauern in verschiedenen Bereichen der Portalzone eingesetzt wurden. So lassen die festgestellten Analogien auch Werke unterschiedlicher Thematik bzw. Plastizität aus verschiedenen Gesteinsarten an allen drei Zugängen enger zusammentreten. Hinweise auf eine leichte Störung des Baubetriebes sind dem Fugenverlauf und dem Dekorrapport in den oberen Pfeilerbereichen aller Portale aber auch zu entnehmen.

Mögliche Quellen oder Parallelen zu einzelnen Motiven des plastischen Baudekors am Untergeschoss von San Rufino sind gattungs-, epochen- und länderübergreifend nachweisbar. Die Bauskulptur im Portalbereich zeigt vereinzelt motivische Analogien zu anderen Werken der mittellitalienischen Umgebung, wie unter anderem zu dem Rankendekor von Kirchen in Narni, Spoleto und Tuscania.

Die Portalzone in Assisi verfügt aber speziell mit den figürlichen Darstellungen an den drei Portaltympana, den Reliefs am Halbrundstab des Mittelportals bzw. mit den gereihten Rundschilden bzw. Clipei an den Stirnseiten der Seitenportale über eine auf der italienischen Halbinsel wenig verbreitete Ausstattung: An den Tympana kam es zu einer Zusammenstellung des ab dem 11. Jahrhundert gattungsübergreifend verbreiteten Sujets eines thronenden Christus mit wenigen Assistenzfiguren und der Bildformel von antithetisch angeordneten Tieren, die nicht nur über antike Wurzeln verfügt, sondern sich vor allem, aber nicht nur an portablen ‚Kleinkunstwerken‘ unterschiedlicher Datierung nachweisen lässt. Speziell durch die Sujetauswahl der Tympana wie deren Umsetzung angeregt, sind meines Erachtens vertiefende Überlegungen zu deren Wirkung nach einer möglichen Teilfassung ebenso geboten wie zu deren Einsatz als Mittel zur ‚Kanalisation‘ der Gläubigen.

Auch die Applikation von kleinteiligen, figürlichen, tangential angeordneten Reliefgruppen auf die konvexe Oberfläche des Halbrundstabes an der Archivolt des mittleren Zuganges steht im italienischen Kontext isoliert da. Der diesbezüglich überzeugendste Vergleich lässt sich zu einem Kirchenportal im weit entfernten Navarra ziehen. Die Bildhauer an italienischen Sakralbauten präferierten hingegen überwiegend konkave oder ebene Oberflächen zur Anbringung figürlicher Reliefs an romanischen Portalteilen. Den markanten Darstellungen von emporkriechenden

Tieren bzw. Fabelwesen stehen demgegenüber einzelne Beispiele an Sakralbauten in Italien gegenüber.

Der Rundschilddekor der seitlichen Zugänge von San Rufino mit seinen figürlichen wie floralen Auflagen lässt sich auf Grund von seiner Anbringung, Gestaltung wie Anzahl - das Hauptportal von San Pietro in Tuscania ausgenommen - nur grob mit Teilen der dekorativen Ausstattung von romanischen Portalzonen burgundischer Sakralbauten der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts vergleichen. Eine programmatische Motivik der figürlichen Auflagen, wie bei den Monats- bzw. Zodiakuszyklen in Burgund, ist in Assisi in der heutigen Umsetzung nicht erkennbar, könnte aber vor der Änderung des ursprünglichen Konzeptes im oberen Pfostenbereich möglicherweise doch vorgesehen gewesen sein.

Für die Bauskulptur des oberen Bereichs des Untergeschosses ist eine Einordnung in eine Werkgruppe, welche die Gesimse von zwei Fassaden und einer Apsis an drei Kathedralen der Umgebung umfasst, hingegen problemlos möglich. Die übereinstimmende Fertigung zum Beispiel der kleinen metopenartigen Platten an den sich konzeptionell entsprechenden Gesimsen durch dieselbe Bildhauergruppe ist zweifelsfrei feststellbar. Zu diesen gemeinsamen Elementen traten individuell bei jedem Ensemble jedoch weitere Motive prägend hinzu. Identische bzw. sich stark ähnelnde Darstellungen (Blütenkelche, Drachen) kommen als Dekor der variabel einsetzbaren Metopen am unteren Geschossabschluss der Apsis von Santa Maria Annunziata in Todi bzw. der Querhausfassade von San Feliciano in Foligno bzw. bereits schon als explizit für ihren Anbringungsort gearbeitete Rundschildauflage an den Seitenportalen von San Rufino vor. Das legt meines Erachtens die Vermutung nahe, dass die Portalzone in Assisi zeitlich *vor* den beiden Gesimsen anzusetzen ist. Die Verwendung der erwähnten Blütenkelche in unterschiedlichen dekorativen Systemen zeigt beispielhaft auch den variablen Einsatz einzelner Motive an den verschiedenen Sakralbauten. Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch bei den Blattfriesen der Konsolgesimse an der Fassade in Assisi und der Apsis in Todi, aber auch bei den wiederverwendeten Platten mit Reliefs bzw. Inkrustationen in Santa Maria Assunta in Lugnano in Teverina wie später bei entsprechenden Friesen erneut an der Apsis in Todi und an der Vorhalle in Lugnano in Teverina machen. Bei diesem vegetabilen Baudekor bzw. bei den Konsolgesimsen in Gänze handelte es sich möglicherweise auch um die Arbeiten von entsprechend spezialisierten Werkleuten, deren Tätigkeit sich im Einzugsgebiet des mittleren ‚Valle Umbra‘ wie des nördlichen Tibers nachweisen lässt.

Noch auffälliger als die nahezu unveränderte Verwendung einzelner Motive ist der sich anpassende motivische Einsatz der Darstellung eines Hirsches, der einzeln als Auflage der Rundschilde an den seitlichen Zugängen von San Rufino, als Paar an einer wiederverwendeten Reliefplatte in der Marienkirche in Lugnano in Teverina und als von einem Drachen Gejagter an einem Relief an der Fassade von Santa Maria *in pensole* in Narni zu finden ist. Die weitreichende Übereinstimmung der jeweiligen körperlichen Wiedergabe deutet auch personelle Verbindungen zwischen diesen etwa zeitgleichen Werkstätten an unterschiedlichen Orten an.

Auch wenn eine auf das Jahrzehnt genaue Datierung des Untergeschosses der assisianischen Fassade meiner Meinung nach weder durch die vergleichende Untersuchung der dortigen architektonischen Gliederung noch des weitgefächerten baukulpturalen Repertoires möglich ist, so bietet die Einordnung beider doch einige Anhaltspunkte dafür, die das Portalgeschoss von San Rufino *vor* einem Fassadenuntergeschoss, dessen Portal eine Inschrift mit der Jahreszahl 1201 aufweist, bzw. *vor* Bauteilen von Sakralbauten der weiteren Umgebung entstanden sehen, die von der bisherigen Forschung *grosso modo* um oder kurz nach 1200 datiert wurden.

Die zeitliche Ansetzung eines auch ursprünglich ambitionierten Entwurfes der Fassade von San Rufino in Assisi hat meines Erachtens auch (kirchen)historisch auf jeden Fall bereits in das 12. Jahrhundert zu erfolgen - in die Zeit *vor* der evidenten finanziellen Schwächung der Kanonikergemeinschaft durch einen Rückgang ihrer Einnahmen, die sich nicht nur mit dem steigenden Stiftungsaufkommen des Hospitals an San Giorgio begründen lässt, wie auch *vor* die innerstädtischen Auseinandersetzungen. Der Möglichkeit, den ursprünglichen Fassadenentwurf als mögliche Reaktion der Bauherren auf den eigenen Bedeutungsverlust erst in das erste Viertel des 13. Jahrhundert zu datieren, stehen zudem werkimmanente Argumente entgegen: Die bautechnischen Untersuchungen konnten die nachträgliche Umwandlung einer Querschnitt- in eine Tafelfassade an dem in seiner Ausstattung reduzierten Obergeschoss während einer dritten Bauphase eindeutig nachweisen. Im Fall der Spätdatierung des Baubeginns der Gesamtfassade hätte diese Modifikation innerhalb einer sehr kurzen Zeitspanne erfolgen müssen - überdies wäre die Errichtung einer derartig dimensionierten Querschnittfassade bei einem bereits nahezu errichteten Langhaus größerer Höhe undenkbar.

In der Literatur wurde zudem auf den deutlichen stilistischen Unterschied zwischen der Bauskulptur des Unter- und Obergeschosses bereits unter anderem durch Wiener hingewiesen, der sich stellvertretend an der Gestaltung der ‚Dekorringe‘ des Mittelportals und den Galeriekapitellen bzw. der jeweiligen Wiedergabe der menschlichen Figur festmachen lässt. Bei einer Ansetzung auch des Untergeschosses erst um 1210-1220 hätte sich dieser gravierende Stilwechsel zwischen beiden Geschossen - vorstellbar nur durch einen Austausch der Werkleute - somit innerhalb kürzester Zeit vollziehen müssen.

Auch einige in der Forschung angeführte Vergleiche stützen indirekt einen Baubeginn der Fassade von San Rufino vor 1200: Eine Annäherung explizit der vollplastischen Rinder bzw. des Wolfspaars auf Höhe der Blendgalerie an Arbeiten der um 1200 an den beiden Kirchen in Bevagna tätigen Werkstatt von Rodolfo und Binello, wie sie De Luca jüngst vorschlug, billigte der Portalzone im Umkehrschluss eine Ansetzung in die Jahrzehnte davor zu, selbst wenn die Autorin in Nachfolge von Neri Lusanna gleich die komplette Fassadendekoration dieser Werkstatt zuschrieb. Lavagninos, Peronis und Wieners Vergleiche der ‚Rosenfenster‘ in Assisi, für die Kobler eine Datierung in das erste Drittel des 13. Jahrhunderts annahm, mit demjenigen an San Pietro in Tuscania legt für das Untergeschoss von San Rufino ebenfalls eine Datierung noch in das späte 12. Jahrhundert nahe.

Diese verschiedenen Argumente abwägend, ergibt sich für die Verfasserin - in diesem Punkt Cristoferi folgend - eine Errichtung des unteren Fassadenteiles in den letzten drei Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts - nach der Belagerung der Stadt durch die kaiserlichen Truppen Anfang der 1170er Jahre, aber noch in der präkommunalen Phase. Dafür sprechen auch die institutionellen Gegebenheiten der Klerikergemeinschaft samt den nachgewiesenen langen Mitgliedschaften einiger Kanoniker, zumal wenn diese eine leitende Funktion innehatten, wie möglicherweise auch die durch einen singulären Magistertitel ausgewiesene Kompetenz des in den 1180er Jahren amtierenden Priors Philippus.

Diese zeitliche Ansetzung des Untergeschosses stellt somit eine Abkehr von der meist in der jüngeren italienischen Forschung vorherrschenden Spätdatierung des Fassadenbaubeginns erst nach 1200-1210 dar, die weder die stilistischen Unterschiede zwischen dem Portal- und Obergeschoss noch die Frage nach möglichen Bauherrn, ihren Unterstützern und ihren finanziellen Mitteln angemessen berücksichtigte. Mit dem Fortgang der Arbeiten am oberen Fassadenteil rechnet die Verfasserin demgegenüber im Einklang mit einem Großteil der Forschung auch erst nach den tiefgreifenden Auseinandersetzungen innerhalb Assisis, entsprechend des im Friedensabkommen von 1210 immer noch ablesbaren Willens der Stadtgemeinschaft zur Fortführung der Arbeiten an der Kathedrale. Die dann in zwei Phasen erfolgte Vollendung der Fassade ist jedoch nicht, wie De Luca meinte, schon zu Zeiten der Übertragung der Reliquien in oder kurz nach 1212 - also noch vor der Weihe *nur* des Hauptaltares im Jahr 1228, sondern erst für die späten 1230er Jahre bis spätestens zur päpstlichen Weihe im Jahr 1253 anzunehmen.

Am Ende dieser Ausführungen hegt die Verfasserin die Hoffnung, dass neben der bekannteren Oberflächengliederung zukünftig auch die Bauskulptur des Fassadenuntergeschosses der Kathedrale von Assisi bezüglich ihrer gattungsübergreifenden Motive, weitgefächerten Provenienz wie dem vermuteten Übertragungsprozess einzelner Sujets von kleineren Kunstwerken in das Medium der Bauskulptur mehr Aufmerksamkeit und Wertschätzung bekommt. Gleichzeitig ist es sehr wünschenswert, wenn dieser Arbeit - von den Institutionen vor Ort wohlwollend unterstützt - eine gründliche Untersuchung der architektonischen Struktur des hochromanischen Sakralbaus folgt - nicht nur wegen der (Teil)Ausführung der Kuppel an der im italienischen Kontext ungewöhnlichen Position direkt vor der Apsis.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Ungedruckte Primärquellen

Archivio di San Rufino, Assisi:

ATTI CAPITOLARI

LOCCATELLI PAOLUCCI, TOMMASO: Ms. s. a., Mss Loccatelli, Arm. VII, pal. I, busta IV, fasc. 3-6 b. [s. a.]

DERS.: Memorie Storiche sulla Chiesa Cattedrale di Asisi, Ms ante 1893, Mss. Loccatelli, Arm. VII, pal. I, busta IV, fasc. 3-6 h. [vor 1983]

Archivio Vescovile di Assisi, Assisi:

CAMAIANI, PIETRO: Visita Apostolica (28. Juni 1573).

Archivio Storico della Soprintendenza per B. A. A. S. dell'Umbria, Perugia:
AS 6A/1-3 (San Rufino, Korrespondenz 1870-1951).

EGERMANN, RALPH: Bericht über den Zustand der oberen Südwestecke der Fassade nach der 1. Begehung am 23.04. 1999, o. S. [1999b]

DERS./ILLICH, B.: Bericht der Georadaruntersuchung zur Erkundung der Mauerstruktur der Fassade der Kathedrale St. Rufino zu Assisi (PG) (Untersuchung Juni-Juli 1999), Karlsruhe 1999, S. 1-5. u. Abb. (Entwurf).

Gedruckte Primärquellen bzw. kommentierte Editionen

Clementis Alexandrini Paedagogus, ed. von Miroslav Marcovich u. Jacobus C. M. van Winden (= Vigiliae Christianae. Supplements, Bd. 61), Leiden 2002. [zit. Tichy 2008]

Leggenda dei tre compagni. Übersetzt von Vergilio Gamboso u. Anm. von Feliciano Olgiati, auch abrufbar unter: <https://www.assisiiofm.it/uploads/219-Leggenda%20dei%20tre%20compagni.pdf>.

Leggenda di Santa Chiara Vergine, auch abrufbar unter: <http://www.ofs-monza.it/files/legendadisantachiara.pdf>.

Leggenda perugina (compilazione di Assisi), des Weiteren auch abrufbar unter: http://www.santuariodelibera.it/FontiFrancescane/frame_leggenda_perugina.htm.

Der Physiologus. Tiere und ihre Symbolik. Übertragen u. erläutert von Otto Seel, Zürich/München 1992.

BÖHMER, JOHANN F.: *Regesta Imperii V. Die Regesten des Kaiserreiches unter Philipp, Otto IV, Friedrich II, Heinrich (VII), Conrad IV, Heinrich Raspe, Wilhelm und Richard 1198-1272, Päpste und Reichssachen, Abt. 1, neubearb. u. erg. d. Julius Ficker, Innsbruck 1881.*

DERS.: *Regesta Imperii V. Die Regesten des Kaiserreiches unter Philipp, Otto IV, Friedrich II, Heinrich (VII), Conrad IV, Heinrich Raspe, Wilhelm und Richard 1198-1272, Päpste und Reichssachen, Abt. 2, neubearb. u. erg. d. Julius Ficker, Innsbruck 1882.*

DERS.: *Regesta Imperii IV. Ältere Staufer. Die Regesten des Kaiserreiches unter Heinrich VI. 1165 (1190)-1197, Abt. 2, Lfg. 4 (1168-1180), neubearb. d. Gerhard Baaken, Innsbruck u. a. 1972.*

DERS.: *Regesta Imperii IV. Ältere Staufer. Die Regesten des Kaiserreiches unter Friedrich I.: 1152 (1122)-1190, Abt. 2, Lfg. 2 (1158-1168), neubearb. d. Ferdinand Opll, Wien 1991.*

DERS.: *Regesta Imperii IV. Ältere Staufer. Die Regesten des Kaiserreiches unter Friedrich I.: 1152 (1122)-1190, Abt. 2, Lfg. 3 (1168-1180), neubearb. d. Ferdinand Opll, Wien 2001.*

DERS.: *Regesta Imperii IV. Ältere Staufer. Die Regesten des Kaiserreiches unter Friedrich I.: 1152 (1122)-1190, Abt. 2, Lfg. 4 (1168-1180), neubearb. d. Ferdinand Opll, Wien 2011.*

CAROLI, ERNESTO (Hg.): *Fonti francescane, 1° rist., Padova 1987.*

CASOLINI, FAUSTA: *S. Chiara Vergine. Legenda latina di Tommaso da Celano e traduzione dal cod. 338 di Assisi, Assisi 1953.*

CENCI, CESARE: *Documentazione di vita assisana 1300-1530, Bd. 1-3, Grottaferrata 1974-1976.*

CIAMPINI, GIOVANNI G.: *De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis: synopsis historica, Roma 1693. [Bestand BH Rom, verfügbar über das Bildarchiv Foto Marburg]*

FORTINI, ARNALDO: *Nova Vita di San Francesco, 3 Bde., Bd. 2 (= Appendice - Le Fonti - Questioni Francescane) u. Bd. 3 (= Appendice - Assisi al tempo del Santo - Gli archivi Assisani - I documenti), Assisi 1959 (unveränderter Nachdruck 1999).*

DERS.: *Nova Vita di San Francesco, Roma 1981.*

GRIMALDI, GIACOMO: *Descrizione della Basilica antica di S. Pietro in Vaticano, Codice Barberini latino 2733, ca. 1620, ed. Niggli, Reto (= Codices e Vaticanis selecti, Bd. 32), Vatikanstadt 1972. [zit. Lavin 2014]*

KÖLZER, THEO/STÄHLI, MARLIS (Hgg.): *Petrus de Ebulo - Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis. Codex 120 II der Burgerbibliothek Bern. Eine Bilderchronik der Stauferzeit, Textrevision und Übersetzung von Gereon Becht-Jördens, Sigmaringen 1994.*

LUCCHESI, GIOVANNI (Hg.): *Petri Damiani Sermones. In: Corpus Christianiorum Continuatio mediaevalis, Bd. 57, Turnhout 1983, S. 214-222.*

ROSSINI, LUIGI: *Le antichità romane ossia raccolta delle più interessanti vedute di Roma antica, Roma 1823.*

Sekundärliteratur und Lexika

Art. Pfau. In: Lexikon der Kunst, Bd. 3, Leipzig 1975, S. 816. [LdK]

Art. Symbolik. In: Templerlexikon, s. p., abrufbar unter: <https://templerlexikon.webspace.tu-dresden.de/>.

Art. Tempersymbole. In: Templerlexikon, S. 1-20, abrufbar unter: <http://www.templerlexikon.uni-hamburg.de/Templersymbole%20%96%20Templerarchitektur-2.pdf>.

Il Millenario dell'Archivio Capitolare di Assisi (963-1963), Assisi s. a. (ca. 1963) (mit einer Einleitung von A. Fortini) [Fortini s. a.]

Innovation in stone. Medieval sculpture from the Van Horne Collection, Ausst.kat. Sam Fogg 2019, London 2019, des Weiteren auch abrufbar unter: https://www.samfogg.com/usr/library/documents/main/innovation-in-stone-pdf-17_04_19.pdf. [Van Horne 2019]

ABATE, GIUSEPPE: Nuovi studi sull'ubicazione della casa paterna di S. Chiara d'Assisi. In: BDSPU, Bd. 50, Perugia 1953, S. 111-144.

ACETO, FRANCESCO: San Clemente al Vomano. L'architettura e la decorazione scultorea. In: Franchi Dell'Orto, Luisa/Anselmi, Maurizio (Hgg.): Documenti dell'Abruzzo teramano. La Valle del medio e basso Vomano, Bd. 2/1, Rom 1986, S. 273-298.

DERS.: Art. Ravello e Scala. In: EAM, Bd. 9, Roma 1998, S. 844-847.

DERS.: Art. Salerno. In: EAM, Bd. 10, Roma 1999, S. 254-261.

ACHT, PETER: Art. Christian I. In: NDB, Bd. 3, München 1957, S. 226f.

ALBERTINI, GABRIELLA: Il romanico abruzzese. In: Abruzzo, Bd. 14/1 (= Atti del VII° Convegno Nazionale della Cultura abruzzese), Chieti 1976, S. 93-110.

ALFIERI, BIANCA MARIA: Art. Cairo. In: EAM, Bd. 4, Roma 1993, S. 49-62.

AMADIO, FRANCESCO u. a. (Hgg.): La cattedrale basilica di Valva, Aquila 1971.

ANDALORO, MARIA/RIGHETTI TOSTI-CROCE, MARIA: Art. Abruzzo (lat. *Aprutium*). In: EAM, Bd. 1, Roma 1991, S. 60-75.

ANGELELLI, WALTER: Una fabbrica molisana: la cattedrale di Venafro. La scultura dei portali tra espressionismo e classicità. In: Quintavalle, Arturo C. (Hg.): Medioevo: le Officine (= Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma 2009)), Milano 2010, S. 363-371, abrufbar unter: <https://www.academia.edu/5249339>.

DERS.: Giraletti marsicani. Qualche aggiunta alla scultura abruzzese del Duecento. In: Gianandrea, Manuela/Gangemi, Francesco/Costantini, Carlo (Hgg.): Il potere dell'arte nel medioevo. Studi in onore di Mario D'Onofrio, Roma 2014, S. 155-162, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/25909720>.

DERS.: Le pietre in facciata. Aspetti della scultura architettonica in Molise tra XI e XIII secolo. In: Quintavalle, Arturo C. (Hg.): Medioevo: Natura e figura (= Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma 2011) - I convegni di Parma, Bd. 14), Parma 2015, S. 347-358, abrufbar unter: <https://www.academia.edu/21569323>. [2015a]

DERS.: Alle origini della scultura romanica a Siena: il Duomo, San Desiderio e l'abbazia di Sant'Antimo. In: Parlato, Enrico (Hg.): Curiosa itinera. Scritti per Daniela Gallavotti Cavallero, Roma 2015, S. 21-29, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/25344149>. [2015b]

ANGELINI-ROTA, GIUSEPPE: Il museo civico di Spoleto. Catalogo illustrativo, Spoleto 1928.

ANGENENDT, ARNOLD: Art. Patron. In: Angermann, Norbert u. a. (Hgg.): LMA, Bd. 6, Zürich/München 1993, Sp. 1806-1808.

DERS.: Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart, München 1994, S. 123-206.

DERS.: Art. Reliquien II. Im Christentum. In: TRE, Bd. 29, Berlin/New York 1998, S. 69-74.

ARBACE, LUCIA: Il Museo d'Arte Sacra della Marsica: capolavori dal Medioevo al Barocco bzw. Le porte lignee e il racconto dei vangeli. In: Dies./Ludovici, Emilia (Hgg.): Capolavori d'Arte al Castello Piccolomini di Celano (= Quaderni a cura del polo museale dell'Abruzzo, Bd. 3), Pescara 2018, S. 26-29 bzw. 44-47.

ARBEITER, ACHIM/NOACK-HALEY, SABINE: Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters vom 8. bis ins 11. Jh. (= Hispania Antiqua), Mainz 1999.

ARGAN, GIULIO C.: L'architettura protocristiana, preromanica e romanica, Milano 1978, S. 50-52.

ARSLAN, EDOARDO: Sculture Romaniche. In: Treccani, Giovanni/Bognetti, Gian Piero (Hgg.): Storia di Milano, Bd. 3 (= Dagli albori del comune all'incoronazione di Federico Barbarossa (1002-1152)), Milano 1954, S. 525-600.

DERS.: Note sulla scultura romanica pavese. In: BA, Ser. IV, Bd. 40, Roma 1955, S. 103-118.

ASCANI, VALERIO: Art. Biduino. In: EAM, Bd. 3, Roma 1992, S. 502-506.

AUGUSTYN, WOLFGANG/BIERBRAUER, KATHARINA/EXNER, MATTHIAS/FUCHS, ULRIKE, REHM, ULRICH/ULRICH, CHRISTINE: Art. Flechtornament. In: RDK, Bd. 9, München 1995 (2003), Sp. 851-980. [RDK Labor], s. p. abrufbar unter: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89523>. [Augustyn u. a.]

AUTENRIETH, HANS P.: Il colore dell'architettura. In: Armandi Barbolini, Marina (Hg.): Lanfranco e Wiligelmo: il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianchi, Modena 1984, S. 241-247.

BARACCHINI, CLARA/CALECA, ANTONIO/FILIERI, M. TERESA: Architettura e scultura medievali nell'diocesi di Lucca: criteri e metodi. In: Quintavalle, Arturo (Hg.): Romanico padano - Romanico europeo (Convegno 1977), Parma 1982, S. 289-304. [Baracchini u. a.]

BARACCHINI, CLARA: Art. Lucca - Scultura. In: EAM, Bd. 8, Roma 1997, S. 14-24.

BARATTE, FRANÇOIS/METZGER, CATHERINE: Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne, u. M. v. Heidrun Alaoui, Paris 1985, N. 28, S. 81-84.

- BARRAL I ALTET, XAVIER: La sculpture à Ripoll au XIIe siècle. In: BM, Bd. 131/4, Paris 1973, S. 311-359, des Weiteren auch abrufbar unter: https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1973_num_131_4_5263.
- DERS./AVRIL, FRANCOIS/GABORIT [-CHOPIN], DANIELLE: Romanische Kunst 1060-1220. Mittel- und Südeuropa (= Universum der Kunst, Bd. 1), München 1983. [Barral I Altet u. a.]
- DERS.: Le décor du pavement au Moyen Âge: les mosaïques de France et d'Italie (= Collection de l'École Française de Rome, Bd. 429), Rom 2010.
- DERS.: Le lion protecteur de l'entrée et vecteur d'identité: à propos des lions remployés dans l'entrée gothique de la Corte Pisani à Venise. In: Riccioni, Stefano/Perissinotto, Luigi (Hgg.): *Animali figurati: teoria e rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna*, Roma 2019, S. 155-164.
- BARRICELLI, ANNA: La Collegiata di Maria Assunta di Lugnano in Teverina. In: *Commentari*, Bd. 18, Roma 1967, S. 7-20.
- BARRUOL, GUY: Art. Saint-Gilles-du-Gard. In: EAM, Bd. 10, Roma 1999, S. 238-241.
- BARSANTI, CLAUDIA: Art. Ancona. In: EAM, Bd. 1, Roma 1991, S. 570-578.
- BARTOLI LANGELI, ATTILIO: La realtà sociale assisana e il patto del 1210. In: *Società internazionale degli studi francescani* (Hg.): *Assisi al tempo di San Francesco* (= *Atti del V° Convegno Internazionale di Studi Francescani, Assisi 1977*), Assisi 1978, S. 271-336 u. Abb.
- DERS.: Documenti monastici nell'archivio di S. Rufino. In: *Aspetti di vita benedettina nella storia di Assisi* (= *Atti del Convegno, Assisi 1980*). In: APdS (Hg.): *Atti*, Ser. VI, Bd. 5, Assisi 1981, S. 51-72.
- BASCHET, JERÔME: Art. Diavolo. In: EAM, Bd. 5, Roma 1994, S. 644-650.
- BASSAN, ENRICO: Il candelabro di S. Paolo fuori le mura: note sulla scultura a Roma tra XII e XIII secolo. In: *StA*, Bd. 44, Roma 1982, S. 117-131.
- DERS.: Art. Cosmati. In: EAM, Bd. 5, Roma 1994, S. 366-375.
- DERS.: Art. Fonte battesimale. In: EAM, Bd. 6, Roma 1995, S. 282-293.
- DERS.: Art. Umbria. Scultura - Secoli 12°-14°. In: EAM, Bd. 11, Roma 2000, S. 411-415.
- BECATTI, GIOVANNI: Art. Clipeate, Immagini. In: EAA, Bd. 2, Roma 1959, S. 718-721.
- BECKER, HANS-JÜRGEN: Defensor et patronus. Stadtheilige als Repräsentanten einer mittelalterlichen Stadt. In: Oberste, Jörg (Hg.): *Repräsentationen der mittelalterlichen Stadt* (= Feistner, Edith (Hg.): *Forum Mittelalter. Studien*, Bd. 4), Regensburg 2008, S. 45-63.
- BELLI D'ELIA, PINA: *Romanisches Apulien [Zodiaque]*, Würzburg 1989.
- DIES.: Art. Barletta. In: EAM, Bd. 3, Roma 1992, S. 102-109.
- BENAZZI, GIORDANA: La decorazione scultorea nella facciata minore di San Feliciano. In: Dies. (Hg.): *Foligno A.D. 1201. La facciata di San Feliciano*, Milano 1993, S. 32-61.
- DIES.: La facciata e le sue sculture. In: Dies./Carbonara, Giovanni (Hgg.): *La cattedrale di Spoleto. Storia, Arte, Conservazione*, Milano 2002, S. 189-211.

- BERGER, ROBERT: Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst (= Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 5), Reutlingen 1926.
- BERNACCHIO, NICOLETTA/CASTELLANI, PAOLO: Indagine sulle tipologie murarie di Assisi tra XI e XIV secolo. Primi risultati. In: *Archeologia dell'Architettura* (= Supplemento ad *Archeologia Medievale*, Bd. 2 - *L'archeologia del costruito in Italia e in Europa. Esperienze a confronto e orientamenti della ricerca. Atti della Giornata di Studi, Genova 1996*), Firenze 1997, S. 121-130.
- DIES.: Analisi stratigrafica della facciata. In: Santucci, Francesco (Hg.): *La Cattedrale di San Rufino in Assisi*, Milano 1999, S. 110-113.
- BERNHEIMER, RICHARD: *Romanische Tierplastik. Die Ursprünge ihrer Motive*, München 1931.
- BERTAUX, ÉMILE: *L'Art dans l'Italie méridionale de la fin de l'Empire Romain à la conquête de Charles d'Anjou*, 2 Bde., Paris/Tours 1903.
- BERTELLI, CARLO (Hg.): *La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*. In: *Il millennio ambrosiano*, Milano 1988.
- BERTELLI, GOIA: *Precisazioni su un architrave in S. Maria in Trastevere*. In: *BA*, Ser. V, Bd. 61/1-2, Roma 1976, S. 72-74 u. Abb.
- DIES.: *Note sulla diocesi di Amelia in epoca altomedievale*. In: *Quaderni dell'Istituto di Archeologia e Storia antica*, Bd. 2, Roma 1981, S. 127-150.
- DIES.: *La diocesi di Amelia, Narni e Otricoli* (= *Corpus della Scultura Altomedievale*, Bd. 12), Spoleto 1985.
- BERTINI CALOSSO, ACHILLE: *La Scultura del Duecento in Umbria*. In: *Univ. degli Studi di Perugia, Acc. di Lettere* (Hg.): *L'Umbria nella Storia, nella Letteratura, nell'Arte*, Bologna 1954, S. 273-288 u. Abb.
- BEZZINA, DENISE: *Artigiani a Genova nei secoli XII-XIII* (= *Reti medievali E-Book*, Bd. 22), Firenze 2015, unter anderem auch abrufbar unter: http://www.rmoa.unina.it/2653/1/Bezzina_Artigiani.pdf.
- BIAY, SEBASTIEN: *Les chapiteaux du rond-point de la troisième abbatale de Cluny (fin XIe-début XIIe)*. Diss. Univ. Poitiers, 2011. [zit. Ferrand 2015]
- BIBLIOGRAPHISCHES INSTITUT (Hg.): *Duden Online-Wörterbuch*, 2021.
- BIEBEL, FRANKLIN M.: *The Mosaics of Hammam Lif*. In: *ArtB*, Bd. 18/4, New York 1936, S. 540-551.
- BIGOTTI, MARIO/MANSUELLI, GUIDO/MONTI, EUGENIO/PRANDI, ADRIANO: *Narni*, Roma 1973. [Bigotti u. a.]
- BILLI, ELIANA: *Rivestire la pietra con la pittura: materiali, tecniche, note sulle maestranze*. In: *Quintavalle, Arturo C.* (Hg.): *Medioevo: le Officine* (= *Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma 2009)*), Milano 2010, S. 427-433, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/30726656>.
- BINDING, GÜNTER: *Art. Krypta - Westen*. In: *Bautier, Robert-H.* (Hg.): *LMA*, Bd. 5, Zürich/München 1991, Sp. 1554-1556.
- DERS.: *Art. Portal - Westen*. In: *Angermann, Norbert u. a.* (Hgg.): *LMA*, Bd. 7, Zürich/München 1995, Sp. 108-110.

- BLAŽEVSKA, SILVANA: Early Christian Wall Paintings from the Episcopal Basilica in Stobi. Exhibition Catalogue, Stobi 2012, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/3531347>.
- BLOCH, PETER: Art. Christus-Christusbild III. In: LCI, Bd. 1, Rom/Freiburg u. a. 1968, Sp. 399-414.
- DERS.: Art. Löwe. In: LCI, Bd. 3, Rom/Freiburg u. a. 1971, Sp. 112-119.
- DERS./NILGEN, URSULA/FÖRSTER, ELKE: Art. Evangelisten. In: RDK, Bd. 6, München 1973, Sp. 448-517. [Bloch u. a.]
- BLUME, DIETER/HAFFNER, MECHTHILD/METZGER, WOLFGANG: Sternbilder des Mittelalters: der gemalte Himmel zwischen Wissenschaft und Phantasie, 2 Bde. in TBde., Berlin 2012. [Blume u. a.]
- BOCIAN, MARTIN: Lexikon der biblischen Personen, Stuttgart 1989.
- BOECKLER, ALBERT: Die Bronzetüren von Verona. In: Hamann, Richard (Hg.): Die frühmittelalterlichen Bronzetüren, Bd. 3, Marburg 1931.
- BOEHM, BARBARA DRAKE/HOLCOMB, MELANIE: Jewish Art in Late Antiquity and Early Byzantium. In: Heilbrunn Timeline of Art History. The Metropolitan Museum of Art, New York 2000, auch abrufbar unter: [https://www.metmuseum.org/toah/hd/jewa/hd_jewa.htm%20\(June%202008\)](https://www.metmuseum.org/toah/hd/jewa/hd_jewa.htm%20(June%202008)).
- BOGYAY, THOMAS VON: Art. Deesis. In: RDK, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 1197-1206.
- DERS.: Art. Deesis. In: LCI, Bd. 1, Rom/Freiburg u. a. 1968, Sp. 494-499.
- BOLLA, MARGHERITA: Rilievi romani con armi e armati dal Veronese. In: Dies. (Hg.): Una vita per i musei. Atti della giornata in ricordo di Lanfranco Franzoni (Verona 2015), Verona 2016, S. 53-83, auch abrufbar unter: <https://docplayer.it/51272168-Una-vita-per-i-musei-atti-della-giornata-di-studio-in-ricordo-di-lanfranco-franzoni-verona-24-novembre-2015.html>.
- BONANI, GIAN PAOLO/BONANI, SERENA B.: Maria lactans (= Scripta Pontificiae Facultatis Theologicae Marianum, Bd. 49 (= n. Reihe, Bd. 21), Roma 1995.
- BONELLI, LAURA PACE/BONELLI, MASSIMO GIUSEPPE: Art. Viterbo. In: EAM, Bd. 11, Roma 2000, S. 705-724.
- BORG, ALAN: Architectural sculpture in Romanesque Provence (= Oxford studies in the history of art and architecture), Kap. VII, Oxford 1972, S. 83-93.
- BORREGO DÍAZ, PILAR: Informe técnico de los tejidos procedentes de la abadía benedictina de Santo Domingo de Silos. In: Rodríguez Peinado, Laura/Cabrera Lafuente, Ana (Hgg.): La investigación textil y los nuevos métodos de estudio, Madrid 2014, S. 114-129, des Weiteren auch abrufbar unter: <http://www.flg.es/images/publicaciones/investigacion-textil-nuevos-metodos.pdf>.
- BOSSAGLIA, ROSSANA: L'alto medioevo e l'età romanica. In: Dies./Carli, Enzo (Hgg.): La scultura italiana dall'alto medioevo alle correnti contemporanee, Milano o. J. (1973), S. 5-23 u. Abb.
- BOUSQUET, JACQUES: La sculpture a Conques aux XIe et XIIe siècles. Essai de chronologie comparée (= Diss. Univ. Toulouse 1971), Bd. 3, Lille 1973.

- BRAUN, EDMUND W.: Art. Atlant. In: RDK, Bd. 1, Stuttgart 1937, Sp. 1179-1194.
- BRAUNFELS, WOLFGANG: Art. Maria-Marienbild. In: LCI, Bd. 3, Rom/Freiburg u. a. 1971, Sp. 155f.
- BRECK, JOSEPH H.: A dated ivory box of hispano-arabic origin: In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Bd. 18/1, New York 1923, S. 6-8.
- BRITT, KAREN/BOUSTAN, RA'ANAN: Artistic Influences in Synagogue Mosaics: Putting the Huqoq Synagogue in Context. In: Biblical Archaeology Review, Washington D. C. (May/June) 2019, S. 39-45, auch abrufbar unter: <https://www.biblicalarchaeology.org/wp-content/uploads/2019/05/BAR-MJ19-Artistic-Influences.pdf>.
- DIES.: Scenes in Stone: Newly Discovered Mosaics from the North Aisle in the Huqoq Synagogue. In: Studies in Late Antiquity, Bd. 5/4, Berkeley 2021, S. 509-579, des Weiteren auch abrufbar unter: <https://online.ucpress.edu/SLA/article/5/4/509/119225/Scenes-in-StoneNewly-Discovered-Mosaics-from-the>.
- BRIZI, ALFONSO: Studi storico artistici sul Duomo d'Assisi. Rivista VII Centenario della nascita di S. Francesco, Jg. 4, Bd. 4, Assisi 1881, S. 3-28.
- DERS.: La facciata del Duomo di Assisi non è opera di Giovanni da Gubbio. In: APdS (Hg.): Atti, Ser. III, Bd. 8, Assisi 1910, S. 177-193 u. im Repr. 1995.
- BROCK, INGRID: Erdbeben in Umbrien 1997-1998 – Ein Erfahrungsbericht. In: Kunstchronik, Bd. 52/1, München 1999, S. 1-15.
- BROOKE, ROSALIND: The image of St Francis. Responses to Sainthood in the Thirteenth Century, Cambridge 2006.
- BRUCHER, GÜNTER: Die sakrale Baukunst Italiens im 11. und 12. Jahrhundert, Köln 1987.
- BRUGGER, LAURENCE/CHRISTE, YVES: Bourges. La cathédrale (= Le Ciel et la Pierre, Bd. 4), Saint-Léger-Vauban 2000.
- BRUNACCI, ALDO: Leggende e culto di S. Rufino in Assisi. In: BDSPU, Bd. 45, Perugia 1948, S. 5-91.
- DERS.: Note storiche sulla chiesa Cattedrale di San Rufino in Assisi. In: Annuario del Liceo Classico Properzio di Assisi, Assisi 1951-1952, S. 209-216.
- DERS.: Un Sermone di S. Pier Damiani e il culto di S. Rufino, in Assisi. In: Società'Amici delle catacombe (Hg.): Collezione'Amici delle Catacombe, Bd. 23 (= Miscellanea Giulio Belvederi), Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, Città del Vaticano 1954, S. 495-505.
- DERS./CANNATA, PIETRO: Art. Rufino, vescovo di Assisi, santo, martire. In: Bibliotheca Sanctorum, Bd. 11, Roma 1968, Sp. 466-475.
- DERS.: Leggende e culto di San Rufino in Assisi. In: Santucci, Francesco (Hg.): La Cattedrale di San Rufino in Assisi, Milano 1999, S. 14-49.
- DERS.: S. Rufino martire, primo vescovo di Assisi. Esame critico delle antiche leggende e del culto, Assisi 2000.
- BURKE, MARGARET SORENSEN: Hall Crypts of First Romanesque, Ph. D. Berkeley 1976.

- BURY, MICHAEL: The fifteenth- and early sixteenth-century Gonfaloni of Perugia. In: *Renaissance Studies*, Bd. 12/1, Oxford 1998, S. 67-86.
- DERS.: Documentary Evidence for the Materials and handling of Banners, principally in Umbria, in the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries. In: Villers, Caroline (Hg.): *The fabric of images. European Paintings of Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London 2000, S. 19-30.
- BUSSAGLI, MARCO/PANVINI ROSATO, FRANCO: Art. Angelo. In: *EAM*, Bd. 1, Roma 1991, S. 629-638.
- DERS.: Art. Zodiaco. In: *EAM*, Bd. 11, Roma 2000, S. 849-853.
- BUSTACCHINI, GIANFRANCO: Art. Ravenna, Ravenna 1984.
- CABANOT, JEAN: Art. Conques. In: *EAM*, Bd. 5, Roma 1994, S. 259-261.
- CABRERO-RAVEL, LAURENCE: Art. Vézelay. In: *EAM*, Bd. 11, Roma 2000, S. 611-614.
- CAFIERO, GUIDO: La chiesa abbaziale di Santa Maria in Valle Porclaneta: Enigmi di una preziosa chiesa d'Abruzzo. In: *Abruzzo*, Jg. 6, Nr. 2-3, Pescara 1968, S. 437-450 u. Abb.
- CALZONA, ARTURO: Niccolò a Verona: la facciata e il protiro: In: Romanini, Angiola M. (Hg.): *Nicholaus e l'arte del suo tempo (= Seminario in memoria di Cesare Gnudi, Ferrara 1981)*, Bd. 2, Ferrara 1985, S. 441-489.
- CAMILLE, MICHELE: Rez. von Conrad Rudolph: *The „Things of Greater Importance“: Bernard of Clairvaux's „Apologia“ and the Medieval Attitude Toward Art*, Philadelphia 1990. In: *The Burlington Magazine*, Bd. 135, Nr. 1079, London 1993, S. 149.
- CAMUS, MARIE-THÉRÈSE: Capitelli e colonne dipinti. Antecedenti dell'XI secolo nella Francia dell'Ovest. In: Bussi, Rolando (Hg.): *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica. (= Atti del Convegno Modena 1985)*, Carpi 1989, S. 141-149.
- DIES.: *Sculpture romane du Poitou. Les grands chantiers du XIe siècle*, Paris 1992.
- DIES.: Art. Poitiers. In: *EAM*, Bd. 9, Roma 1998, S. 580-593.
- DIES./CARPENTIER, ÉLISABETH: *Sculpture romane du Poitou. Le temps des chefs-d'oeuvre*, Kap. III u. IV, Paris 2011, S. 370-469.
- CANTINO-WATAGHIN, GISELLA/PANI ERMINI, LETIZIA/TESTINI, PASQUALE: La Cattedrale in Italia. In: *Actes du XI Congrès International d'Archéologie chrétienne (Lione u. a. 1986) (= Studi di Antichità Cristiana, Bd. 41)*, Città del Vaticano 1989, S. 5-229. [Cantino-Wataghin u. a.]
- CAPPELLETTI, MARIA/TROMBETTA, ALBERTO: Assisi - Scavi all'interno della Cattedrale di S. Rufino (1999-2000). In: *APdS (Hg.): Atti, Ser. VII, Bd. 4-5 (1999-2000)*, Perugia 2000, S. 65-90.
- CAPPELLI, FULVIO: Il battistero di San Giovanni, e l'eterno fonte battesimale del medioevo ascolano. In: *Guida alle chiese romaniche di Ascoli Piceno, città di travertino, Ascoli Piceno 2006*, S. 28-39, unter anderem auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/10234932>.
- CARDELLI, ENRICO: *Studio costruttivo sulla chiesa di S. Rufino in Assisi, Tesi di Laurea*, Roma 1929.

DERS.: Tentativo di ripristino ideale della chiesa di S. Rufino in Assisi, Assisi 1969, S. 7-63.

CASSANELLI, ROBERTO. In: Ders./Piva Paolo (Hgg.): Lombardia romanica. I grandi cantieri, Milano 2010, S. 12-23.

DIES. (Hgg.): Lombardia romanica. Paessaggi monumentali, Milano 2011 (m. Kurzbeiträgen unterschiedlicher Autoren).

CASSANO, RAFAELLA: San Nicola. Il reimpiego. In: Archeologia di una città. Bari dalle origini al X secolo (Kat. Santa Scolastica Bari 1988), Bari 1988, S. 405-423.

CASTELNUOVO, ENRICO: Le lastre del Genesi. In: Armandi Barbolini, Marina (Hg.): Lanfranco e Wiligelmo: il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianchi, Modena 1984, S. 440-451.

CASTELNUOVO-TEDESCO, LISBETH: Romanesque Sculptors in North American Collections. The Metropolitan Museum of Art. Part II: Italy (1). In: Gesta, Bd. 24/1, Chicago 1985, S. 61ff.

CASTIÑEIRAS [GONZÁLEZ], MANUEL A.: Art. Ripoll. In: EAM, Bd. 10, Roma 1999, S. 27-33. [1999a]

DERS.: Art. Santiago de Compostela. In: EAM, Bd. 10, Roma 1999, S. 340-347. [1999b]

DERS.: Un passaggio al passato: Il portale di Santa Maria di Ripoll. In: Quintavalle, Arturo C. (Hg.): Medioevo: il tempo degli antichi (= Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma 2003)), Milano 2006, S. 365-381, auch abrufbar unter: <https://academia.edu/3354437>.

DERS./NODAR, VICTORIANO: Reconstruyendo la Porta Francigena del la Catedral de Santiago: Materiales multimedia para una exposición de arte románico. In: Románico. Revista de arte de Amigos del Románico, Bd. 10, Madrid 2010, S. 83-95, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/3400460>.

DERS.: The portal at Ripoll revisited: an honorary arch for the ancestors. In: McNeill, John/Plant, Richard (Hgg.): Romanesque and the Past, Leeds 2013, S. 121-141, auch abrufbar unter: <https://academia.edu/4711941>.

DERS.: The making of the Catalan Romanesque altar frontal (1119-1150). Issues of technical training, authorship and patronage. In: Grindler-Hansen, Poul (Hg.): Image and Altar, 800-1300 (= International Conference Copenhagen 2007), Copenhagen 2014, S. 97-120, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/10067822>.

DERS.: The Romanesque Portal as Performance. In: Journal of the British Archaeological Association, Bd. 168, London 2015, S. 1-33, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/19597542>.

CATANZARO, GIUSEPPE: Magister Rufinus vescovo di Assisi nel sec. XII. In: APdS (Hg.): Atti, Ser. VI, Bd. 14, Assisi 1987, S. 243-257.

CAVALUCCI, NADIA/MORONI, BEATRICE/PECORELLI, PAOLO/POLI, GIAMPIERO: I materiali lapidei della facciata: Prodotti di alterazione e note sul restauro. In: Benazzi, Giordana (Hg.): Foligno A.D. 1201. La facciata di San Feliciano, Milano 1993, S. 134-159. [Cavalucci u. a.]

- CAZES, QUITTERIE: Art. Tolosa (franc. Toulouse). In: EAM, Bd. 11, Roma 2000, S. 225-231.
- CECCARELLI LEMUT, MARIA LUISA: Art. Pannocchieschi, Ildobrando. In: DBI, Bd. 80 Roma 2014, S. 806-808.
- CECCHINI, FRANCESCA: Art. Maria - Iconografia. In: EAM, Bd. 8, Roma 1997, S. 216-227.
- CENCIAIOLI, LUANA: Elementi lapidei reimpiegati nella cripta di San Rufino. In: Santucci, Francesco (Hg.): *La Cattedrale di San Rufino in Assisi*, Milano 1999, S. 68-73.
- CERVINI, FULVIO: Liguria romanica. In: *Patrimonio artistico italiano*, Milano 2002.
- DERS.: *Costruire il racconto negli avori ‚di Salerno‘. Il rapporto con la scultura architettonica*. In: Dell'Acqua Boyvadaoğlu, Francesca u. a. (Hgg.): *The ‚Amalfi‘ ‚Salerno‘ ivories and the medieval Mediterranean: a notebook from the workshop convened in Amalfi (December 10-13, 2009)*, Amalfi 2011, S. 61-63.
- DERS.: *Alternative ai portali nel Romanico marchigiano*. In: Neri Lusanna, Enrica (Hg.): *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo (= Atti del Convegno all'Università di Perugia 2012)*, Todi 2013, S. 225-238.
- CHARTRAIRE, EUGÈNE: *La cathédrale de Sens (= Petites monographies des grands édifices de la France, Bd. 98)*, Paris 1963.
- CHIAPPORI, MARIA G.: Art. Leone. In: EAM, Bd. 7, Roma 1996, S. 634-639.
- CHIERICI, SANDRO: *Lombardie romane (= La nuit des temps, Bd. 48) [Zodiaque]*, Saint-Léger-Vauban 1978.
- DERS.: *Piémont-Ligure roman (= La nuit des temps, Bd. 51) [Zodiaque]*, Saint-Léger-Vauban 1979.
- CHRISTE, YVES: *Quelques problèmes de stylistique et d'iconographie romanes*. In: Sanpaolesi, Piero (Hg.): *Il romanico. Atti del Seminario di studi (Villa Monastero di Varenna 1973)*, Milano 1975, S. 35-46.
- DERS.: Art. Portale istoriato. In: EAM, Bd. 9, Roma 1998, S. 675-695.
- DERS.: *Das Jüngste Gericht*, Regensburg 2001.
- CLAUSSEN, PETER C.: *Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie*. In: Clausburg, Karl u. a. (Hgg.): *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter: anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Ulm 1981, S. 7-34.
- DERS.: *Magistri doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters (= Corpus Cosmatorum, Bd. 1)*. In: *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie*, Bd. 14, Wiesbaden/Stuttgart 1987.
- DERS.: *Renovatio Romae. Erneuerungsphasen römischer Architektur im 11. und 12. Jahrhundert*. In: Schimmelpfennig, Bernhard u. a. (Hgg.): *Rom im hohen Mittelalter. Studien zu den Romvorstellungen und zur Rompolitik vom 10. bis zum 12. Jahrhundert (= Festschrift Reinhard Elze)*, Sigmaringen 1992, S. 88-125. [1992a]
- DERS.: *Marmi antichi nel medioevo romano. L'arte dei Cosmati*. In: Borghini, Gabriele (Hg.): *Marmi antichi*, Roma 1992, S. 65-79. [1992b]
- CLÉDAT, JEAN: *Le monastère et la nécropole de Baouit*, Kairo 1999.

COCHETTI PRATESI, LORENZA/D'ONOFRIO, MARIO: Due sculture inedite inedite a Caserta Vecchia. In: *Commentari*, Bd. 23/3, Roma 1972, S. 272-275.

COCHETTI PRATESI, LORENZA: La cattedrale di Parma e la ‚crisi‘ della cultura romanica nell'Italia settentrionale. In: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Ser. III, Bd. 2, Roma 1979, S. 53-118.

CODEN, FABIO: Micant hic fulgida: il Portale della Pieve di San Giorgio ad Argenta. In: *Felix Ravenna*, Ser. IV, Bd. 153-156 (1997-2000), Ravenna 2000, S. 81-134, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/229863>.

DERS.: Sguardo dell'insieme all'architettura umbra del Duecento. In: Menestò, Enrico (Hg.): *L'Umbria nel XIII secolo*, Spoleto 2011, S. 333-420 u. Abb., auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/1437911>.

DERS.: Nicolò, la pietra e il colore: Appunti sull'evoluzione di un percorso. In: Ders. (Hg.): *Minima medievalia* (= *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati*. Classe di Scienze Umane, Lettere ed Arte, Jg. 264, Ser. IX, Bd. 4-A/1), Rovereto 2014, S. 111-120, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/12398334>.

COHEN, SIMONA: The Romanesque Zodiac: Its symbolic function on the church facade. In: *AM*, Ser. II, Jg. 4, Roma 1990, S. 43-54.

CONANT, KENNETH J.: The Theophany in the History of Church Portal Design. In: *Gesta*, Bd. 15, Chicago 1976, S. 127-134.

CONTI, GIULIA: L'architettura romanica nella diocesi di Assisi. In: APdS (Hg.): *Atti*, Ser. VI, Bd. 21, Assisi 1993, S. 87-110 u. Abb.

CORSI, GIORGIA: Miniatura romanica in Umbria: manoscritti miniati nel territorio di Spoleto alla fine del XII secolo. In: Guàrdia Pons, Milagros/Mancho Suárez, Carles (Hgg.): *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona 2008, S. 275-290.

CRETI, LUCA: La cattedrale di Civita Castellana: il punto sugli studi. In: Ders. (Hg.): *Atti del Convegno Internazionale di Studi sulla cattedrale cosmatesca di Civita Castellana* (Civita Castellana 2010), Roma 2012, S. 23-28, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/29734355>.

DERS.: Note sul portale maggiore e sulla bifora di Santa Maria di Castello a Corneto. In: *BA*, Ser. VII, Bd. 42, Roma 2019, S. 45-64.

CRICHTON [HENDERSON], GEORGE: *Romanesque sculpture in Italy*, London 1954.

CRISTOFANI, ANTONIO: *Storia della città d'Asisi. Delle storie d'Asisi libri sei*, 1. Aufl., Asisi 1866.

CRISTOFANI, GIUSTINO: S. Benedetto al Subasio. In: *Atti del V. Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura* (Perugia 1948), Firenze 1957, S. 481f.

CRISTOFERI, FRANCESCA: La facciata. In: Santucci, Francesco (Hg.): *La Cattedrale di San Rufino in Assisi*, Milano 1999, S. 92-109.

DIES.: La facciata. L'architettura e le sculture della cattedrale di San Rufino ad Assisi. In: Garibaldi, Vittoria (Hg.): *Grandi restauri in Umbria. I Lunedì della Galleria*. (Atti delle conferenze, Perugia 1999), Bd. 6, Perugia 2001, S. 177-212. [identisch zu Cristoferi 1999]

- DIES.: L'attività dell'Alunno per Assisi: Gonfalonari e politici: In: Mercurelli Salari, Paola (Hg.): Nicolò Alunno in Umbria. Atti delle conferenze, Perugia 2003 (= I Lunedì della Galleria) Perugia 2004, S. 41-52.
- CROZET, RENÉ: Art. *Journet* (Vienne). In: Brosse, Jacques (Hg.): *Dictionnaire des Eglises de France*, Bd. 3, Paris 1967, S. 80f.
- CRUIKSHANK DODD, ERICA: Christian Arab sources for the Madonna Allattante in Italy. In: *AM*, n. Ser., Jg. 2/2, Roma 2003 (2004), S. 33-39.
- CUPPINI, MARIA TERESA: Art. Brioloto (Brioloto a Balneo, o de Balneo). In: *DBI*, Bd. 14, Roma 1972, S. 319.
- CURZI, GAETANO/TOMEI, ALESSANDRO: Art. Roma - Pittura-Miniatura. In: *EAM*, Bd. 10, Roma 1999, S. 115-143.
- DERS.: Arredi lignei medievali. L'Abruzzo e Italia centromeridionale. Secoli XII-XIII (= *Biblioteca d'Arte*, Bd. 13), Milano 2007, S. 11-64. [2007a]
- DERS.: Un frammento di iconostasi lignea ai margini della Terra di San Benedetto. La trave intagliata della chiesa di Sant'Antonino a Pofi (Frosinone). In: *AM*, n. Ser., Jg. 6/1, Roma 2007, S. 65-74, unter anderem auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/20185238>. [2007b]
- DERS.: Marchionne: la lastra con l'Adorazione dei Magi e la decorazione scultorea della pieve di Santa Maria ad Arezzo. In: *Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di scienze, lettere e arti*, Bd. 71, Arezzo 2009, S. 149-188, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/20096149>.
- DERS.: Gli scultori della Pieve: In: Collareta, Marco/Refice, Paola (Hgg.): *Arte in Terra di Arezzo. Il Medioevo*, Firenze 2010, S. 127-138, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/20257675>.
- DERS.: Terra e potere. La porta bronzea di San Clemente a Casauria e il suo contesto. In: Šustar, Predrag (Hg.): *Art History - The Future is Now. Studies in Honor of Professor Vladimir Peter Goss*, Rijeka 2012, S. 176-189, s. p. auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/20258275>. [2012a]
- DERS.: I graffiti figurativi: una lettura simbolica. In: Tedeschi, Carlo (Hg.): *Graffiti templari. Scritture e simboli medievali in una tomba etrusca di Tarquinia*, Roma 2012, S. 115-154, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/21989114>. [2012b]
- DERS.: La cassa lignea di Terracina tra Riforma e crociata. In: Gigliozzi, Maria Teresa/Nuzzo, Mariella (Hgg.): *Terracina nel Medioevo* (= *Atti del Convegno internazionale di studi, Terracina 2018*), Roma 2020, S. 105-112 u. Farbabb., auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/44925047>.
- CUTLER, ANTHONY: The cult of the Galaktotrophousa in Byzantium and Italy. In: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, Bd. 37, Wien 1987, S. 335-350.
- D'ACUNTO, NICOLANGELO: Fonti e problemi di storia assisana nelle Ricerche sui poteri civili dei vescovi nelle città umbre durante l'Alto Medio Evo di Sergio Mochi Onory. In: *APdS* (Hg.): *Atti*, Ser. VI, Bd. 22, Assisi 1994, S. 85-112.
- DERS.: Vescovi e canonici ad Assisi nella prima metà del secolo XIII. In: Santucci, Francesco (Hg.): *Assisi al tempo di Federico II*. In: *APdS* (Hg.): *Atti*, Ser. VI, Bd. 23, Assisi 1995 (1996), S. 51-132 u. Tab.

- DERS.: Il vescovo Guido oppure i vescovi Guido? Cronotassi episcopale assisana e fonti francescane. In: *Mélanges de l'École Française de Rome*, Bd. 108/2, Rome 1996, S. 479-524, auch abrufbar unter: http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9883_1996_num_08_2_3516.
- DERS.: Vescovo, canonici e vita cittadina (secoli VII-XIII). In: Santucci, Francesco (Hg.): *La Cattedrale di San Rufino in Assisi*, Milano 1999, S. 74-87. [1999a]
- DERS.: I laici nella Chiesa e nella società secondo Pier Damiani: Ceti dominanti e riforma ecclesiastica nel secolo XI (= *Nuovi studi storici*, Bd. 50), Roma 1999. [1999b]
- DERS.: Assisi nel Medio Evo. Studi di storia ecclesiastica e civile. In: APdS (Hg.): *Quaderni*, Bd. 8, Assisi 2002. [2002a]
- DERS.: Ripresa dell'antico e identità cittadina in un'epigrafe di S. Rufino in Assisi (1140). In: Delle Donne, R./Zorzi, A. (Hgg.): *Le storie e la memoria. In onore di Arnold Esch*, Firenze 2002, S. 235-248. [2002b] [identisch mit ders. 2002a]
- DERS.: Art. Guido. In: DBI, Bd. 61, Roma 2004, S. 378f. [2004a]
- DERS.: Art. Guido. In: DBI, Bd. 61, Roma 2004, S. 379-381. [2004b]
- DERS.: Il medioevo assisano di Arnaldo Fortini. In: APdS (Hg.): *Quaderni*, Bd. 10, Assisi 2005, S. 45-62.
- DERS.: Art. Morico d'Assisi. In: DBI, Bd. 76, Roma 2012, S. 813-815.
- DERS.: Art. Niccolò da Calvi. In: DBI, Bd. 78, Roma 2013, S. 382-385.
- DALLI REGOLI, GIGETTA: Rapporti fra scultura e miniatura: La lotta tra Sansone e il leone nei rilievi di Castel Ritaldi e in una bibbia ‚umbro-romana‘. In: *Spolegium*, Bd. 27, Spoleto 1982, S. 27-31.
- D'ARCANGELI, VALENTINO: Descrizione della chiesa. In: Ceci, Francesca/ders. (Hgg.): *L'antichissima chiesa di San Giorgio a Soriano nel Cimino, Soriano nel Cimino 2016*, S. 31-41 (m. Abb. von Angelo Pagliari).
- DARTMANN, CHRISTOPH: Stadt und Stadtpatron im mittelalterlichen Italien: mythisches Staatsdenken in integrierender Funktion? In: Ehrich, Susanne/Oberste, Jörg (Hgg.): *Städtische Kulte im Mittelalter* (= *Forum Mittelalter. Studien. Jahrestagung 2009*), Regensburg 2010, S. 125-138.
- DAVIS-WEYER, CAECILIA/KESSLER, HERBERT L./BERNARDINI, MICHELE: Art. Fonti. In: EAM, Bd. 6, Roma 1995, S. 296-320. [Davis-Weyer u. a.]
- DE ANGELIS D'OSSÂT, GUGLIELMO: L'architettura sacra del medioevo in Umbria. In: *Univ. degli Studi di Perugia, Acc. di Lettere* (Hg.): *L'Umbria nella Storia, nella Letteratura, nell'Arte*, Bologna 1954, S. 249-271 u. Abb.
- DECKER, HEINRICH: *Italia Romanica: die hohe Kunst der romanischen Epoche in Italien*, Wien 1958.
- DE FRANCOVICH, GEZA: La corrente comasca nella scultura romanica europea (Gli inizi). In: *Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Bd. 5/3, Roma 1935-1936, S. 267-305.
- DERS.: La corrente comasca nella scultura romanica europea II. In: *Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Bd. 6/1-2, Roma 1937 (1940), S. 47-129.

- DERS.: Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo, Milano/Firenze 1952.
- DE GIOVANNI, GIULIO: Le modificazioni dell'Alessi. In: Santucci, Francesco (Hg.): La Cattedrale di San Rufino in Assisi, Milano 1999, S. 120-131. [1999a]
- DERS.: Ritrovamento nella cattedrale di San Rufino. In: APdS (Hg.): Subasio, Jg. 7, Bd. 4, Assisi 1999, S. 2. [1999b]
- DEHMER, ANDREAS: Italienische Bruderschaftsbanner des Mittelalters und der Renaissance (= Seidel, Max/Wolf, Gerhard (Hgg.): Italienische Forschungen des KHI in Florenz. I Mandorli, Bd. 4), München/Berlin 2004.
- DEICHMANN, FRIEDRICH W.: Die Entstehungszeit von Salvatorikirche und Clitunnus-Tempel bei Spoleto. In: Deutsches Archäologisches Institut (Hg.): RM, Bd. 58, Rom u. a. 1943, S. 106-148.
- DELL'ACQUA BOYVADAOĞLU, FRANCESCA: The ‚Salerno‘ Ivories. A ‚pocket‘ encyclopedia. In: Dies. (u. a. Hgg.): The ‚Amalfi‘-, ‚Salerno‘ ivories and the medieval Mediterranean: a notebook from the workshop convened in Amalfi (December 10-13, 2009), Amalfi 2011, S. 7-25.
- DELLA PORTA, PIER M./GENOVESI, EZIO/LUNGHI, ELVIO: Guida di Assisi. Storia e arte, Assisi 1991. [Della Porta u. a.]
- DELLE DONNE, FULVIO: Art. Pietro da Eboli. In: DBI, Bd. 83, Roma 2015, S. 479-482.
- DELOGU, RAFFAELLO: La chiesa di S. Pietro di Alba Fucense e l'architettura romanica in Abruzzo. In: Alba Fucens, Bd. 2, Roma/Bruxelles 1969, S. 23-68.
- DE LUCA, SILVIA: Quando Assisi non era serafica: la facciata della Cattedrale di San Rufino nel contesto storico-artistico di una città-stato del 13. secolo, Univ. di Firenze 2016.
- DIES.: A capanna o a salienti? Tipologia delle facciate delle cattedrali di Assisi e Spoleto alla luce di alcune fonti figurative. In: Neri Lusanna, Enrica/Santanicchia, Mirko (Hgg.): Paesaggio e arti figurative in Umbria tra Gotico e Rinascimento: Atti della giornata di studi (Perugia 2014) (= Culture Territori Linguaggi, Bd. 2), Perugia 2017, S. 155-186, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/43976126>.
- DIES.: Sul ‚Bestiario‘ di San Rufino as Assisi. Storia ed iconografia. In: Riccioni, Stefano/Perissinotto, Luigi (Hgg.): Animali figurati: teoria e rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna, Roma 2019, S. 93-114.
- DEMUS, OTTO/HIRMER, MAX/HIRMER, ALBERT: Romanische Wandmalerei, SA, München 1992. [Demus u. a.]
- DE PALOL, PEDRO/HIRMER, MAX: Spanien: Kunst des frühen Mittelalters vom Westgotenreich bis zum Ende der Romanik SA (Neuauf. v. 1965), München 1991.
- DEUCHLER, FLORENS/HUTTER, IRMGARD/ZARNECKI, GEORGE: Romanik, Gotik, Byzanz (= Neue Belser Stilgeschichte, Bd. 4), Darmstadt 1985. [Deuchler u. a.]
- DE VOGÜÉ, ADALBERT: Art. Prior. In: Angermann, Norbert u. a. (Hgg.): LMA, Bd. 7, Zürich/München 1995, Sp. 216-217.

DI COSTANZO, GIUSEPPE G.: Disamina degli scrittori e dei monumenti risguardanti San Rufino Vescovo e martire di Asisi, Asisi 1797.

DIETL, ALBERT: Der Geminianuszyklus am Modeneser Dom. Bild- und Textentwurf für einen Stadtpatron im Zeitalter der Kommunebildung. In: Kerscher, Gottfried (Hg.): Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur, Berlin 1993, S. 340-356.

DERS.: Defensor civitatis: der Stadtpatron in romanischen Reliefzyklen Oberitaliens, München 1998.

DERS.: Der öffentliche Raum als Bühne inschriftlicher Selbstinszenierung von Künstlern in italienischen Kommunen. In: Oberste, Jörg (Hg.): Repräsentationen der mittelalterlichen Stadt (= Feistner, Edith (Hg.): Forum Mittelalter. Studien, Bd. 4), Regensburg 2008, S. 145-164.

DERS.: Die Sprache der Signatur (= Nova, Alessando/Wolf, Gerhard (Hgg.): Italienische Forschungen des KHI in Florenz, Max-Planck-Institut, 4. Folge, Bd. 6), 4 Bde., Berlin 2009.

DI FABIO, CLARIO: I portali romanici della cattedrale di Genova. Contributi alla storia del duomo nel XII secolo. In: BA, Ser. VI, Bd. 66/9-12, Roma 1981, S. 89-122.

DERS./DAGNINO, ANNA: ‚Janua‘ fra l'Europa e il mare: la scultura in un territorio di frontiera. XII-XIII secolo. In: La scultura a Genova e in Liguria. Dalle origini al Cinquecento (= Bd. 1), Genova 1987, S. 84-151.

DERS.: ‚Speculum Ianue Civitatis‘. La cattedrale e la città fra XII e XIII secolo. In: Ders. (Hg.): La Cattedrale di Genova nel Medioevo (secoli VI-XIV), Cinisello Balsamo u. a. 1998, S. 124-129.

DERS.: La chiesa di un comune senza ‚palazzo‘. Uso civico e decorazione ‚politica‘ della cattedrale di Genova fra XII e XIV secolo. In: Quintavalle, Arturo C. (Hg.): Medioevo: la Chiesa e il Palazzo (= Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma 2005)), Milano 2007, S. 302-316.

DI FRONZO, MARIA: Art. Grifo. In: EAM, Bd. 7, Roma 1996, S. 91-97.

DI GIUSEPPE, ANDREA: Velaria picta albanica: un velario con aquila bicefala, cavaliere, aironi a Shën Andoni, Kepi i Rodonit (Sant'Antonio a Capo Rodone, Albania). In: Iliria, Bd. 41, 2017, s. p., auch abrufbar unter: https://www.persee.fr/doc/iliri_1727-2548_2017_num_41_1_2537.

DI MARCO, LIANA: Le vicende storiche della chiesa di S. Gregorio. In: Antonelli, Giovanni (Hg.): La basilica di S. Gregorio Maggiore in Spoleto, Spoleto 1979, S. 133-153.

DOBERER [KIRCHNER-DOBERER], ERIKA: Frammenti romanici in uso secondario. In: Sanpaolesi, Piero (Hg.): Il romanico. Atti del Seminario di studi (Villa Monastero di Varenna 1973), Milano 1975, S. 255-261.

DODDS, JERRILYNN D. (Hg.): Al-Andalus: The Art of Islamic Spain, Ausst.kat. Granada/The Metropolitan Museum of Art New York, New York 1992 (mit Beiträgen verschied. Autorinnen und Autoren).

DODWELL, CHARLES R.: Painting in Europe 800-1200, Harmondsworth 1971, S. 118-149.

- D'ONOFRIO, MARIO/PACE, VALENTINO: *Campanie romane* (= *La nuit des temps*, Bd. 56) [Zodiaque], Saint-Léger-Vauban 1981.
- D'ONOFRIO, MARIO: *Art. Campania*. In: EAM, Bd. 4, Roma 1993, S. 91-101.
- DROSTE, THORSTEN: *Die Provence. Ein Begleiter zu den Kunststätten und Naturschönheiten im Sonnenland Frankreichs*, Köln 1992.
- DERS.: *Burgund. Kernland des europäischen Mittelalters*, München 1993.
- DUCCI, ANNAMARIA: *Vasche e fonti battesimali delle pievi medievali toscane: dati, problemi, ipotesi*. In: Dies./Frati, Marco (Hgg.): *Monumenta. Rinascere dalle acque. Spazi e forme del battesimo nella Toscana medievale*, Pisa 2011, S. 95-143, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/3859666>.
- DIES.: *Dal tardoantico alle soglie del Mille. Il cammino delle arti nell'altomedioevo toscano*. In: Collareta, Marco (Hg.): *Visibile Parlare. Storia delle Arti nella Toscana Medievale*, Firenze 2013, S. 35-67, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/6198640>.
- DIES.: *La scultura del medioevo*. In: Dies./Martinelli, Stefano: *Arte nella Valle del Serchio. Tesori in Garfagnana e Mediavalle dall'Alto Medioevo al Novecento*, Lucca 2018, S. 51-80, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/38175138>.
- DIES.: *Dall'altomedioevo al XII secolo*. In: Dies./Carletti, Lorenzo/Casini, Claudio/Renzoni, Stefano (Hgg.): *Storia illustrata della scultura a Pisa dall'altomedioevo all'Ottocento*, Ospedaletto (Pisa) 2019, S. 12-55, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/40826869>.
- DURLIAT, MARCEL: *Hispania Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Spanien*, Wien 1962.
- DERS.: *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques: de Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan 1990.
- DERS.: *Art. León*. In: EAM, Bd. 7, Roma 1996, S. 628-634.
- EBITZ, DAVID: *Secular to Sacred: The Transformation of an Oliphant in the Musée de Cluny*. In: *Gesta*, Bd. 25/1, Chicago 1986, S. 31-38, auch abrufbar unter: <https://www.jstor.org/stable/766895>.
- ECCELI, LUIGI: *La ‚Canzone di Ildebrando‘ nelle sculture della Basilica di San Zenone*. In: *Vita Veronese*, Bd. 9/1-2 u. 3-4, Verona 1958, S. 20-22 u. 95-112. [zit. Calzona 1985]
- EFFENBERGER, ARNE/SEVERIN, HANS-GEORG: *Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst. Staatliche Museen zu Berlin, Mainz* 1992.
- DERS.: *María als Vermittlerin und Fürbitterin. Zum Marienbild in der spätantiken und frühbyzantinischen Kunst Ägyptens*. In: Peltomaa, Leen Mari/Külzer, Andreas/Allen, Pauline (Hgg.): *Presbeia Theothokou. The Intercessory Role of Mary across Times and Places in Byzantium (4th-9th century)*, Wien 2015, S. 49-108, auch abrufbar unter: <http://www.jstor.com/stable/j.ctv8pzdqp.8>.
- EGERMANN, RALPH: *Der Dom San Rufino in Assisi/Italien. Der bauliche Zustand nach dem Erdbeben vom 26. September 1997*. In: Boldyreff, Sabine (Hg.): *Das Denkmal und der Lauf der Zeit* (= Intern. Tagung des SFB 315, Karlsruhe 1998, Arbeitsheft 16), Karlsruhe 1999, S. 87-91. [1999a]
- ELBERN, VIKTOR H.: *Art. Reliquiario*. In: EAM, Bd. 9, Roma 1998, S. 892-910.

ELISEI, GIUSEPPE: Studio sulla chiesa cattedrale di S. Rufino Vescovo e Martire in Assisi, Assisi 1893, S. 5-71.

DERS.: Il sotterraneo della chiesa ugoniana del 1028 esistente sotto la cattedrale di S. Rufino, Assisi 1897.

EMERICK, JUDSON J.: Il Tempietto sul Clitunno a Pissignano: un oratorio cristiano a forma di sacello pagano. In: Benazzi, Giordana (Hg.): I dipinti murali e l'edicola marmorea del Tempietto sul Clitunno (= Restauri a Spoleto, Bd. 3), Spoleto 1985, S. 15-22.

ENGEMANN, JOSEF: Art. David. In: Bautier, Robert-H. u. a. (Hgg.): LMA, Bd. 3, Zürich/München 1986, Sp. 596.

DERS./BINDING, GÜNTER: Art. Drache. In: Bautier, Robert-H. u. a. (Hgg.): LMA, Bd. 3, Zürich/München 1986, Sp. 1339-1340 u. 1344-1345.

DERS./NIEHR, KLAUS: Art. Maiestas Domini. In: Angermann, Norbert u. a. (Hgg.): LMA, Bd. 6, Zürich/München 1993, Sp. 111-113.

DERS.: Art. Pfau. In: Angermann, Norbert u. a. (Hgg.): LMA, Bd. 6, Zürich/München 1993, Sp. 2026f.

DERS.: Art. Imago Clipeata. In: RAC, Bd. 17, Stuttgart 1996, Sp. 1016-1041.

DERS.: Deutung und Bedeutung frühchristlicher Bildwerke, Darmstadt 1997.

ERDELJAN, JELENA/VRANEŠEVIĆ, BRANKA: Eikon and Magic: Solomon's Knot on Floor Mosaic in Herakleia Lynkestis. In: Ikon 2016/9, S. 99-108, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/12820297>.

EROLI, GIOVANNI: Descrizione delle chiese di Narni e suoi dintorni, Narni 1898. [= Sammlung von kurzen Aufsätzen der 1880er Jahre]

ESCH, ARNOLD: Art. Reimpiego. In: EAM, Bd. 9, Roma 1998, S. 876-883.

ETTINGHAUSEN, RICHARD/GRABAR, OLEG/JENKINS-MADINA, MARILYN: Islamic Art and Architecture 650-1250, New Haven 2001. [Ettinghausen u. a.]

EUW, ANTON VON: Kunsthandwerk im 12. Jahrhundert (= Texte zu Abb.). In: Fillitz, Hermann (Hg.): Das Mittelalter I (= Propyläen Kunstgeschichte SA), Berlin 1990, S. 253-264.

EYGUN, FRANÇOIS: Saintonge romane (= La nuit des temps, Bd. 33) [Zodiaque], Saint-Léger-Vauban 1970.

FABBI, ANSANO: Antichità Umbre. Natura, Storia, Arte, Assisi 1971, S. 291f.

FACHECHI, GRAZIA MARIA: Art. Mellini, Cosma di Pietro. In: DBI, Bd. 73, Roma 2009, S. 332-334.

DIES.: Quando le cattedrali non erano bianche: uso e funzione del colore nell'architettura sacra medievale. Il mito del bianco in architettura, 2014, S. 85-113, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/12546208>.

FALKE, OTTO VON: Elfenbeinhörner I. Ägypten und Italien. In: Pantheon, Bd. 4, München 1929, S. 511-517.

DERS.: Elfenbeinhörner II. Byzanz. In: Pantheon, Bd. 5, München 1930, 5, S. 39-44.

DERS.: Kunstgeschichte der Seidenweberei, Tübingen 41951.

- FANTONE, MARIA/FRATICELLI, VALENTINA/MANZOLI, SIMONA: Santa Maria *ad Cryptas*, Fossa (AQ). In: Prima e dopo il sisma. Vicende conservative dell'arte medievale in Abruzzo (= Ausst.kat. Chieti 2011), Teramo 2011, S. 149-160, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/22206767>. [Fantone u. a.]
- FARIOLI CAMPANATI, RAFFAELLA/ANDREESCU-TREADGOLD, IRINA: Art. Ravenna. In: EAM, Bd. 9, Roma 1998, S. 847-863.
- FARIOLI CAMPANATI, RAFFAELLA/BOCK, NICOLAS: Art. Sarcofago. In: EAM, Bd. 10, Roma 1999, S. 359-373.
- FASOLO, VINCENZO: Art. Rosone (o rosa). In: EI, Bd. 30, Roma 1936 [Ed. 1949], S. 127f. + T. XXVII + XXXVIII.
- FATUCCHI, ALBERTO/PAOLINI, MARIA GRAZIA: Art. Arezzo. In: EAM, Bd. 2, Roma 1991, S. 424-433.
- FAVINI, VIERI/SAVORELLI, ALESSANDRO: ‚L'araldica della santità‘ - Culti locali, specchio di società e politica nei centri marchigiani - A ognuno il suo santi patroni come espressione di autonomia - Un po' evangelizzatori, un po' eroi: i santi vescovi. In: Carassai, Mario (Hg.): Santi, Patroni, Città. Immagini della devozione civica nelle Marche (= Collana dei Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche, Jg. 16/32), Ancona 2013, S. 21-28, 39-41, 41-45, 64-68.
- FAVOLE, PAOLO: Marches romanes (= La nuit des temps, Bd. 80) [Zodiaque], Saint-Léger-Vauban 1993.
- FEDERICO, ELENA: Art. Michele Arcangelo, santo. In: EAM, Bd. 8, Roma 1997, S. 364-369.
- FELD, HELMUT: Franziskus und seine Bewegung, Darmstadt 2007.
- FELDBUSCH, HANS: Art. Christus als König. In: RDK, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 692-702. [1954a]
- DERS.: Art. Christussymbolik. In: RDK, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 720-732. [1954b]
- FERRAND, ANGÉLIQUE: Étude sur les zodiaques décorés dans les édifices religieux de Bourgogne au Moyen Age. In: BUCEMA, Bd. 15/1, Auxerre 2011, S. 411-418, abrufbar unter: <https://doi.org/10.4000/cem.12092>. [Die Seitenangaben (S. 1-8) unterscheiden sich in der Online-Version von jenen des gedruckten Art.]
- DIES.: Le zodiaque dans la décoration ecclésiastique médiévale: une autre manière de penser le temps et l'espace. In: BUCEMA, Bd. 19, Auxerre 2015, S. 1-27, abrufbar unter: <https://doi.org/10.4000/cem.13937>.
- FERRI, ANTONELLA: Gli elementi scultorei medievali di S. Vittoria a Monteleone Sabino. In: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, Ser. III, Bd. 10, Roma 1987, S. 175-199.
- FILLITZ, HERMANN: Zwei Elfenbeinplatten aus Süditalien (= Monografien der Abegg-Stiftung, Bd. 2), Bern 1967.
- DERS.: Plastik und Kunsthandwerk bis zum Ausgang des 11. Jahrhunderts. In: Ders. (Hg.): Das Mittelalter I (= Propyläen Kunstgeschichte SA), Berlin 1990, S. 153-169.

FINAURI, FABRIZIO/SENSI, LUIGI: Note sul consolidamento e restauro della trifora, delle bifore e del cornicione zoomorfo della chiesa di S. Silvestro in Bevagna. In: Bollettino Storico della Città di Foligno, Bd. 14, Foligno 1987, S. 399-409.

DERS.: Trasformazioni e restauri della facciata ‚minore‘ di San Feliciano. In: Benazzi, Giordana (Hg.): Foligno A.D. 1201. La facciata di San Feliciano, Milano 1993, S. 114-130.

FINCO, LUCA: Sul valore simbolico della pietra nelle architetture religiose medievali: Casistica piemontese con confronti extraterritoriali. In: Niglio, Olimpia/Visentin, Chiara (Hg.): Conoscere, conservare, valorizzare il patrimonio culturale religioso. Arte, architettura, paesaggio (= Bd. 2), Canterano 2017, S. 80-91, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/36909568>.

FIOCCA, LORENZO: L'arte negli Abruzzi. Porte delle chiese Marse. In: L'Arte, Bd. 11/1, Roma 1908, S. 47-51.

DERS.: Chiesa e Abbazia di Santa Maria del Piano in Orvinio. In: Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione, Ser. I, Jg. 5/11, Roma 1911, S. 405-418.

DERS.: Il Medioevo nell'Arte Umbra. In: Vita d'Arte, Bd. 12 (71-72), Firenze 1913, S. 133-152.

DERS.: Architettura romanico-cristiana nell'Umbria. In: Arte Cristiana, Jg. 4, Heft 9, Milano 1916, S. 267-273 u. Abb.

FIORE, FRANCESCO P.: Introduzione. In: Creti, Luca (Hg.): Atti del Convegno Internazionale di Studi sulla cattedrale cosmatesca di Civita Castellana (Civita Castellana 2010), Roma 2012, S. 29-35, auch abrufbar unter: <https://academia.edu/29734355>.

FIORI, ANTONIA: Art. Rufino (Rufino da Bologna). In: DBI, Bd. 89, Roma 2017, S. 169-171.

DIES.: Vecchie e nuove ipotesi sul magister Rufinus. In: Bulletin of Medieval Canon Law, Bd. 36, Washington 2019, S. 243-274, auch abrufbar unter: <https://academia.edu/42356274>.

FLAGGE, INGEBORG: Untersuchungen zur Bedeutung des Greifen im römischen Totenkult unter Berücksichtigung seiner Herkunft aus dem Osten, Diss. Univ. Köln 1971, abrufbar unter: <https://docplayer.org/43574294-Ingeborg-flagge-untersuchungen-zur-bedeutung-des-greifen.html>.

FLAMINIO, ROBERTA: Art. Cantaro. In: Bisconti, Fabrizio (Hg.): Temi di iconografia paleocristiana, Città del Vaticano 2000, S. 143-146.

FOBELLI, MARIA L.: Art. San Giovanni in Venere, Abbazia di. In: EAM, Bd. 10, Roma 1999, S. 312-314.

FOLETTI, IVAN/QUADRI, IRENE: Un dialogo inevitabile: l'ambone palinsesto di Sant'Ambrogio a Milano. In: Bock, Nicolas u. a. (Hgg.): Survivals, revivals, rinascenze. Studi di onore di Serena Romano (= Études lausannoises d'histoire de l'art, Bd. 23), Roma 2017, S. 307-322, abrufbar unter: <https://academia.edu/31609863>.

FORNARI, FRANCESCO: Art. Schola cantorum. In: EI, Bd. 31, Roma 1936, S. 116.

FORSTNER, DOROTHEA/BECKER, RENATE: Neues Lexikon christlicher Symbole, Innsbruck/Wien 1991.

- FORTINI, ARNALDO: Assisi nel Medio Evo, Roma 1940, S. 29-77.
- FRANCO, TIZIANA: Note sulla policromia della facciata. In: Butturini, Francesco/Pachera, Francesco (Hgg.): San Zeno Maggiore a Verona. Il campanile e la facciata. Restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni, Verona 2016, S. 379-390, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/26527543>.
- FRANCO MATA, ANGELA: Art. Madrid. In: EAM, Bd. 8, Roma 1997, S. 72-78.
- FRATINI, CORRADO: Il Martirio di S. Biagio nel Museo Civico. In: Una mostra nella rocca: Quando Spoleto era romanica, Spoleto 1984, Roma 1984, S. 39-46.
- FRAZER ENGLISH, MARGARET: Medieval Church Treasures. Secondary liturgical objects. In: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, n. Ser., Bd. 43/3, New York 1985-1986, S. 20-37, unter anderem auch abrufbar unter: <https://www.jstor.org/stable/3269069>.
- FREIGANG, CHRISTIAN: Meisterwerke des Kirchenbaus, Stuttgart 2009.
- FRIGERIO, LUCA: Bestiario medievale: animali simbolici nell'arte cristiana, Milano 2014.
- FRUGONI, CHIARA: Le lastre veterotestamentarie e il programma della facciata. In: Armandi Barbolini, Marina (Hg.): Lanfranco e Wiligelmo: il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianchi, Modena 1984, S. 422-431.
- DIES.: Art. Favola. In: EAM, Bd. 6, Roma 1995, S. 102-104.
- FUCINESE, DAMIANO V.: La cattedrale di Valva alla luce dei recenti restauri (II). In: Napoli Nobilissima, Bd. 8/2-3, Napoli 1969, S. 77-89.
- FÜRST, CARL G.: Art. Archipresbyter. In: Auty, Robert u. a. (Hgg.): LMA, Bd. 1, Zürich/München 1980, Sp. 900f.
- FUSETTI, SERGIO/VIRILLI, PAOLO: Il restauro della facciata. In: Santucci, Francesco (Hg.): La Cattedrale di San Rufino in Assisi, Milano 1999, S. 114-119.
- GABBRIELLI, FABIO: Romanico aretino. L'architettura protoromanica e romanica religiosa nella diocesi medievale di Arezzo (= Collana di cultura romanica, Bd. 1), Firenze 1990.
- GABORIT-CHOPIN, DANIELLE: Art. Avorio. In: EAM, Bd. 2, Roma 1991, S. 780-796.
- GAETA, WANDA: La pittura a Spoleto nell'età romanica. In: Spolegium, Jg. 1, Bd. 1, Spoleto 1954, S. 11-28.
- GAMBI, VALERIA/TENAGLIA, PAOLA: Santa Giusta di Bazzano, Bazzano (AQ). In: Prima e dopo il sisma. Vicende conservative dell'arte medievale in Abruzzo (= Ausst.kat. Chieti 2011), Teramo 2011, S. 129-138, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/22206767>.
- GANDOLFO, FRANCESCO: On the façade of Modena Cathedral. In: Quintavalle, Arturo C. (Hg.): Romanico padano - Romanico europeo (= Atti del Convegno Internazionale di Studi (Modena/Parma 1977)), Parma 1982, S. 323-337.
- DERS.: I programmi decorativi nei protiri di Niccolò. In: Romanini, Angiola M. (Hg.): Nicholas e l'arte del suo tempo (= Seminario in memoria di Cesare Gnudi, Ferrara 1981), Bd. 2, Ferrara 1985, S. 517-559.
- DERS.: Arte romanica. In: Romanini, Angiola M. (Hg.): Il Medioevo (= Storia dell'arte classica e italiana, Bd. 2), Firenze 1988, S. 327f.

- DERS.: Art. Cattedra. In: EAM, Bd. 4, Roma 1993, S. 497-505.
 DERS.: Art. Cluniacensi. In: EAM, Bd. 5, Roma 1994, S. 121-130.
 DERS.: Art. Fidenza. In: EAM, Bd. 6, Roma 1995, S. 173-177.
 DERS.: Art. Lombardia. Secoli 9°-12°. In: EAM, Bd. 7, Roma 1996, S. 772-785.
 DERS.: Art. Protiro. In: EAM, Bd. 9, Roma 1998, S. 755-759.
 DERS.: La facciata scolpita. In: Piva, Paolo (Hg.): *L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche*, Milano 2006, S. 79-104. [2006a]
 DERS.: I buoi in facciata. In: Abbate, Francesco (Hg.): *Ottant'anni di un maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, Bd. 1, Pozzuoli (Napoli) 2006, S. 59-67, auch abrufbar unter: <https://academia.edu/19982518>. [2006b]
 DERS.: Il riuso di materiali classici nei portali medievali del Lazio. In: *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana d'Archeologia*, Bd. 82, Roma 2010, S. 73-100, auch abrufbar unter: <https://academia.edu/5669405>.
 DERS.: Gli elefanti di Mazara del Vallo. In: Derosa, Luisa/Gelao, Clara (Hgg.): *Tempi e forme dell'arte: Miscellanea di studi offerti a Pina Belli D'Elia*, Foggia 2011, S. 51-57, auch abrufbar unter: <https://academia.edu/20639818>.
 DERS.: Un portale abruzzese dimenticato. In: *AM*, Ser. IV, Jg. 5, Roma 2015, S. 137-152.
 GANGEMI, FRANCESCO: Ispirazione classica e nuove prospettive nella scultura architettonica dell'Umbria medievale. In: *Les Renaissances médiévales. Atti del XVI Convegno Internazionale (Motovun 2009) (= Hortus artium medievalium, Bd. 16)*, Zagreb 2010, S. 139-150. [2010a]
 DERS.: La facciata di Santa Maria Maggiore: un palinsesto reinterpretato. In: Nini, Roberto, Novelli, Serena (Hgg.): *La chiesa di S. Maria Maggiore e i domenicani a Narni. Atti del convegno di studi (Narni 2006)*, Terni 2010, S. 201-223, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/1342321>. [2010b]
 DERS.: Su un portale umbro. I rilievi di Santa Maria Maggiore in Narni. In: Neri Lusanna, Enrica (Hg.): *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo (= Atti del Convegno all'Università di Perugia 2012)*, Todi 2013, S. 123-132.
 GANTNER, JOSEPH/POBÉ, MARCEL/ROUBIER, JEAN: *Gallia Romanica: Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Frankreich*, Wien/München 1955. [Gantner u. a.]
 GARRIGOU GRANDCHAMP, PIERRE/MAURICE CHABARD, BRIGITTE/SALVÈQUE, JEAN-DENIS: La maison romane dite ‚des vendanges‘ à Cluny. In: *BMon*, Bd. 153/3, Paris 1995, S. 243-266, unter anderem auch abrufbar unter: https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1995_num_153_3_3607. [Garrigou Grandchamp u. a.]
 GARRISON, EDWARD B.: *Studies in the History of Medieval Italian Painting*, Bd. 1-3, Florence 1953-1958.
 GATTI, RENATA: Precisazioni su alcuni portali romanici dell'Umbria meridionale. In: *Commentari*, Bd. 17/1-3, Roma 1966, S. 16-24.

- GAUDARD, VALÉRIE/MARTOS-LEVIF, DOMINIQUE/DETALLE, VINCENT/TRICHEREAU, BARBARA/BRISAUD, DIDIER: Les couleurs des peintures murales romanes pyrénéennes: l'apport de l'étude des peintures conservées dans l'église Saint-Pierre d'Ourjout à Bordes-Uchentein (Ariège). In: Mallet, Géraldine (Hg.): Les arts de la couleur au Moyen Âge. (= Patrimoines du Sud, Bd. 7), Montpellier 2018, unter anderem auch abrufbar unter: <https://journals.openedition.org/pds/535>. [Gaudard u. a.]
- GAVINI, IGNAZIO C.: Storia dell'Architettura in Abruzzo, Bd. 1-2, Milano u. a. 1926-1928.
- DERS.: Sommario della storia della scultura in Abruzzo. In: Atti e Memorie del Convegno Storico Abruzzese-Molisano (1931), Bd. 1, Casalbordino 1933, S. 353ff.
- GEESE, UWE: Romanische Skulptur. In: Toman, Rolf (Hg.): Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei, Köln 1996, S. 256-323 u. 328-375.
- GHIDOLI, ALESSANDRA: Art. Annunciazione. In: EAM, Bd. 2, Roma 1991, S. 40-46.
- GIANANDREA, MANUELA: La chiesa di San Giorgio e il contesto storico-artistico del Molise medievale. In: Angelelli, Walter/dies./Gandolfo, Francesco/Pomarici, Francesca (Hgg.): Medioevo in Molise. Il cantiere della chiesa di San Giorgio Martire a Petrella Tifernina, Roma 2012, S. 36-55, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/27567858>.
- GISS, HILDEGARD: The sculpture of the cloister of Santa Sofia in Benevento. In: ArtB, Bd. 41/3, New York 1959, S. 249-256 u. Abb.
- GIGLIOZZI, MARIA TERESA: Art. Cripta - secoli 11^o-14^o. In: EAM, Bd. 5, Roma 1994, S. 480-487.
- DIES.: L'Abbazia di S. Benedetto al Subasio. Spunti per un'analisi tipologica dell'architettura romanica in Umbria. In: AM, Ser. II, Jg. 9, Heft 1, Roma 1995, S. 121-136.
- DIES.: Architettura romanica in Umbria. Edifici di culto tra la fine del X e gli inizi del XIII secolo (= Università. Strumenti, Bd. 34), Roma 2000.
- DIES.: Romanesque Churches as Art-Objects: Methodology, Ways of Research and Expected Results in Central Italy. In: Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva, Sankt Petersburg 2017, S. 322-328 u. 760 (Abb.), auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/42194481>.
- GISSER, KORDULA: Die Entwicklung des Rundbogenfrieses in den österreichischen Donauländern, Masterarbeit Wien 2015, abrufbar unter: <http://docplayer.org/80710146-Masterarbeit-titel-der-masterarbeit-die-entwicklung-des-rundbogenfrieses-in-den-oesterreichischen-donaulaendern-ver-fasst-von-kordula-gisser-ba.html>
- GKIOLES, NIKOLAOS/PALLIS, GEORGIOS (Hgg.): Atlas of the Christian Monuments of the Aegean. From the Early Christian Years to the Fall of Constantinople, Athen 2014, unter anderem auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/26669279>.
- GLASS, DOROTHY FINN: Studies on Cosmatesque pavements, Oxford 1980.
- DIES.: Art. Pulpito. In: EAM, Bd. 9, Roma 1998, S. 796-803.

- DIES.: The sculpture of the Baptistery of Parma. Context and meaning. In: *Mitteilungen des KHI in Florenz*, Bd. 57/3, Florenz 2015, S. 255-291.
- GNOLI, UMBERTO: L'Arte romanica nell'Umbria. In: *Augusta Perusia*, Jg. 1, Heft 2, Perugia 1906, S. 22-25 u. 41-43. [1906a]
- DERS.: L'antica Basilica Ugoniana e il Duomo di Giovanni da Gubbio. In: *Augusta Perusia*, Jg. 1, Heft 11-12, Perugia 1906, S. 173-181. [1906b]
- DERS.: Il Gonfalone della Peste^e di Niccolò Alunno e la più antica veduta di Assisi. In: *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, Ser. I, Jg. 5, Heft 2, Milano 1911, S. 63-70.
- GNUDI, CESARE: Italienische Plastik. In: Simson, Otto von (Hg.): *Das Mittelalter II* (= *Propyläen Kunstgeschichte SA*), Berlin 1990, S. 336-359 u. Abb.
- GÖTZ, UTE: Die Bildprogramme der Kirchentüren des 11. und 12. Jahrhunderts, Diss. Univ. Tübingen 1971.
- GOEZ, WALTER: Assisi. In: Auty, Robert u. a. (Hgg.): *LMA*, Bd. 1, Zürich/München 1980, Sp. 1125f.
- GOLDSCHMIDT, ADOLPH: Elfenbeinreliefs aus der Zeit Karls des Großen. In: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 26, Berlin 1905, S. 47-67, auch abrufbar unter: <https://www.jstor.org/stable/25168590>.
- DERS./WEITZMANN, KURT: Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts. Die Kästen (= Bd. 1), Berlin 1930.
- GOLINELLI, PAOLO: Istituzioni cittadine e culti episcopali in area matildica avanti il sorgere dei comuni. In: *Istituto Storico Italiano per il Medioevo* (Hg.): *Indiscreta sanctitas. Studi sui rapporti tra culti, poteri, e società nel pieno medioevo* (= *Studi Storici*, Bd. 197-198), Roma 1988, S. 55-101.
- DERS.: Il Comune italiano e il culto del santo cittadino. In: Petersohn, Jürgen (Hg.): *Politik und Heiligenverehrung im Hochmittelalter* (= *Vorträge und Forschungen*, Bd. 42), Sigmaringen 1994, S. 573-593.
- GRASSINI, PIERO: Notizie sulla diruta abbazia di San Nicolò in Sangemini. In: *BDSPU*, Bd. 54, Perugia 1957, S. 105-114 u. Abb.
- GRELLE [IUSCO], ANNA: Di alcuni rilievi protoromanici del Museo Campano di Capua. In: *Bollettino Storico di Salerno e Principato Citra*, periodico semestrale di studi storici, Jg. 3/1-2, Salerno 1985, S. 5-21, auch abrufbar unter: <http://hdl.handle.net/10556/2412>.
- GRISAR, HARTMANN: Una scuola classica di marmorari umbri. In: *Nuovo Bollettino di Archeologia Cristiana*, Bd. 1, Roma 1895, S. 42-57.
- GROHMANN, ALBERTO: *Le città nella storia d'Italia: Assisi*, Bari/Roma 1989.
- GRONDONA, CARLO/GRONDONA, MARCO: *Todi storica e artistica*, Perugia 2009, S. 113-206.
- GRUBER, SAMUEL: Rez. von Judson J. Emerick: *The Tempietto del Clitunno near Spoleto* u. Carola Jäggi: *San Salvatore in Spoleto: Studien zur spätantiken und frühmittelalterlichen Architektur Italiens*. In: *JSAH*, Bd. 59/2, Oakland u. a. 2000, S. 244-247, auch abrufbar unter: <https://www.jstor.org/stable/991597>.
- GUARDABASSI, MARIANO: *Indice-Guida dei Monumenti della Provincia dell'Umbria*, Perugia 1872.

- GUIGLIA GUIDOBALDI, ALESSANDRA: Art. Pavimento. In: EAM, Bd. 9, Roma 1998, S. 264-276.
- GUSSONE, NIKOLAUS/ZANINI, ENRICO: Art. Corona. In: EAM, Bd. 5, Roma 1994, S. 341-347.
- HACHLILI, RACHEL: The Zodiac in Ancient Jewish Synagogal Art: A Review. In: Jewish Studies Quarterly, Bd. 9/4, Tübingen 2002, S. 219-258, auch abrufbar unter: <https://www.researchgate.net/publication/254158098>.
- DIES.: Ancient Mosaic pavements. Themes, Issues and Trends. Selected Studies, Leiden u. a. 2009.
- HANEY, KRISTINE E.: The St Albans Psalter: A Reconsideration: In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Bd. 58, London 1995, S. 1-28.
- HANSEN, HEIKE: Die Westfassade von Saint-Gilles-du-Gard. Bauforscherische Untersuchungen zu einem Schlüsselwerk der südfranzösischen Spätromanik, Diss.-Ing. Univ. Stuttgart, Stuttgart 2007, auch abrufbar unter: <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/dissts/Stuttgart/Hansen2007Hauptband.pdf>.
- HARRIS, JULIE A.: Muslim Ivories in Christian hands. The Leire Casket in contest. In: Art History, Bd. 18/2, Oxford, 1995, S. 213-221.
- HEINZELMANN, MARTIN: Translationsberichte und andere Quellen des Reliquienkultes. In: Genicot, Léopold (Hg.): Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental, Bd. 33, Turnhout 1979.
- HENDERSON, PRISCILLA H.: The Shelläl Mosaic in the Australian War Memorial. Style and Imagery, Thesis at Australian Nat. Univ. Canberra 1985, abrufbar unter: <https://openresearch-repository.anu.edu.au/handle/1885/133638>.
- HERGEMÖLLER, BERND-ULRICH: Art. Diakon - II. In: Bautier, Robert-H. u. a. (Hgg.): LMA, Bd. 3, Zürich/München 1986, Sp. 941-943.
- HERTLEIN, EDGAR: Die Basilika San Francesco in Assisi: Gestalt, Bedeutung, Herkunft, Florenz 1964.
- HERZOG, ERICH/REß, ANTON: Art. Elfenbein, Elfenbeinplastik. In: RDK, Bd. 4, Stuttgart 1957 (1958), Sp. 1307-1362. [RDK Labor], abrufbar s. p. unter: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=93178>.
- HISQUIN, SÉVERINE: La façade de l'église Notre-Dame de La Charité-sur-Loire: Recherches sur le portail sculpté de la Vierge. Mémoire de maîtrise de l'Université de Bourgogne sous la direction de Daniel Russo, Juni 2004. In: BUCEMA, Bd. 9, Auxerre 2005, S. 1-10, abrufbar unter: <https://journals.openedition.org/cem/800>.
- HOFFMAN, EVA R.: Pathways of Portability: Islamic and Christian interchange from the tenth to the twelfth century. In: Art History, Bd. 24/1, Oxford 2001, S. 17-50, <http://www.globalmiddleages.org/sites/default/files/Hoffman-Pathways-Portability-Islamic-Christian-Interchange.pdf>.
- HÜLSEN-ESCH, ANDREA VON: Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert. Untersuchungen zu Mailand und Verona (= Buddensieg, Tilmann u. a. (Hgg.): Artefact, Bd. 8), Berlin 1994.
- HUG, ELISABETH/ROTZETTER, ANTON (Hgg.): Franz von Assisi. Arm unter Armen (= Texte christlicher Mystiker, Bd. 525), München/Zürich 1987.

IACOBILLI, LUDOVICO: Vite de'Santi e Beati dell'Umbria e di quelli i corpi dei quali riposano in essa provincia, Bd. 1, Foligno 1647 (rist.), S. 701-704. [auch zit. Gnoli 1906b]

IACOBINI, ANTONIO: Art. Porta. In: EAM, Bd. 9, Roma 1998, S. 655-672.

DERS.: Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt, Roma 2000.

DERS.: Il mosaico in Italia dall'XI all'inizio del XIII secolo: spazio, immagini, ideologia. In: Piva, Paolo (Hg.): *L'arte medievale nel contesto (300-1300)*. Funzioni, iconografia, tecniche, Milano 2006, S. 463-500, unter anderen auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/7266765>.

IHM [BELTING-IHM], CHRISTA: Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts (= *Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie*, Bd. 4), Wiesbaden 1960.

IMMERZEEL, MAT: The Monastery of our Lady of Saydnay and Its Icon. In: *Eastern Christian Art*, Bd. 4, Leuven 2007, S. 13-26, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/18864700>.

JÄGGI, CAROLA: Spolie oder Neuanfertigung? Überlegungen zur Bauskulptur des Tempietto sul Clitunno. In: Peschlow, Urs/Möllers, Sabine (Hg.): *Spätantike und byzantinische Bauskulptur. Beiträge eines Symposions in Mainz, Februar 1994* (= *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie*, Bd. 19), Stuttgart 1998, S. 105-111 + Abb. [1998a]

DIES.: San Salvatore di Spoleto. Studien zur spätantiken und frühmittelalterlichen Architektur Italiens [= *Diss. Univ. Basel, Anno Acc. 1994-1995*], Wiesbaden 1998. [1998b]

JÁSZAI, GÉZA: Art. Greif [RDK Labor (2015)], s. p. abrufbar unter: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=93556>.

JULLIAN, RENÉ: *L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Bd. 1, Paris 1945. [zit. de Francovich 1952]

KÁDÁR, ZOLTAN: Art. Animali. In: EAM, Bd. 2, Roma 1991, S. 1-13.

KAIN, EVELYN: The Marble Reliefs on the Façade of S. Zeno, Verona. In: *ArtB* 63/3, New York 1981, S. 358-374.

KALINOWSKI, LECH: The ‚Frieze‘ at Malmesbury. In: Kahn, Deborah (Hg.): *The Romanesque Frieze and its Spectator (The Lincoln Symposium Papers)*, London 1992, S. 85-96.

KANTER, LAURENCE B./PALLADINO, PIA: Niccolò di Liberatore da Foligno. Gonfalone della Peste. In: Morello, Giovanni/ders. (Hgg.): *The Treasury of Saint Francis of Assisi*, Ausst.Kat. New York 1999, Milano 1999, S. 119f.

KAPLAREVIĆ, MARKO: *Frühchristliche Malerei in Serbien*, Wien 2011, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/1253679>.

KATZ, MELISSA R.: Architectural Polychromy and the Painters' Trade in Medieval Spain. In: *Artistic Identity in the Late Middle Ages* (= *Gesta*, Bd. 41/1), New York 2002, S. 3-14.

KEIL, WILFRIED E.: Überlegungen zur restringierten Präsenz mittelalterlicher Bauinschriften: In: Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (Hgg.): Verborgен, unsichtbar, unlesbar - zur Problematik restringierter Schriftpräsenz (= Materiale Textkulturen, Bd. 2), Berlin/Boston 2014, S. 117-142, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/14471921>.

DERS./KIYANRAD, SARAH/THEIS, CHRISTOFFER/WILLER, LAURA: Präsenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit von Geschriebenem und Artefakten. In: Dies. (Hgg.): Zeichentragende Artefakte im sakralen Raum. Zwischen Präsenz und Unsichtbarkeit (= Materiale Textkulturen, Bd. 20), Berlin/Boston 2018, S. 1-15, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/38328802>. [Keil u. a.]

KELLEHER, BRADFORD D.: The Metropolitan Museum of Art. Europe in the Middle Ages, New York 1987.

KELLER, HARALD: Die Kunstlandschaften Italiens, (München 1965) Frankfurt 1983.

KELLER, SARAH A.: Zeichen christlichen Triumphs. Ein Motiv der islamischen Architektur zwischen Aneignung und Akkulturation, Diss. Univ. Bern 2013, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/6821099>.

KEMPKENS, HOLGER: Zwei liturgische Kämmе, sogenannter ‚Kamm der hl. Kunigunde‘ bzw. ‚Kamm des hl. Heinrich‘ (Kat. Nr. 100-101). In: Fehlmann, Marc/Matzke, Michael/Söll-Tauchert, Sabine (Hgg.): Gold & Ruhm: Kunst und Macht unter Kaiser Heinrich II., Ausst.kat. Historisches Museum Basel im Kunstmuseum Basel 2019-2020, München 2019, S. 322-323.

KESSLER, HERBERT L.: Art. Bibbia. In: EAM, Bd. 3, Roma 1992, S. 468-487.

KIILLERICH, BENTE: Making Sense of the Spolia in the Little Metropolis in Athens. In: *Arte medievale*, n. Ser., Jg. 4, Roma 2005, S. 95-114.

KINGSLEY PORTER, ARTHUR: Romanesque Sculpture of the pilgrimage roads, Bd. 1 (Text), Bd. 2 (Burgundy), Bd. 9 (Provence), Boston 1923.

KITZINGER, ERNST/PANVINI ROSATO, FRANCO: Art. Bizantina, Arte. In: EAM, Bd. 3, Roma 1992, S. 517-536.

KLEIN, BRUNO: Die Kathedrale von Piacenza. Architektur und Skulptur der Romanik, Worms 1995.

DERS.: Romanische Architektur in Spanien und Portugal. In: Toman, Rolf (Hg.): Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei, Köln 1996, S. 178-215.

DERS.: Sakralbau als Kommunikationsform in italienischen Kommunen. In: Oberste, Jörg (Hg.): Kommunikation in mittelalterlichen Städten (= Forum Mittelalter. Studien, Bd. 3), Regensburg 2007, S. 133-140.

DERS.: Bau, Bild, Schrift. Romanische Stadtkirchen in Oberitalien als ordnungsstiftende Monumente. In: Helten, Leonhard/Schenkluhn, Wolfgang (Hgg.): Romanik in Europa. Kommunikation - Tradition - Rezeption (= *More romano*, Bd. 1), Leipzig 2009, S. 25-36, unter anderem auch abrufbar unter: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/4976>. [identisch mit ders. 2007]

DERS.: Bauen bildet - Aspekte der gesellschaftlichen Rolle von Bauprozessen mittelalterlicher Großbaustellen. In: Schröck, Katja (Hg.): Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters, Köln/Weimar/Wien 2013, S. 11-22.

- KLEINSCHMIDT, BEDA: Die Basilika San Francesco in Assisi, Berlin 1915.
- KLINGENDER, FRANCIS: *Animals and Thought*, London 1971, S. 262-336.
- KOBLER, FRIEDRICH: Art. Fensterrose. In: RDK, Bd. 8, München 1987, Sp. 65-203.
- KÖPF, ULRICH: Art. Reliquien - Alte Kirche bis Reformation. In: RGG, Bd. 7, Tübingen 2004, Sp. 418-421.
- KOPP [KOPP-SCHMIDT], GABRIELE: Die Skulpturen der Fassade von San Martino in Lucca (= Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, N.F., Bd. 15), Worms 1981.
- KRAMER, JOACHIM: Art. Pfau. In: LCI, Bd. 3, Rom/Freiburg u. a. 1971, Sp. 409-411.
- KRAUS, THEODOR (Hg.): Das römische Weltreich (= Propyläen Kunstgeschichte SA), Berlin 1990 [Kraus u. a.] (mit Beiträgen verschiedener Autorinnen und Autoren).
- KRAUTHEIMER, RICHARD: The Carolingian Revival of Early Christian Architecture. In: ArtB, Bd. 24/1, New York 1942, S. 1-38.
- DERS.: Rom. Schicksal einer Stadt 312-1308, Darmstadt 1996.
- KRÖNIG, WOLFGANG: Hallenkirchen in Mittelitalien. In: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der BH, Bd. 2, Leipzig 1938, S. 1-142 (1-35 zur Romanik).
- KUBACH, HANS E.: Ein romanischer Bautypus Oberitaliens, die Schirmfassade. In: Quintavalle, Arturo C. (Hg.): *Romanico padano - Romanico europeo* (= Atti del Convegno Internazionale di Studi (Modena/Parma 1977)), Parma 1982, S. 170-174.
- KUEGLER, JOACHIM: Die himmlische Milch der Gottesmutter. Der religionsgeschichtliche Kontext eines christlichen Marienbilds, Bamberg 2013, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/4162026>.
- KÜHNEL, BIANCA: Der Rankenfries am Portal der Grabeskirche zu Jerusalem und die romanische Skulptur in den Abruzzen. In: AM, Ser. II, Bd. 1, Roma 1987, S. 87-121.
- KÜHNEL, ERNST: Drachenportale. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 4, Berlin 1949-1950, S. 1-18.
- DERS.: Die sarazenischen Olifanthörner. In: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 1, Berlin 1959, S. 33-50, auch abrufbar unter: <https://www.jstor.org/stable/4125614>.
- KURSTJENS, HUUB: Federico II, la nascita di un fanciullo imperiale. In: Cataldo, Lucia u. a. (Hgg.): *Tabulae del Centro Studi Federiciani*, Jg. 24, Iesi 2012, S. 204-240.
- LABANDE, LÉON-HONORÉ: La cathédrale de Vaison. Étude historique et archéologique. In: BMon, Bd. 69, Paris 1905, S. 253-321, auch abrufbar unter: https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1905_num_69_1_11837.
- LABÒ, MARIO: Art. Galeazzo Alessi. In: DBI, Bd. 2, Roma 1960, S. 238-242.
- LACARRA DUCAY, MARIA C.: Art. Navarra. In: EAM, Bd. 8, Roma 1997, S. 654-657.
- LACKNER, ANDREA: Eva, Maria und die Frauen in der frühchristlichen Kunst, Mag. Phil. Univ. Wien 2009.

- LAMETTI, LAURA: Alcune riflessioni sul Duomo di S. Feliciano a Foligno. In: Bollettino Storico della Città di Foligno, Bd. 14, Foligno 1990, S. 79-116.
- LANG, FRANK THOMAS: Veroneser Skulpturen um 1200 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Bd. 146), Frankfurt 1992.
- LANKHEIT, KLAUS: Art. Eucharistie. In: RDK, Bd. 6, München 1973, Sp. 154-254.
- LANZONI, FRANCESCO: Le origini delle Diocesi d'Italia (= Studi e Testi, Bd. 35), Roma 1923.
- LARSON ESCH, JOAN: San Pietro in Spoleto. A Study in Medieval Sculpture in Umbria, Ph. D. Fine Arts Univ. Boston 1975.
- DIES.: La chiesa di San Pietro di Spoleto. La facciata e le sculture (= Studi dell'Accademia Spoletina), Firenze 1981.
- LASKO, PETER: Art. Antependium. In: EAM, Bd. 2, Roma 1991, S. 74-83.
- LAVAGNINO, EMILIO: S. Pietro a Toscanella. In: L'Arte, Bd. 24, Milano 1921, S. 215-223.
- LAVIN, MARILYN ARONBERG: The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600. The work of art before the work of art, Chicago/London 1990, 21994 u. überarb. 2014, unter anderem auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/8509407>.
- LEGLER, ROLF: Apulien, Köln 41991.
- LEHMANN, KARL: The Dome of Heaven. In: ArtB, Bd. 27/1, New York 1945, S. 1-27 u. Abb.
- LEHMANN-BROCKHAUS, OTTO: Die Kanzeln in den Abruzzen. In: RJK, Bd. 6, Wien/München 1942-1944 (1946), S. 259-424.
- DERS.: Abruzzen und Molise. Kunst und Geschichte (= Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. 23), München 1983, auch abrufbar unter: <http://db.biblherz.it/abruzzo/text.xql?lang=de>.
- DERS.: Latium. Kunst und Kultur im Mittelalter, postum hg. v. Gerhard Wiedmann, Rom 2017, abrufbar unter: http://edoc.biblherz.it/editionen/lehmann-brockhaus/latium/Lehmann-Brockhaus_Latium.pdf.
- LEONELLI, PAOLO: Le vicende costruttive. In: La Cattedrale di S. Maria Assunta in Terni. Atti delle giornate di studi 1993-1995, s. I. [Terni] 1998, S. 37-75.
- LETURQUE, ANNE: Regard sur la polychromie monumentale: l'exemple du tympan peint des Conques (Aveyron, France). In: Sureda i Jubany, Marc (Hg.): La portalada de Ripoll. Creació, conservació i recuperació (= IRCVM-Medieval Cultures, Bd. 7, Roma 2018, S. 131-142, unter anderem auch abrufbar unter: <https://academia.edu/42079130>).
- LIDOVA, MARIA: Sulla più antica immagine mariana nella diocesi di Firenze: Maria Regina nella basilica di San Marco. In: Conticelli, Giulio/De Fiores, Stefano/dies. (Hgg.): Giorgio La Pira. L'Assunzione di Maria (= I libri della Badia, Bd. 19, Studi e testi, Bd. 6), Firenze 2013, S. 163-184, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/7175976>.

DIES.: Empress, Virgin, Ecclesia. The Icon of Santa Maria in Trastevere in the Early Byzantine Context. In: *Ikon*, Bd. 9, Rijeka 2016, S. 109-128, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/26720689>.

DIES.: Maria Regina on the ‚Palimpsest Wall‘ in S. Maria Antiqua in Rome. Historical Context and Imperial Connotations of the Early Byzantine Image: In: *Iconographica*, Bd. 16, Firenze 2017, S. 9-25, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/35784094>.

LOHBERG, GABRIELE u. a.: Art. Engel. In: Betz, Hans D. (Hg.): *RGG*, Bd. 2, Tübingen 1999, Sp. 1279-1290.

LORENZONI, GIOVANNI: Art. Venezia. In: *EAM*, Bd. 11, Roma 2000, S. 524-553.

LORÉS, IMMACULADA: Des arcs romains aux portails romans, un regard critique. Le portail de Ripoll, une fois de plus. In: *Le portail roman – XIe-XIIe siècles. Nouvelles approches, nouvelles perspectives* (= *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* (= *Actes des XLV^{es} Journées romanes de Cuxa 2013*)), Bd. 45, Codalet 2014, S. 105-115.

LUCCHESI, GIOVANNI: Il Sermonario di San Pier Damiani come monumento storico agiografico e liturgico. In: Stickler, Alfonso M. u. a. (Hgg.): *Studi Gregoriani per la storia della ‚libertas ecclesiae‘*, Bd. 10, Roma 1975, S. 9-67.

LUCCHESI-PALLI, ELISABETTA: Art. Aquila. In: *EAM*, Bd. 2, Roma 1991, S. 191-195.

LUCHTERHANDT, MANFRED: *Die Kathedrale von Parma. Architektur und Skulptur im Zeitalter von Reichskirche und Kommunebildung*, München 2009.

LUCKHARDT, JOCHEN/NIEHOFF, FRANZ (Hgg.): *Heinrich der Löwe und seine Zeit: Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235*, Ausst.kat. Herzog Anton-Ulrich-Museum u. Landesmuseum Braunschweig (Braunschweig 1995), Bd. 1, München 1995 (mit Beiträgen verschiedener Autorinnen und Autoren).

LUDOVICI, EMILIA: Il cortile. In: *Arbace, Lucia/dies.* (Hgg.): *Capolavori d'Arte al Castello Piccolomini di Celano* (= *Quaderni a cura del polo museale dell'Abruzzo*, Bd. 3), Pescara 2018, S. 24f., unter anderem auch abrufbar unter: <https://www.musei.abruzzo.beniculturali.it/wp-content/uploads/2019/06/QUADERNO-MUSEO-CELANO.pdf>.

LUNGHI, ELVIO: Affreschi del ‚Maestro della Santa Chiara‘ (e la primitiva decorazione del duomo di Giovanni da Gubbio) (= *Antologia di Artisti*). In: *Paragone*, Bd. 381, Firenze 1981, S. 59-66.

DERS.: *Il Museo della Cattedrale di S. Rufino ad Assisi*, Assisi 1987.

DERS.: Facciate romaniche nella media Valle umbra. In: Benazzi, Giordana (Hg.): *Foligno A.D. 1201. La facciata della Cattedrale di San Feliciano*, Milano 1993, S. 63-79.

DERS.: *Perugia. La cattedrale di San Lorenzo*, Perugia 1994.

DERS.: *Die Franziskuskirche in Assisi*, Florenz 1996, S. 8-15.

MADONNA, MARIA ANTONELLA: *Spolia e arredi della basilica medievale*. In: Curzi, Gaetano (Hg.): *La collegiata dei Santi Cesidio e Rufino a Trasacco: un santuario nella Marsica*, Roma 2015, S. 71-84.

- MALAFARINA, GIANFRANCO: Die Kirche San Francesco in Assisi, München 2011.
- MANACORDA, SIMONA: Art. Drago. In: EAM, Bd. 5, Roma 1994, S. 724-729.
- MANSELLI, RAOUL: Assisi tra Impero e Papato. In: Società internazionale degli studi francescani (Hg.): Assisi al tempo di San Francesco (= Atti del V° Convegno Internazionale di Studi Francescani, Assisi 1977), Assisi 1978, S. 337-357.
- MANTEGNA, CRISTINA: Nuovi documenti per la storia di Assisi nel medioevo. In: APdS (Hg.): Atti, Ser. VII, Bd. 1, Assisi 1996, S. 137-158.
- MARA, MARIA GRAZIA: Art. Ambrogio, Santo. In: EAM, Bd. 1, Roma 1991, S. 495-498.
- MARANI, MARINELLA: Considerazioni sul cantiere nicoliano per il fronte dell' Abbazia di San Zenso: In: Coden, Fabio (Hg.): Minima medievalia (= Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. Classe di Scienze Umane, Lettere ed Arte, Jg. 264, Ser. IX, Bd. 4-A/1), Rovereto 2014, S. 128-137, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/12398224>.
- MARCATO, ELENA: Art. Maria - Area bizantina. In: EAM, Bd. 8, Roma 1997, S. 227-234.
- MARCHAL, GUY P.: Art. Domkapitel. In: TRE, Bd. 9, Berlin/New York 1982, S. 136-140.
- MARIANI CALÒ, MARIA STELLA: Sulle relazioni artistiche fra la Puglia e l'Oriente latino. In: Roberto il Guiscardo e il suo tempo. (= Atti delle prime giornate normanno-sveve (Bari 1973) u. Fonti e studi del Corpus membranarum italicarum, Bd. 11), Bari 1975, S. 41-72 u. Abb., auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/44699893>.
- DIES.: Scultura pugliese del XII secolo. Protomagistri tranesi nei cantieri di Barletta, Trani, Bari e Ragusa. In: Studi di Storia dell'arte in memoria di Mario Rutili, Napoli 1984, S. 177-191+T XLVIII-LIX, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/44687738>.
- MARINI, REMIGIO: La cattedrale di Corfinio e il romanico abruzzese. In: Emporium, Jg. 70, Nr. 839, Bergamo 1964, S. 195-206.
- MARLE, RAIMOND VAN: The development of the Italian Schools of Painting, Bd. 1, Den Haag 1923.
- MARTELLI, GISBERTO: Costruzione benedettine in Umbria. In: Fede ed Arte, Bd. 2, Roma 1966, S. 177-199. [1966a]
- DERS.: Le più antiche cripte dell'Umbria. In: Aspetti dell'Umbria dall'inizio del secolo VIII alla fine del secolo XI (= Atti del III° Convegno di Studi Umbri, Gubbio 1965), Perugia 1966, S. 323-353. [1966b]
- MATHEWS, KAREN R.: Reading Romanesque Sculpture: The Iconography and Reception of the South Portal Sculpture at Santiago de Compostela. In: Gesta, Bd. 39/1, Chicago 2000, S. 3-12.
- DIES.: Holy Plunder and Stolen Treasures: Portable Luxury Objects as War Trophies in the Italian Maritime Republics, 1100-1400. In: Fischer, Julia C. (Hg.): More Than Mere Playthings: The Minor Arts of Italy, Chapter 4, Newcastle 2016, S. 59-83, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/35829106>.

- MATTEINI CHIARI, MAURIZIO: Di uno scavo eseguito agli inizi del XX secolo all'interno della cattedrale di San Rufino in Assisi. In: APdS (Hg.): Atti, Ser. VII, Bd. 4-5 (1999-2000), Assisi 2000, S. 91-101.
- MATTHIAE, GUGLIELMO: Le facciate a coronamento rettilineo in Abruzzo. In: Bollettino della Regia Deputazione Abruzzese di Storia Patria, Jg. 26, Bd. 5, Aquila 1935, S. 7-14.
- MAURICE, BRIGITTE: Cluny III - la maior ecclesia, Ausst. Cluny 1988, Cluny 1988.
- MAURY, JEAN: Limousin roman (= La nuit des temps, Bd. 11) [Zodiaque], Saint-Léger-Vauban ²1974.
- MAYER, ANTON/SCHMITT, OTTO: Art. Bestiensäule. In: RDK, Bd. 2, Stuttgart 1948, Sp. 366-371.
- M. B.: Allarme per la cattedrale. In: APdS (Hg.): Subasio, Jg. 3, Bd. 1, Assisi 1995, S. 24.
- MCLEAN, ALICK: Romanische Architektur in Italien. In: Toman, Rolf (Hg.): Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei, Köln 1996, S. 74-117.
- MEER, FRITS VAN DER: Art. Maiestas Domini. In: LCI, Bd. 3, Rom/Freiburg u. a. 1971, Sp. 136-142.
- MELCHER, RALPH: Die mittelalterlichen Kanzeln der Toskana, Worms 2000.
- MELCZER, WILLIAM: Art. Evangelisti. In: EAM, Bd. 6, Roma 1995, S. 47-53.
- MELUCCO VACCARO, ALESSANDRA/D'ACHILLE, ANNA M.: Art. Roma - Scultura. In: EAM, Bd. 10, Roma 1999, S. 97-114.
- MENCARELLI, GIOVANNA: Le Chiese di San Michele e San Silvestro di Bevagna (= Arte e Storia nell'Antico Ducato, Bd. 5), Spoleto 1980.
- MENDE, URSULA: Die Bronzetüren des Mittelalters 800-1200, München 1983.
- DIES.: Art. Barisano da Trani. In: EAM, Bd. 3, Roma 1992, S. 91-94. [1992a]
- DIES.: Art. Bronzo. In: EAM, Bd. 3, Roma 1992, S. 767-776. [1992b]
- MESSERER, WILHELM: Art. Mandorla. In: LCI, Bd. 3, Rom u. a. 1971, Sp. 147-149.
- METTERNICH, WOLFGANG: Bildhauerkunst des Mittelalters. Botschaften in Stein, Darmstadt 2008.
- MIGNOZZI, MARCELLO: La Vergine Regina dei portali angioini pugliesi: l'esaltazione della maternità, 'angelicata' come prefigurazione della morte. In: Arte Cristiana, Bd. 105, Milano 2017, S. 205-224.
- MIHÁLYI, MELINDA: Art. Davide. In: EAM, Bd. 5, Roma 1994, S. 635-638.
- MILLET, GABRIEL: Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile au 14., 15. et 16. siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos (= Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, Bd. 109), Paris 1916.
- MILLI, GIUSEPPE: L'Umbria. Storia della sua gente e delle sue città, Perugia 1975.
- MILONE, ANTONIO: Pergami medievali in età moderna. Alcuni casi di ricomposizione e riuso. In: Lamberini, Daniela (Hg.): Pulpiti medievali toscani: storia e restauri di mircoarchitetture. Atti della giornata di studio (Firenze 1996), Firenze 1999, S. 55-76.

- DERS./TIGLER, GUIDO: Catalogo dei pulpiti romanici toscani. In: Lamberini, Daniela (Hg.): Pulpiti medievali toscani: storia e restauri di mircoarchitetture. Atti della giornata di studio (Firenze 1996), Firenze 1999, S. 157-192.
- MINARDI, MAURO: Art. Niccolò (Nicolo) di Liberatore. In: DBI, Bd. 78, Roma 2013, S. 404-409.
- MINCIOTTI, CLAUDIO: Galeazzo Alessi e l'Umbria. Ciclo di incontri sull'opera di Galeazzo Alessi in occasione del quinto centenario della nascita, Genova 2012.
- MISSIO, SAVINA: Immagini dell'architettura nell'opera di Wiligelmo. In: Armandi Barbolini, Marina (Hg.): Lanfranco e Wiligelmo: il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianchi, Modena 1984, S. 500-506.
- MITCHELL, JOHN: The display of script and the uses of painting in Longobard Italy (= Settimane di Studio del CISAM (1993), Bd. 41/2), Spoleto 1994, S. 887-954 u. Abb.
- MONACCHIA, PAOLA: L'Archivio di San Rufino. In: Santucci, Francesco (Hg.): La Cattedrale di San Rufino in Assisi, Milano 1999, S. 158-165.
- MONCIATTI, ALESSIO: La Maria regina dalla Collezione Vitali restaurata: In: Alberto Sotio. A Spoleto sul finire del secolo XII. Aust.kat. Pinacoteca di Brera 2005 (= Brera mai vista, Bd. 14), Milano 2005, S. 9-16, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/30524920>.
- DERS.: Tracce di pitture murali in San Rufino e l'Umbria settentrionale fra XI e XIII secolo. In: Neri Lusanna, Enrica (Hg.): Umbria e Marche in età romanica. Art e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo (= Atti del Convegno all'Università di Perugia 2012), Todi 2013, S. 145-156.
- MONTESANTI, Francesco: Il Duomo di Assisi. La chiesa ugoniana. In: Neri Lusanna, Enrica (Hg.): Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo (= Atti del Convegno all'Università di Perugia 2012), Todi 2013, S. 133-144.
- MORANDINI, FRANCESCA: Lastra di ambone con pavone (IV. 6). In: Brogiolo, Gian Pietro/Marazzi, Federico/Giostra, Caterina (Hgg.): Longobardi. Un popolo che cambia la storia, Ausst.kat. Pavia, Neapel, Sankt Petersburg 2017-2018, Milano 2017, S. 108f., auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/36769446>.
- MORETTI, ITALO/STOPANI, RENATO: Romanische Toskana, Würzburg 1983.
- MORETTI, MARIO: Architettura medioevale in Abruzzo dal VI. al XVI. sec., Roma 1971.
- MORETTONI, TERESA: Il Museo dell Cattedrale. In: Santucci, Francesco (Hg.): La Cattedrale di San Rufino in Assisi, Milano 1999, S. 140-157.
- MÜLLER, BEATRIX: Santa María la Real, Sangüesa (Navarra): die Bauplastik Santa Marías und die Skulptur Navarras und Aragóns im 12. Jahrhundert; Rezeptor, Katalysator, Innovator? Berlin 1997, unter anderem auch abrufbar unter: <https://doi.org/10.18452/14440>.
- MÜTHERICH, FLORENTINE/GAEHDE, JOACHIM E.: Karolingische Buchmalerei, München 1979.

MÜTHERICH, FLORENTINE: Malerei bis zum Ausgang des 11. Jahrhunderts/Malerei im 12. Jahrhundert. In: Fillitz, Hermann (Hg.): Das Mittelalter I (= Propyläen Kunstgeschichte SA), Berlin 1990, S. 127-152 u. Abb. u. S. 264-283 u. Abb.

MURATOVA, KSENIJA [Xenia]: Art. Bestiario. In: EAM, Bd. 3, Roma 1992, S. 449-457.

MUSETTI, SILVIA: Fonti battesimali in Italia settentrionale (XI-XIII secolo). Liturgia, funzionamento degli impianti, tipologie. In: Luongo, Alberto/Paperini, Marco (Hgg.): Medioevo in formazione. Tra ricerca e divulgazione (= Città e territorio. Studi multidisciplinari su paesaggio e società. Confronti, Bd. 4), Follonica 2014, S. 148-161.

DIES.: Le arcate settentrionali della fronte della cripta. In: Annuario Storico Zenoniano, Bd. 26, Verona 2019, S. 121-172, unter anderem auch abrufbar unter: <https://academia.edu/39501602>.

MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST (Hg.): Das Staunen der Welt: das Morgenland und Friedrich II. (1194-1250), Aust. Kat. Berlin 1994-1995 (= Bildheft der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz), Berlin 1995. [MIK]

NAGY, PÉTER TAMÁS: Islamic Art and Artefacts in Twelfth- and Thirteenth-Century Hungary, MA, Univ. Budapest 2015, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/10163069>.

NALDI, RICCARDO: Ritorno al chiostro di Santa Sofia a Benevento. In: BA, Ser. VI, Bd. 75/59-64, Roma 1990, S. 25-63.

NERI LUSANNA, ENRICA: Il Duomo di Todi: problemi di scultura In: CISAM (Hg.): Todi nel Medioevo (secolo VI-XIV) (= Atti dei convegni del Centro Italiano di Studi sul Basso Medioevo Todi 2009), n. Ser. XXIII, Spoleto 2010, S. 965-986 u. T. I-XVI.

DIES.: Le officine della scultura in Umbria: Binello, Rodolfo e gli altri. In: Dies. (Hg.): Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo (= Atti del Convegno all'Università di Perugia 2012), Todi 2013, S. 83-112.

NESSI, SILVESTRO: Il Duomo di Spoleto nel sec. XII. In: Spoletium, Bd. 12, Spoleto 1966, S. 31-36.

DERS.: Il medioevo e le origini del Comune. In: Rossi, Raffaele/Santucci, Francesco (Hg.): Il tempo e la città. Storia illustrata delle città dell'Umbria, Città di Castello 1997, S. 29-41.

NEUMANN, JOHANNES: Art. Bischof. In: TRE, Bd. 6, Berlin/New York 1980, S. 653-682. [1980a]

DERS.: Art. Bistum. In: TRE, Bd. 6, Berlin/New York 1980, S. 697-709. [1980b]

NEUMANN, WALTRAUD: Studien zu den Bilderfeldern der Bronzetür von San Zeno in Verona, Frankfurt 1979.

NEUSS, WILHELM: Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei: eine neue Quelle zur Geschichte des Auslebens der altchristlichen Kunst in Spanien und zur frühmittelalterlichen Stilgeschichte, Bonn 1922.

DERS.: Art. Christus. In: RDK, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 609-633.

- NICOLINI, UGOLINO: L'Umbria nella frammentazione comunale e signorile. Dipendenze politiche, potestà locali, passaggi di dominio fino al Cinquecento. In: Atti del X° Convegno di Studi Umbri (Gubbio 1976), Perugia 1978, S. 193-206. [1978a]
- DERS.: La struttura urbana di Assisi. In: Società internazionale degli studi francescani (Hg.): Assisi al tempo di San Francesco (= Atti del V° Convegno Internazionale di Studi Francescani, Assisi 1977), Assisi 1978, S. 247-270 u. Abb. [1978b]
- DERS.: Art. Chiara d'Assisi, santa. In: DBI, Bd. 24, Roma 1980, S. 503-508.
- NIEHR, KLAUS: Art. Mandorla. In: Angermann, Norbert u. a. (Hgg.): LMA, Bd. 6, Zürich/München 1993, Sp. 189f.
- NIKOLASCH, FRANZ: Art. Agnello. Simbologia e Iconografia. In: EAM, Bd. 1, Roma 1991, S. 220-225.
- NILGEN, URSULA: Art. Evangelistensymbole. In: RDK, Bd. 6, München 1973, Sp. 517-572.
- NOEHLES, KARL: Die Fassade von San Pietro in Tuscania. In: RJK, Bd. 9-10 (1961-1962), Wien/München 1961, S. 15-72.
- DERS.: Zur Wiederverwendung antiken Spolienmaterials an der Kathedrale von Sessa Aurunca. In: Ahrens, Dieter (Hg.): Festschrift für Max Wegner zum 60. Geburtstag, München 1962, S. 90-100 u. Abb.
- NORDHAGEN, PER J.: Art. Mosaico. In: EAM, Bd. 8, Roma 1997, S. 563-574.
- NUZZO, MARIELLA: I segni della Riforma nella cattedrale di Terracina. Temi e simboli nel fregio musivo del portico. In: AM, Ser. IV, Jg. 6, Roma 2016, S. 35-44.
- OBERSTE, JÖRG: Gibt es eine urbane Religiosität des Mittelalters? In: Ehrich, Susanne/ders. (Hgg.): Städtische Kulte im Mittelalter (= Forum Mittelalter. Studien. Jahrestagung 2009), Regensburg 2010, S. 15-34.
- ORIOLO, RANIERO: Art. Gioacchino da Fiore. In: DBI, Bd. 55, Roma 2000, S. 61-66.
- OURSEL, RAYMOND: Bourgogne romane (= La nuit des temps, Bd. 1) [Zodiaque], Saint-Léger-Vauban 1974.
- DERS.: Haut-Poitou roman (= La nuit des temps, Bd. 42) [Zodiaque], Saint-Léger-Vauban 1975.
- DERS.: Lyonnais, Dombes, Bugey et Savoie Romains (= La nuit des temps, Bd. 73) [Zodiaque], Saint-Léger-Vauban 1990.
- DERS.: France Romane. XIIe siècle (= Les formes de la nuit) [Zodiaque], Saint-Léger-Vauban 1991.
- PACE, VALENTINO: Mosaici e pittura in Albania (VI-XIV secolo). Stato degli studi e prospettive di ricerca. In: Progetto Durrës. L'indagine sui beni culturali albanesi dell'antichità e del medioevo: tradizioni di studio a confronto (= Buora, Maurizio/Santoro, Sara (Hgg.): Atti del I incontro scient. (Parma-Udine 2002) u. Antichità altoadriatiche, Bd. 53), Trieste 2003, S. 93-128, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/1488127>. [2003a]

DESS.: Fra l'islam e l'occidente: il mistero degli olifanti. In: Fontana, Maria V./Genito, Bruno: (Hgg.): Studi in onore di Umberto Scerrato per il suo settanta-cinquesimo compleanno, Napoli 2003 (2004), S. 609-628, auch abrufbar unter: <https://academia.edu/2092389>. [2003b]

DESS.: Le sculture di facciata di San Giovanni in Venere: una diramazione veronese in Abruzzo e il loro problematico contesto: In: Quintavalle, Arturo C. (Hg.): Arte lombarda (=Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma 2001)), Milano 2004, S. 476-487, auch abrufbar unter: <https://academia.edu/2083898>.

DESS.: Uno sguardo dal sud. Amboni dell'Italia meridionale. In Puglia, in Campania e in Abruzzo tra l'XI secolo e gli inizi del XIII (= Serafini, Giovanni/Verdon, Timothy (Hgg.): E la Parola si fece bellezza. Atti del Convegno internazionale sugli amboni istoriati toscani, Firenze 2016), Firenze, 2017, S. 234-247, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/34763262>.

PACINI, RICCARDO: Monumenti del periodo romanico nelle Marche. In: Atti del XI° Congresso di Storia dell'Architettura, Roma 1965, S. 135-184.

PÄCHT, OTTO: Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung, München 1985.

PAGELLA, ENRICA: Aspetti del repertorio formale. In: Armandi Barbolini, Marina (Hg.): Lanfranco e Wiligelmo: il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianchi, Modena 1984, S. 494-499.

PANDIMIGLIO, FRANCESCA: Quando le pietre raccontano. In: Ceci, Francesca/D'Arcangeli, Valentino (Hgg.): L'antichissima chiesa di San Giorgio a Soriano nel Cimino, Soriano nel Cimino 2016, S. 61-86.

PANI, GIOVANNI G.: Art. Agnello. Testimonianze. In: EAM, Bd. 1, Roma 1991, S. 225-226.

PANI ERMINI, LETIZIA: Gli insediamenti monastici del Ducato di Spoleto fino al secolo IX. In: Il Ducato di Spoleto (= Atti del IX° Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1982), Bd. 9/2, Spoleto 1983, S. 542-577 u. Abb.

DIES./SERRA, RENATA: Art. Cagliari. In: EAM, Bd. 4, Roma 1993, S. 42-46.

PANZRAM, BERNHARD: Art. Archidiakon. In: Auty, Robert u. a. (Hgg.): LMA, Bd. 1, Zürich/München 1980, Sp. 896-897.

PAPI, ARCANGELO: La facciata profetica del Duomo, s. a., s. p., abrufbar unter: <http://misteridiassisi.it/la-facciata-profetica-del-duomo/>. [Stand 15.01.2014]

PARDI, RENZO: Evoluzione delle basiliche umbre dall'Alto Medioevo alla fine del secolo XI. In: BA, Bd. 65/5-8, Roma 1980, S. 1-30.

DESS.: Il Duomo di Todi e le grandi cattedrali umbre. In: Architettura religiosa medievale in Umbria (= Biblioteca del Centro per il Collegamento degli Studi Medievali e Umanistici in Umbria (Hg.): Collana, Bd. 21), Spoleto 2000, S. 201-218. [Erstveröffentlichung 1972]

DESS.: Evoluzione delle basiliche umbre dall'alto medioevo alla fine del secolo XII. In: Architettura religiosa medievale in Umbria (= Biblioteca del Centro per il Collegamento degli Studi Medievali e Umanistici in Umbria (Hg.): Collana, Bd. 21), Spoleto 2000, S. 441-461. [identisch zu Pardi 1980]

PARLATO, ENRICO/ROMANO, SERENA: Roma e Lazio. Il Romanico, Milano 2001.

PASSUELLO, ANGELO: La lastra altomedievale dall'Abbazia di San Bonifacio (Vr). In: Coden, Fabio (Hg.): *Minima medievalia* (= Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. Classe di Scienze Umane, Lettere ed Arte, Jg. 263, Ser. IX, Bd. 3-A), Rovereto 2013, S. 185-187, unter anderem auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/6288981>.

PASTORE STOCCHI, MANLIO: Art. Tommaso da Celano. In: *Enciclopedia Dantesca*, Bd. 5, Roma 1976, S. 649.

PASTURA, GIANCARLO: Indagini preliminari sulle vicende edilizie del complesso di San Giorgio. In: Ceci, Francesca/D'Arcangeli, Valentino (Hgg.): *L'antichissima chiesa di San Giorgio a Soriano nel Cimino, Soriano nel Cimino* 2016, S. 53-59.

PECORELLI, PAOLO: Cattedrale. In: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali (Hg.): *Todi. Interventi per il consolidamento ed il restauro delle strutture di interesse monumentale e archeologico*, Milano 1996, S. 20-27.

PEDDE, BRIGITTE: *Altorientalische Tiermotive in der mittelalterlichen Kunst des Orients und Europas*, Diss. Berlin 2003, Weimar 2009.

DIES.: *Arabisches Kunsthandwerk in Europa von den Omayyaden bis zum Ende des Mittelalters*. In: Fansa, Mamoun/Quintern, Detlev (Hgg.): *Wissenswege als Kulturbrücken. Wissenschaften im Islam (8.-16. Jahrhundert)*, Mainz 2017, S. 90-99, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/35299760>.

PEDONE, SILVIA: *Riannodare il filo: un tessuto bizantino a Palazzo Barberini*. In: Coden, Fabio (Hg.): *Minima medievalia* (= Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. Classe di Scienze Umane, Lettere ed Arte, Jg. 267, Ser. IX, Bd. 7/A), Rovereto 2017, S. 52-65, unter anderem auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/39184605>.

PELLEGRINI, MICHELE: *Vescovo e città: una relazione nel medioevo italiano (secolo II-XIV)* (= Piccinni, Gabriella (Hg.): *Il Medioevo attraverso i documenti*), Milano 2009.

PENDERGAST, CAROL STAMATIS: *The lintel of the West Portal at Anzy-le-Duc*. In: *Gesta*, Bd. 15, Chicago 1976, S. 135-142.

PENSABENE, PATRIZIO: *Contributi per una ricerca sul reimpiego e il 'recupero' dell'Antico nel Medioevo. I. Il reimpiego nell'architettura normanna*. In: *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, Ser. III, Bd. 13, Roma 1990, S. 5-138.

DERS.: *Il reimpiego nell'età costantiniana a Roma*. In: Bonamente Giorgio/Fusco Franca (Hgg.): *Costantino il Grande* (Macerata 1990), Bd. 2, Roma 1992, S. 749ff. u. Abb.

PERONI, ADRIANO: *Struttura e valori ottici nei portali romanici di Pavia*. In: Ertz, Klaus (Hg.): *Festschrift für Wilhelm Messerer zum 60. Geburtstag*, Köln 1980, S. 121-135.

DERS.: *Elementi di continuità e di innovazione nel romanico spoletino*. In: *Il Ducato di Spoleto* (= Atti del IX° Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1982), Bd. 9/2, Spoleto 1983, S. 683-712 u. Abb.

- DERS.: L'arte nell'età longobarda. Una traccia. In: Arcamone, Maria Giovanna (Hg.): *Magistra Barbaritas. I Barbari in Italia*, Milano 1984, S. 229-296. [1984a]
- DERS.: Architettura e scultura: aggiornamenti. In: Armandi Barbolini, Marina (Hg.): *Lanfranco e Wiligelmo: il Duomo di Modena. Quando le cattedrali erano bianchi*, Modena 1984, S. 71-90. [1984b]
- PETERSOHN, JÜRGEN: Politik und Heiligenverehrung. Ergebnisse und Desiderate. In: Ders. (Hg.): *Politik und Heiligenverehrung im Hochmittelalter (= Vorträge und Forschungen, Bd. 42)*, Sigmaringen 1994, S. 597-609.
- PETRICIOLI, IVO: Art. Zara, (serbo-croato Zadar; gr. Iadaira, lat. Iader; Iadera; Iadra nei docc. medievali). In: EAM, Bd. 11, Roma 2000, S. 836-841.
- PETSCHENIG, MICHAEL: *Der kleine Stowasser*, München 1971.
- PEYER, HANS CONRAD: *Stadt und Stadtpatron im mittelalterlichen Italien*, Habil. Univ. Zürich, Zürich 1955.
- PIERNO, MARIDA: Artisti nella Puglia centro-settentrionale tra XI e XIII secolo. Produzione artistica tra stile, identità ed autocoscienza. In: Riccioni, Stefano/Fara, Giovanni Maria/Stringa, Nico (Hgg.): *La „firma“ nell'arte. Autorialità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti (The Artist's Signature Authorship, Self-Consciousness, Identity and Artistic Legacy)* (= Venezia Arti, Bd. 26), Venezia 2017, S. 17-34, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/35491056>.
- PIETRANGELI, CARLO: Art. Clitunno, Tempietto del. In: EAA, Roma 1959, S. 723.
- PISANI, MARIO: *Rosoni in Umbria. Elementi architettonici nelle chiese dal XII al XX secolo*, Foligno 2002.
- PISTILLI, PIO F.: Art. Assisi - Architettura e scultura. In: EAM, Bd. 2, Roma 1991, S. 625-629.
- PIVA, PAOLO: *Marche romaniche (= Patrimonio artistico italiano)*, Milano 2003.
- PIZZI, AMILCARE (Hg.): *Milano e la Lombardia in età comunale, secoli XI-XIII*, Ausst.kat. Milano, Milano 1993.
- POESCHKE, JOACHIM: *Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 1 (= Romanik)*, München 1998.
- DERS.: *Mosaiken in Italien: 300-1300*, München 2009.
- DERS.: *Regum monumenta: Kaiser Friedrich II. und die Grabmäler der normannisch-staufischen Könige von Sizilien im Dom von Palermo*, München 2011.
- POMARICI, FRANCESCA: *Viaggi nel senso dei leoni apotropaici*. In: Quintavalle, Arturo C. (Hg.): *Medioevo: Natura e figura (= Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma 2011) - I convegni di Parma, Bd. 14)*, Parma 2015, S. 283-295, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/19505273>.
- POSÈQ, AVIGDOR W. G.: The secular meaning of the Arc of the Covenant at Ripoll. In: *Source: Notes in the History of Art*, Bd. 24/1, Chicago 2004, S. 1-10, auch abrufbar unter: <https://www.jstor.org/stable/23207889>.
- PRACHE, ANNE: Art. Bourges. In: EAM, Bd. 3, Roma 1992, S. 673-678.
- PRANDI, ADRIANO/RIGHETTI, MARINA: *Il duomo di Todi*, Perugia 1975.
- DERS.: *L'Umbria. (= Italia Romanica [Zodiaque], Bd. 3)*, Milano 1979 u. ²1994.

- DERS.: Romanisches Umbrien [Zodiaque], Würzburg 1981 (dt. Übersetzung des Zodiaque-Bd. 3).
- PROSPERI, FRANCO: La facciata della cattedrale di Assisi. La mistica giocachimita prefrancescana nella simbologia delle sculture, Perugia 1968.
- DERS.: Gioacchino da Fiore e le sculture del Duomo di Assisi: il messaggio di Gioacchino da Fiore affidato alla facciata del Duomo di San Rufino in Assisi, Spello 2003.
- PURRMANN, FRANK: Art. Gesims. [RDK Labor 2018], s. p. abrufbar unter: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=100840>.
- QUIÑONES, ANA MARIA: Pflanzensymbole in der Bildhauerkunst des Mittelalters, Würzburg/Darmstadt 1998.
- QUINTAVALLE, ARTURO C.: La cattedrale di Parma e il romanico europeo, Parma 1974.
- DERS.: Il protiro e il portale. In: Castelnuovo, Enrico u. a. (Hgg.): Lanfranco e Wiligelmo. Il duomo di Modena, Modena 1984, S. 733-734.
- DERS.: Il Battistero di Parma, Parma 1988
- DERS.: Art. Antelami, Benedetto. In: EAM, Bd. 2, Roma 1991, S. 58-68.
- DERS.: Art. Wiligelmo. In: EAM, Bd. 11, Roma 2000, S. 775-786.
- RAFF, THOMAS: ‚Materia superat opus‘. Materialien als Bedeutungsträger bei mittelalterlichen Kunstwerken. In: Beck, Herbert/Hengevoss-Dürkop, Kerstin (Hgg.): Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12. und 13. Jahrhundert (Kolloquium Frankfurt 1991), Bd. 1 (= Schriften des Liebieghauses), Frankfurt 1994, S. 17-28 u. Abb.
- RANKE, WINFRIED: Frühe Rundfenster in Italien, Diss. Univ. Berlin 1968.
- RANUCCI, CRISTINA: Art. Giovanni da Gubbio. In: DBI, Bd. 56, Roma 2001, S. 57f.
- RASPI SERRA, JOSELITA: Le più antiche sculture di S. Giuliano presso Spoleto. In: Commentari, Bd. 10, Roma 1959, S. 99-107.
- DIES.: La scultura dell'Umbria centro-meridionale dall'VIII al X secolo. In: Aspetti nell'Umbria dall'inizio del secolo VIII alla fine del secolo XI. (= Atti del III° Convegno di Studi Umbri (Gubbio 1965), Perugia 1966, S. 365-386.
- REDI, FABIO/ASCANI, VALERIO: Art. Pisa. In: EAM, Bd. 9, Roma 1998, S. 412-432.
- REEVES, MAJORIE: Art. Gioacchino da Fiore. In: EAM, Bd. 6, Roma 1995, S. 626-628.
- RÉFICE, PAOLA: Art. Canoni, Tavoli dei. In: EAM, Bd. 4, Roma 1993, S. 135-143.
- REICHE, JENS: Die ältesten Skulpturen am Modeneser Dom und die Herkunft Wiligelmos. In: Mitteilungen des KHI in Florenz, Bd. 47/2-3, Firenze 2003, S. 259-310.
- REINLE, ADOLF: Art. Portalplastik. In: Angermann, Norbert u. a. (Hgg.): LMA, Bd. 7, Zürich/München 1995, Sp. 111.
- REYGERS, LEONIE: Art. Ambo. In: RDK, Bd. 1, Stuttgart 1934, Sp. 627-635. [RDK Labor], s. p. auch abrufbar unter: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=89184>.

RICCI, CORRADO: Romanische Baukunst in Italien, Stuttgart 1925.

RICCI, DANIEL: Art. Umbria - Scultura. In: EAM, Bd. 11, Roma 2000, S. 406-410.

RICCIONI, STEFANO: Sul ‚bestiario‘ del reliquiario di san Matteo: Montecassino, Roma e la ‚Riforma‘ tra Occidente cristiano e Oriente islamico: In: Donato, Maria Monica/Ferretti, Massimo (Hgg.): ‚Conosco un ottimo storico dell’arte ...‘ Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani, Pisa 2012, S. 35-42, abrufbar unter: <https://www.academia.edu/4875348>.

DESS.: Lo spazio della scrittura sui prospetti delle chiese romaniche in Umbria (secolo XI e XII). Iscrizioni di committenti e artisti. In: Neri Lusanna, Enrica (Hg.): Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo (= Atti del Convegno all’Università di Perugia 2012), Todi 2013, S. 61-82.

DESS.: I mosaici altomedievali di Venezia e il monastero di S. Ilario. Orditi ‚venetico-carolingi‘ di una koinè alto Adriatica. In: Gasparri, Stefano/Gelichi, Sauro (Hgg.): I tempi del consolidamento. Venezia, l’Adriatico e l’entroterra tra IX e X secolo, VIII Seminario del CISAAME, Turnhout 2017, S. 277-336, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/38492810>.

DESS.: Introduzione. Raffigurare gli animali. In: Dess./Perissinotto, Luigi (Hgg.): Animali figurati: teoria e rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all’Età moderna, Roma 2019, S. 9-16. [2019a]

DESS.: Percorrendo il Bestiario. La rappresentazione del mondo animale nei pavimenti musivi del Medioevo veneziano. In: Dess./Perissinotto, Luigi (Hgg.): Animali figurati: teoria e rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all’Età moderna, Roma 2019, S. 179-217. [2019b]

DESS.: From Shadow to Light. Inscriptions in Liminal Spaces of Roman Sacred Architecture (11th-12th Century). In: Frese, Tobias/Keil, Wilfried E./Krüger, Kristina (Hgg.): Sacred Scripture/Sacred Space. The Interlacing of Real Places and Conceptual Spaces in Medieval Art and Architecture, Berlin/Boston 2019, S. 217-244, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/38281607>. [2019c]

RIOU, YVES-JEAN: Art. Saint-Savin. In: EAM, Bd. 10, Roma 1999, S. 248-250.

ROLLIER-HANSELMANN, JULIETTE: Reconstitution des portails de Cluny III: des fouilles de Conant à l’imagerie virtuelle en 3D. In: BUCEMA, Jg. 13, Auxerre 2009, abrufbar unter: <http://journals.openedition.org/cem/11058>. [Die Seitenangaben unterscheiden sich in der Online- von jenen der gedruckten Version]

DIES./CASTANDET, STÉPHANIE: Couleurs et dorures du portail roman de Cluny III. Restitution en 3D d’une œuvre disparue. In: BUCEMA, Jg. 14, Auxerre 2010, abrufbar unter: <http://journals.openedition.org/cem.11601>. [Die Seitenangaben unterscheiden sich in der Online- von jenen der gedruckten Version]

ROSSER-OWEN, MARIAM: A Córdobaan Ivory Pyxis Lid in the Ashmolean Museum. In: Muqarnas, Bd. 16, Cambridge/Mass. 1999, S. 16-31, auch abrufbar unter: <http://www.jstor.org/stable/1523263>.

DIES.: Andalusi and Mudéjar Silk Textiles in the Victoria and Albert Museum: ‚A School of Design in this beautiful class of sumptuary art‘. In: Rodríguez Peinado, Laura/Cabrera Lafuente, Ana (Hgg.): *La investigación textil y los nuevos métodos de estudio*, Madrid 2014, S. 170-184, unter anderem auch abrufbar unter: <http://www.flg.es/images/publicaciones/investigacion-textil-nuevos-metodos.pdf>.

DIES.: Islamic objects in Christian contexts: relic translation and modes of transfer in medieval Iberia. In: *Translation and Hispanic Visual Culture* (= *Art in Translation*, Bd. 7/1), London 2015, S. 39-64, unter anderen auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/11929803>.

ROSSI, MARIA CRISTINA: La circolazione di maestranze nel panorama benedettino dell'Italia centro-meridionale. Santa Maria del Lago a Moscufo ai margini di Abruzzo e Molise nel XII secolo. In: *Benedictina*, Bd. 64/2, Cesena 2017, S. 197-210, auch abrufbar unter: <https://academia.edu/35764504>. [2017a]

DIES.: Il portale maggiore di San Giovanni in Venere tra committenze, iconografie e maestranze adriatiche. In: *San Giovanni in Venere. Storia, arte e archeologia di un'abbazia benedettina adriatica*, Pescara 2017, S. 61-74, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/31538697>. [2017b]

DIES.: La chiesa di San Bartolomeo Apostolo a Campobasso. Riflessione sulla circolazione di maestranze e di codici iconografici all'alba del Duecento in Molise. In: *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, Bd. 71/1, Milano 2017, S. 105-118, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/36137452>. [2017c]

DIES.: Maestranze e cantieri nella Diocesi di Chieti. La chiesa di San Tommaso a Caramanico all'alba del XIII secolo. In: De Duonni, Veronica/dies. (Hgg.): *Le Diocesi dell'Italia meridionale nel Medioevo. Ricerche di storia, archeologia, storia dell'arte* (Benevent 2018), Cerro al Volturno 2019, S. 187-201, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/42318859>.

ROSSI, PAOLA: Art. Arles. In: *EAM*, Bd. 2, Roma 1991, S. 454-460. [1991a]

DIES.: Art. Ambone. In: *EAM*, Bd. 1, Roma 1991, S. 491-495. [1991b]

DIES.: Art. Campionesi. In: *EAM*, Bd. 4, Roma 1993, S. 111-117.

DIES.: Art. Modena. In: *EAM*, Bd. 8, Roma 1997, S. 496-505.

DIES.: Art. Tarquinia. In: *EAM*, Bd. 11, Roma 2000, S. 72-76.

ROSSINI, MARIA CRISTINA: Art. Todi. In: *EAM*, Bd. 11, Roma 2000, S. 207-213.

ROUQUETTE, JEAN-MAURICE: *Provence romane. La Haute-Provence* (= *La nuit des temps*, Bd. 46) [Zodiaque], Saint-Léger-Vauban 1977.

ROWLAND, BERYL: *Animals with Human Faces. A Guide to Animal Symbolism*, Knoxville 1975.

RUDOLPH, CONRAD: The Scholarship on Bernard of Clairvaux's *Apologia*. In: *Cîteaux. Commentarii Cistercienses*, Bd. 40, Forges-Chimay 1989, S. 69-111, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/12138688>.

RUPPRECHT, BERNHARD: *Romanische Skulptur in Frankreich*, München 21984.

- RUSCONI, ROBERTO: Art. Francesco d'Assisi, santo (Francesco di Pietro di Bernardone). In: DBI, Bd. 49, Roma 1997, S. 664-678.
- RUSSO, DANIEL: Art. Maria - Iconografia. In: EAM, Bd. 8, Roma 1997, S. 206-216.
- RUSSO, EUGENIO: Su S. Salvatore di Spoleto e sul tempietto del Clitumno. In: Institutum Romanum Norvegiae (Hg.): Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia, Ser. alt. 8°, Bd. 8, Roma 1992, S. 87-143.
- RUSSO, LUIGI: Art. Rufino. In: DBI, Bd. 89, Roma 2017, S. 171-173.
- SACCARDO, FRANCESCA: Marmi scolpiti medievali con raffigurazione di animali dalla collezione Franchetti e dai depositi della Ca'd'Oro. In: Riccioni, Stefano/Perissinotto, Luigi (Hgg.): Animali figurati: teoria e rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna, Roma 2019, S. 137-154.
- SALET, FRANCIS: Art. Cluny. In: EAM, Bd. 5, Roma 1994, S. 130-135.
- DERS.: Cluny et Vézelay. L'œuvre des sculpteurs, Paris 1995.
- SALMI, MARIO: L'architettura romanica nel territorio aretino. In: Rassegna d'Arte Antica e Moderna, Jg. 2, Bd. 1, Milano 1915, S. 134-144.
- DERS.: La Basilica di San Salvatore di Spoleto (= Studi dell'Accademia Spoletina), Firenze 1951.
- SAND, ALEXANDER: Art. Drache. In: Bautier, Robert-H. u. a. (Hgg.): LMA, Bd. 3, Zürich/München 1986, Sp. 1341.
- SANNA, MARIA: San Rufino d'Assisi e le sue sculture. In: Nuova Rivista Storica, Bd. 16, Milano, 1932, S. 52-67 u. Abb.
- SANTA MARIA SCRINARI, VALNEA: Su alcuni sarcofagi delle necropoli suburbane di Roma: In: BA, Ser. V, Bd. 57/2, Roma 1972, S. 65-72 u. Abb., abrufbar unter:
http://www.bollettinodarte.beniculturali.it/opencms/multimedia/BollettinoArteI t/documents/1507645445401_04_-_Santa_Maria_Scrinari_38.pdf.
- SANTUCCI, CHIARA: Iconografia di San Rufino in Assisi. In: Santucci, Francesco (Hg.): La Cattedrale di San Rufino in Assisi, Milano 1999, S. 52-61. [1999a]
- SANTUCCI, FRANCESCO: La cattedrale e il Francescanesimo. In: Ders. (Hg.): La Cattedrale di San Rufino in Assisi, Milano 1999, S. 88-91. [1999b]
- DERS.: Gli scavi in San Rufino e l'antico vocabolo ‚Bona matre‘. In: APdS (Hg.): Subasio, Jg. 7, Bd. 4, Assisi 1999, S. 1f. [1999c]
- SAPIN, CHRISTIAN/VERGNOLLE, ÈLIANE/TOMEI, ALESSANDRO/CHÂTELET, ALBERT: Art. Borgogna (franc. Bourgogne). In: EAM, Bd. 3, Roma 1992, S. 635-663. [Sapin u. a.]
- SAPIN, CHRISTIAN: Bourgogne romane, Dijon 2006.
- SAUER, JOSEPH: Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters: Mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis Sicardus und Durandus, Münster ²1964 (Freiburg 1924).
- SAUERLÄNDER, WILLIBALD: Französische Plastik. In: Simson, Otto von (Hg.): Das Mittelalter II (= Propyläen Kunstgeschichte SA), Berlin 1990, S. 102-124 u. Abb.
- SAVI, MARIA EMILIA: Art. Spoleto. In: EAM, Bd. 10, Roma 1999, S. 807-815.

- SCERRATO, UMBERTO: Arte islamica in Italia. In: Gabrieli, Francesco/ders. (Hgg.): Gli Arabi in Italia: cultura, contatti e tradizioni, Milano ²1985, S. 275-570.
- SCHÄFKE, WERNER: Nordwestspanien. Landschaft, Geschichte und Kunst auf dem Weg nach Santiago de Compostela, Köln ³1989.
- SCHALLER, HANS MARTIN: Art. Friedrich II. In: NDB, Bd. 5, München 1961, S. 478-484.
- SCHILLER, GERTRUD: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 3 u. 4/2, Gütersloh 1971 u. 1980.
- SCHLEGEL, SILVIA: Mittelalterliche Taufgefäße. Funktion und Ausstattung (= Sensus. Studien zur Mittelalterlichen Kunst, Bd. 3), Köln/Weimar/Wien 2012.
- SCHMIDT, HEINRICH J.: Alte Seidenstoffe (= Bibliothek für Kunst- u. Antiquitäten-Freunde, Bd. 10), Braunschweig 1958.
- SCHMIDT, HEINRICH/SCHMIDT, MARGARETHE: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst, München 1981.
- SCHMIDT-ASBACH, BETTINA: Die Bauplastik von S. Michele Maggiore in Pavia: Zur Skulptur und Architektur in Pavia aus der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts, Diss. Univ. Bochum 2002.
- SCHNITZLER, HERMANN: Das Schnütgen-Museum. Eine Auswahl, Köln ⁴1968.
- SCHOBERT, ALEXANDER: Frühchristliche Kirchen mit Baptisterium der episkopalen Zentren *Iader* und *Scardonia* in der *Provincia Dalmatia*. Eine Studie zu den erhaltenen Baustrukturen und der liturgischen Ausstattung, Master of Arts Univ. Wien 2015, abrufbar unter: <http://docplayer.org/57036342-Masterarbeit-master-thesis.html>.
- SCIREA, FABIO: Gli elementi ornamentali della pittura murale medievale in Lombardia (secoli VIII-XIII). Repertorio fotografico, catalogo con database relazionale, studio per exempla, 4 Bde., Diss. Milano 2005-2006, Milano 2007, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/2585137>.
- SCOPINARO, ELEONORA: Per una rilettura della bicromia sulle superfici murarie medievali in Umbria. In: Sette, Maria Piera/Mariano, Fabio/Vassallo, Eugenio (Hgg.): RICerca/REStauero, Sezione 6, Ricerca informazione, Roma 2017, S. 1114-1121, abrufbar unter <https://www.academia.edu/31708525>.
- SEGAGNI MALACART, ANNA M.: Art. Pavia. In: EAM, Bd. 9, Roma 1998, S. 247-264. [1998a]
- DIES.: Art. Piacenza. In: EAM, Bd. 9, Roma 1998, S. 347-363. [1998b]
- SEGRE MONTEL, COSTANZA: L'arte in città: il mosaico pavimentale del Duomo. In: Sergi, Giuseppe (Hg.): Storia di Torino. Dalla preistoria al Comune medievale, Bd. 1, Torino 1997, S. 579-584, auch abrufbar unter: <http://www.museotorino.it/resources/pdf/books/142/>.
- SEIDEL, LINDA: Romanesque Sculpture in American Collections. IX. The William Hayes Fogg Art Museum. I. Burgundy. In: Gesta, Bd. 11/1, Chicago 1972, S. 59-80, auch abrufbar unter: <https://www.jstor.org/stable/766691>.

- SENSI, LUIGI: L'edicola marmorea del Tempietto sul Clitunno. In: Benazzi, Giordana (Hg.): *I dipinti murali e l'edicola marmorea del Tempietto sul Clitunno* (= *Restauri a Spoleto*, Bd. 3), Spoleto 1985, S. 58-63.
- SENSI, MARGHERITA: San Rufino: due sepolture per un rinnovamento del culto nel XIII secolo. In: APdS (Hg.): *Subasio*, Jg. 20, Bd. 1, Assisi 2012, S. 27-30.
- SETTIS, SALVATORE: 3. ‚Litterae Laicorum‘. In: Ders. (Hg.): *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500: una linea*, Torino 2005, S. 20-49.
- SEVERINO, NICOLA: *Pavimenti Cosmateschi della Toscana e della Sabina*, Rocca-secca 2013, auch abrufbar unter: <https://academia.edu/39859514>.
- DERS.: *I Cosmati in Umbria. Le opera cosmatesche in Umbria al tempo delle recuperationes di Innocenzo III 1198-1216*, Cassino 2015, auch abrufbar unter: <https://academia.edu/39870606>. [2015a] [Teile dieser Abhandlung liegen auch als wortgleich veröffentlichte Aufsätze vor.]
- DERS.: *I Rosoni cosmateschi di San Giovanni in Zoccoli a Viterbo e di Santa Maria Assunta a Tarano*, Rieti, 2015, S. 2-10, des Weiteren auch abrufbar unter: <https://academia.edu/39870726>. [2015b] [identisch mit ders. 2015a, S. 69-77]
- DERS.: *Il Pavimento Cosmatesco della Collegiata di Santa Maria Assunta a Lugnano in Teverina. Davvero un'interessante esempio di adattamento provinciale di un'opera cosmatesca*, 2016, s. p., abrufbar unter: <https://academia.edu/39870806>. [2016a] [identisch mit ders. 2015a, S. 113-140]
- DERS.: *Decorazioni Cosmatesche nei Portali e nelle Facciate delle chiese di San Gemini, Foligno, Bevagna e Spoleto. Collana Studies on Cosmatesque Pavements*, 2016, s. p., abrufbar unter: <https://academia.edu/39870679>. [2016b] [identisch mit ders. 2015a, S. 192-226]
- SHALEM, AVINOAM: *From Royal Caskets to Relic Containers: Two Ivory Caskets from Burgos and Madrid*. In: *Muqarnas*, Bd. 12, Cambridge/Mass. 1995, S. 24, auch abrufbar unter: <https://www.jstor.org/stable/1523221>.
- DERS.: *Islam Christianized: Islamic portable objects in the medieval church treasuries of the Latin West* (= *Ars faciendi. Beiträge und Studien zur Kunstgeschichte*, Bd. 7), 2. überarb. Aufl., Frankfurt/Berlin u. a. 1998.
- DERS.: *Die mittelalterlichen Olifante: Elfenbeinobjekte in einem Zeitalter des ästhetischen Wandels*, 2 Bde. (= *Die Elfenbeinskulpturen*, Bd. 8), bearb. u. M. v. Maria Glaser, Berlin 2014.
- SHEPPARD, CARL D.: *A chronology of romanesque sculpture in Campania*. In: *ArtB*, Bd. 32/4, New York 1950, S. 319-326 u. Abb.
- SIMI VARANELLI, EMMA: *Art. Ascoli Piceno*. In: *EAM*, Bd. 2, Roma 1991, S. 577-580.
- DIES.: *Art. Marche*. In: *EAM*, Bd. 8, Roma 1997, S. 178-193.
- SIMON-CAHN, ANNABELLE: *The Fermo Chasuble of St. Thomas Becket and Hispano-Mauresque Cosmological Silks: Some Speculations on the Adaptive Reuse of Textiles*. In: *Muqarnas*, Bd. 10, Cambridge/Mass. 1993, S. 1-5, auch abrufbar unter: <https://www.jstor.org/stable/1523166>.
- SKUBISZEWSKI, PIOTR: *Art. Cristo*. In: *EAM*, Bd. 6, Roma 1995, S. 493-521.

- SLOMANN, VILHELM: *Bicorporates. Studies in Revivals and Migration of Art Motifs*, 2 Bde., Kopenhagen 1967.
- SOMMERER, SABINE: *Riders on the Throne: Animal Agency in Benedetto Antelami's Parma Cathedra*. In: *Gesta*, Bd. 60/2, Chicago 2021, S. 141-155.
- SOURDEL-THOMINE, JANINE/SPULER, BERTHOLD: *Die Kunst des Islam*. (= *Propyläen Kunstgeschichte SA*), Berlin 1990 [Sourdel-Thomine/Spuler u. a.] (mit Beiträgen verschiedener Autorinnen und Autoren).
- SPADER, OTTAVIO: *Assisiensis Ecclesiae prima quatuor luminaria Felicianus martyr Episcopus Fulginei, Rufinus Victorinus et Sabinus martyres, Episcopi Assisii, Fulginei 1715*. [zit. di Costanzo 1797]
- SPÄTH, MARKUS: *Bild, Schrift und Sprache. Überlegungen zur Intermedialität in der italienischen Bauplastik des 12. Jahrhunderts am Beispiel der Westfassade von San Clemente a Casauria*. In: Krause, Karin/Schellewald, Barbara M. (Hgg.): *Bild und Text im Mittelalter (Tagung Univ. Basel 2008)*, Köln 2011, S. 125-152.
- SPERANDIO, BERNARDINO: *Chiese romaniche in Umbria*, Perugia 2001.
- DERS.: *Le pietre ornamentali e da costruzione nelle chiese romaniche dell'Umbria e il loro reimpiego nei restauri moderni*. In: Neri Lusanna, Enrica (Hg.): *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo (= Atti del Convegno all'Università di Perugia 2012)*, Todi 2013, S. 45-60.
- SPESSO, FULVIA: *Le chiese dell'antica diocesi di Spoleto: Spello*. In: *Spoletium*, Bd. 20, Spoleto 1975, S. 60-74.
- STACCINI, ENIO: *Tuscania, Tuscania* 21988.
- STAUCH, LISELOTTE: *Art. Drache*. In: *RDK*, Bd. 4, Stuttgart 1955 (1958), Sp. 342-366. [RDK Labor], s. p. des Weiteren auch abrufbar unter: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=93038>.
- STEGER, HUGO: *David rex et propheta: König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhundert*, Nürnberg 1961.
- STEINGRÄBER, STEPHAN: *Abundance of life. Etruscan Wall Painting*, Verona 2006, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/1173305>.
- DERS.: *Etruscan and Greek tomb painting in Italy, c. 700-400 B. C.* In: Pollitt, Jerome J. (Hg.): *The Cambridge History of Painting in the Classical World*, New York u. a. 2014, S. 94-142, des Weiteren auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/42968911>.
- STOCCHI, SERGIO: *Romanische Emilia-Romagna*, Würzburg 1986.
- STOCKHAUSEN, HANS-ADALBERT VON: *Die Romanischen Kreuzgänge der Provence: II. Teil: Die Plastik*. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 8-9, Marburg 1936, S. 89-171.
- STRADA, PAOLA: *Art. Milano - Scultura, avori, oreficeria*. In: *EAM*, Bd. 8, Roma 1997, S. 391-402.

STRATFORD, NEIL: Romanesque sculpture in Burgundy. Reflections on its geography, on patronage, on the status of sculpture and on the working methods of sculptors. In: Barral I Altat, Xavier (Hg.): *Artistes, Artisans, Production artistique au moyen age* (= Colloque International Rennes 1983), Bd. 3, Paris 1990, S. 235-263.

DERS.: Cluny III. In: Ders. (Hg.): *Cluny - onze siècles de rayonnement. 910 - 2010*, Paris 2010, S. 96-115.

DERS.: Pour une meilleure compréhension du décor de Cluny III. IV.2 (c) Divers monuments: étude comparative. In: Ders. (Hg.): *Corpus de la sculpture de Cluny. Les parties orientales de la Grande Église Cluny III*, Bd. 1/2, Paris 2011, S. 564-592.

DERS./VERGNOLLE, ÉLIANE: À propos du grand portail de la nef du Cluny III. In: *BMon*, Bd. 170/1, Paris 2012, S. 15-30, auch abrufbar unter: https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_2012_num_170_1_8217.

SVANBERG, JAN/TOMEI, ALESSANDRO/SCERRATO, UMBERTO: Art. Acrobata. In: *EAM*, Bd. 1, Roma 1991, S. 126-130. [Svanberg u. a.]

SWARZENSKI, HANNS: Two Oliphants in the Museum. In: *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Bd. 60, Nr. 320, Boston 1962, S. 27-45, auch abrufbar unter: <https://www.jstor.org/stable/4171359>.

ŚWIECHOWSKI, ZYGMUNT/RIZZI, ALBERTO: Romanische Reliefs von venezianischen Fassaden: ‚Patere e formelle‘ (= Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, Bd. 11), u. M. v. Richard Hamann-Mac Lean, Wiesbaden 1982.

TABURET-DELAHAYE, ELISABETH/BARSANTI, CLAUDIA: Art. Calice. In: *EAM*, Bd. 4, Roma 1993, S. 71-82.

TAMANTI, GUILIA: Spoleto - Kathedrale. In: *Romanisches Umbrien*, Würzburg 1981, S. 165-170.

TARCHI, UGO: *L'Arte Cristiano-Romanica nell'Umbria e nella Sabina*, Milano 1937.

TCHERIKOVER, ANAT: La façade occidentale de l'église abbatiale de Saint-Jouin-de-Marnes. In: *Cahiers de Civilisation Médiévales*, Poitiers 1985, Bd. 28/112, S. 361-383, auch abrufbar unter: https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1985_num_28_112_2304.

DIES.: Romanesque sculpted archivolt in Western France. Forms and techniques. In: *AM*, Ser. II, Jg. 3, Roma 1989, S. 49-74.

DIES.: The pulpit of Sant'Ambrogio at Milan. In: *Gesta*, Bd. 38/1, Chicago 1999, S. 35-66.

TEDESCHI, CARLO: Le epigrafi del portale e del portico della cattedrale di Terracina. In: *AM*, ser. IV, Jg. 6, Roma 2016, S. 45-50, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/32530189>.

TETZLAFF, INGEBORG: Romanische Kapitelle in Frankreich: Löwe und Schlange, Sirene und Engel, Köln ³1979.

THIEME, ULRICH: Art. Giovanni da Gubbio. In: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 14, Leipzig 1921, S. 122.

- THOUMIEU, MARC: Die Bildwelt der Romanik, Würzburg 1998.
- THÜMMLER, HANS: Die Kirche San Pietro in Tuscania: In: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der BH, Bd. 2, Leipzig 1938, S. 263-288.
- TICHY, HELGA: Das Kultbild in der Spätantike und im frühen Christentum. Die Entstehung des frühchristlichen Kultbildes anhand von ausgewählten Beispielen, Diss. Univ. Wien 2008, abrufbar unter: http://othes.univie.ac.at/1460/1/2008-09-17_9205651.pdf.
- TIGLER, GUIDO: Toscana Romanica, Milano 2006.
- TOESCA, PIETRO: Vicende di un'antica chiesa di Torino. Scavi e scoperte. In: Bollettino d'Arte, Jg. 4/1, Roma 1910, S. 1-16, auch abrufbar unter: <http://www.museotorino.it/view/s/c31347e011504ee48069d9d2ad893944>.
- DERS.: Art. Romanica, Arte. In: EI, Bd. 30, Roma 1936 [ed. 1949], S. 41-55.
- DERS.: Il Medioevo, Bd. 1-2, Torino 1965 (1927).
- TOGNI, NADIA: Le Bibbie atlantiche dell'Umbria. In: Neri Lusanna, Enrica (Hg.): Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo (= Atti del Convegno all'Università di Perugia 2012), Todi 2013, S. 157-170.
- TOPALILOV, IVO: The Mosaic pavements in Philippopolis, Thrace, in 6th c. CE. Some considerations. In: Journal of Mosaic Research, Bd. 13, Bursa 2020, S. 257-279, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/44408415>.
- TOSCANO, BRUNO: Il Duomo di Spoleto. Arte e Storia nell'antico Ducato, Spoleto 1969.
- DERS.: Cattedrale e città: Studio di un esempio. In: Topografia urbana e vita cittadina nell'Alto Medioevo in Occidente. (= Atti della XXI^o Settimana di Studio del CISAM (Spoleto 1973)), Spoleto 1974, S. 711-747.
- TOYNBEE, JOCELYN M. C./WARD PERKINS, JOHN B.: People scrolls: a hellenistic motif in imperial art. In: Papers of the British School at Rome, Bd. 18, London/Cambridge 1950, S. 1-43 u. Abb.
- TRABALZA, CIRO: Guida artistica di Bevagna, Spoleto 1926.
- TRECCA, GIUSEPPE: La facciata della basilica di San Zeno, Verona 1938.
- TRIVELLONE, ALESSIA: Têtes, lions et attributs sexuels: survivances et évolutions de l'usage apotropaïque des images de l'Antiquité au Moyen Âge. In: Cahiers de Saint-Michel de Cuxa (= Actualité de l'art antique dans l'art roman), Bd. 39, Codalet 2008, S. 209-221.
- DIES.: Les rinceaux habités des portails de la Marsica (Abruzzes, Italie): purification et élévation au seuil de l'église. In: Heck, Christian (Hg.): Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale: transferts, emprunts, oppositions (= Actes du Colloque international du RILMA (Paris 2011)), Turnhout 2013, S. 125-142., auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/7242308>.
- DIES.: Il corpo di Maria: l'umanizzazione della Vergine nelle miniature di Cîteaux all'inizio del XII secolo. In: Camelliti, Vittoria/dies. (Hgg.): Un Medioevo in lungo e in largo, da Bisanzio all'Occidente (VI-XVI secolo). Studi per Valentino Pace, Pisa 2014, S. 105-116, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/9987143>.

- TROVABENE, GIORDANA: I grilli tra filosofia e tradizione: un inserto musivo nel pavimento medievale della chiesa dei Santi Maria e Donato a Murano. In: Riccioni, Stefano/Perissinotto, Luigi (Hgg.): *Animali figurati: teoria e rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all'Età moderna*, Roma 2019, S. 165-178.
- TSCHILINGIROV, ASSEN: Art. Butrinto. In: EAM, Bd. 4, Roma 1993, S. 20-22.
- TSCHOCHNER, FRIEDERIKE: Art. Rufinus von Assisi. In: Braunfels, Wolfgang (Hg.): *LCI. Ikonographie der Heiligen*, Bd. 8, Rom u. a. 1971, Sp. 291.
- TÜLEK, FÜSUN: A Mosaic Image of a Peacock from Osmaniye (Plain Cilicia): A Contribution to the Corpus of Cilician floor mosaics. In: Oniz, Hakan (Hg.): *SOMA 2008. Proceedings of the XII Symposium on Mediterranean Archaeology, Eastern Mediterranean University Famagusta, North Cyprus 2008 (= BAR International Series 1909)*, Oxford 2009, S. 43-50, des Weiteren auch abrufbar unter: <https://www.researchgate.net/publication/332911756>.
- USAI, NICOLETTA: Santa Maria Assunta di Mariana (Lucciana, Haute-Corse). *Architettura e scultura*. In: *Medea*, Bd. 5/1, 2019, S. 1-33, abrufbar unter: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3646>.
- VACCARINI, FRANCESCO PAOLO: *S. Maria Assunta Collegiata del sec. VII, Otricoli 1992*.
- VALENZANO, GIOVANNA: La basilica di San Zeno di Verona. *Problemi architettonici*. In: Lorenzoni, Giovanni (Hg.): *Ars et fabrica*, Bd. 1, Vicenza 1993, S. 123-159.
- DIES.: Art. Verona. In: EAM, Bd. 11, Roma 2000, S. 561-578.
- DIES.: San Zeno a Verona. In: Zuliani, Fulvio (Hg.): *Veneto Romanico*, Milano 2008, S. 129-145.
- VAUCHEZ, ANDRÉ: Art. Agiografia. In: EAM, Bd. 1, Roma 1991, S. 207-211.
- DERS.: Der Heilige. In: Le Goff, Jacques (Hg.): *Der Mensch des Mittelalters*, Frankfurt a.M. 1996, S. 340-373.
- VENTURI, ADOLFO: *Storia dell'Arte Italiana*, Bd. 3 (= *L'Arte Romanica*), Milano 1904.
- VERGNOLLE, ÈLIANE: Art. Autun. In: EAM, Bd. 2, Roma 1991, S. 738-743. [1991a]
- DIES.: Art. Avallon. In: EAM, Bd. 2, Roma 1991, S. 747-749. [1991b]
- DIES.: *L'art roman en France. Architecture, Sculpture, Peinture*, Paris 1994.
- DIES.: La pierre de taille dans l'architecture religieuse de la première moitié du XI^e siècle. In: *BMon*, Bd. 154, Paris 1996, S. 229-234.
- VERZÁR [VERZÁR BORNSTEIN], CHRISTINE: Nicholas' Sculptures in Context. In: Romanini, Angiola M. (Hg.): *Nicholaus e l'arte del suo tempo (= Seminario in memoria di Cesare Gnudi, Ferrara 1981)*, Bd. 1, Ferrara 1985, S. 331-373.
- DIES.: Portals and Politics in the Early Italian City-State: the sculpture of Nicholas in context, Chapter IV-VI (= *Quintavalle*, Arturo C. (Hg.): *Civiltà Medievale*. Collana), Parma 1988, S. 91-158.

- DIES.: Text and Image in North Italian Romanesque Sculpture. In: Kahn, Deborah: *The Romanesque Frieze and its Spectator* (= *The Lincoln Symposium Papers*), London 1992, S. 120-140.
- DIES.: Art. Nicolò (o Niccolò, Nicolao). In: EAM, Bd. 8, Roma 1997, S. 699-703.
- VIELLARD-TROIEKOUROFF, MAY: Rez. von Centro italiano di studi sull'alto Medioevo (Hg.): *Corpus della scultura altomedievale*, Bd. 3-5, Spoleto 1966. In: *Cahiers archéologiques*, Bd. 17-18, Paris 1967-1968, S. 261-266.
- VIGNOLI, FRANCESCA: L'Alessi in Assisi. In: APdS (Hg.): *Atti*, Ser. VI, Bd. 13, Assisi 1986, S. 197-243.
- VILLUCCI, ANTONIO M.: Note sui materiali di spoglio reimpiegati nella Cattedrale di Sessa Aurunca. In: *Studia Suessana*, Bd. 3, Suessa Aurunca 1982, S. 23-29 u. Abb.
- VIOLANTE, CINZIO: Le istituzioni ecclesiastiche nell'Italia centro-settentrionale durante il medioevo: province, diocesi, sedi vescovili. In: Rossetti, Gabriella (Hg.): *Forme di potere e struttura sociale in Italia nel Medioevo. Problemi e prospettive*. Ser. di Storia. *Istituzioni e società nella storia d'Italia*, Bologna 1977, S. 83-111.
- DERS./FONSECA, COSIMO D.: Ubicazione e dedicazione delle cattedrali dalle origini al periodo romanico nelle città dell'Italia centro-settentrionale. In: *Il romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'Occidente* (= *Atti del Convegno Internazionale di studi medioevali di storia e d'arte, Pistoia-Montecatini Terme 1964*), Pistoia ²1979, S. 303-346.
- VÖGE, WILHELM: Der provençalische Einfluß in Italien und das Datum des Arler Portikus. In: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. 25, Berlin 1902, S. 409-429.
- DERS.: Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200. In: Ders.: *Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien*, Berlin 1958, S. 63-97.
- VOLBACH, WOLFGANG F.: *Mittelalterliche Kunstwerke aus Italien und Byzanz: Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums*, Berlin/Leipzig ²1930.
- DERS.: *Oriental Influences in the Animal Sculpture of Campania*. In: *ArtB*, Bd. 24/2, New York 1942, S. 172-180 u. Abb.
- DERS.: *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1976.
- DERS.: *Avori di scuola ravennate nel V e VI secolo*, Ravenna 1977.
- DERS./LAFONTAINE-DOSOGNE, JACQUELINE u. a. (Hgg.): *Byzanz und der christliche Osten* (= *Propyläen Kunstgeschichte SA*), Berlin 1990 [Volbach/Lafontaine-Dosogne u. a.] (mit Beiträgen verschiedener Autorinnen und Autoren).
- VOLTINI, GIORGIO: Art. Lodi. In: EAM, Bd. 7, Roma 1996, S. 759-765.
- WAGNER, EVA-MARIA: *Bilderläuterungen*. In: Busch, Harald/Lohse, Bernd: (Hgg.) *Vorromanische Kunst und ihre Wurzeln* (= *Monumente des Abendlandes*), Frankfurt ²1967.
- WAGNER-RIEGER, RENATE: *Architektur*. In: Fillitz, Hermann (Hg.): *Das Mittelalter I* (= *Propyläen Kunstgeschichte SA*), Berlin 1990, S. 170-230 u. Abb.

- WALEY, DANIEL: L'Umbria e lo Stato Papale nei secoli XII-XIV. In: *Storia e arte in Umbria nell'età comunale* (= Atti del VI° Convegno di Studi Umbri, Gubbio 1968), Bd. 2, Gubbio 1971, S. 271-287.
- DERS.: *Le istituzioni comunali di Assisi nel passaggio dal XII al XIII secolo*. In: *Società internazionale degli studi francescani* (Hg.): *Assisi al tempo di San Francesco* (= Atti del V° Convegno Internazionale di Studi Francescani, Assisi 1977), Assisi 1978, S. 53-70.
- WALKER, ROSE: *Art in Spain and Portugal from the Romans to the Early Middle Ages* (= *Late Antique and Early Medieval Iberia*), Amsterdam 2016, S. 235-273 u. 304-345, auch abrufbar unter: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1zxskhb.15>.
- WEIDIG, JOACHIM: *Ikonographie und Deutung der figürlichen Szenen auf den Zeptern von Spoleto (Prov. Perugia)*. In: Baitinger, Holger/Schoenfelder, Martin (Hgg.): *Hallstatt und Italien. Festschrift für Markus Egg*. (= *Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums*, Bd. 154), Mainz 2019, S. 483-503, auch abrufbar unter: <https://www.academia.edu/40865879>.
- WELLEN, GERARD A.: *Art. Maria-Marienbild I*. In: *LCI*, Bd. 3, Rom u. a. 1971, Sp. 156-161.
- WESSEL, KURT: *Art. David II*. In: *Bautier, Robert-H. u. a.* (Hgg.): *LMA*, Bd. 3, Zürich/München 1986, Sp. 596-598.
- WIDMAIER, JÖRG: *Artefakt – Inschrift – Gebrauch. Zu Medialität und Praxis figürlicher Taufbecken des Mittelalters* (= *Tübinger Forschungen zur historischen Archäologie*, Bd. 7), Büchenbach/Erlangen 2016.
- WIEGAND-UHL, INGEBORG: *Figurale und ornamentale Bauskulptur der Romanik in Bayern und der Lombardei* (= *Diss. Univ. München* 1969), München 1975.
- WIENER, JÜRGEN: *Die Bauskulptur von San Francesco in Assisi* (= *Franziskanische Forschungen*, Bd. 37), Werl 1991.
- WILL, ROBERT: *Romanisches Elsass [Zodiaque]*, Würzburg ³1994.
- WILLEMSSEN, ROGER: *Die Abruzzen*, Köln 1990.
- DERS.: *Die Marken*, Köln ²1992.
- WIPFLER, ESTHER PIA: *Art. Fons vitae*. In: *RDK*, Bd. 10, München 2004, Sp. 175-184. [*RDK Labor*], s. p. des Weiteren auch abrufbar unter: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=88560>.
- WISCHERMANN, HEINFRIED: *Romanische Architektur in Großbritannien*. In: *Toman, Rolf* (Hg.): *Die Kunst der Romanik. Architektur, Skulptur, Malerei*, Köln 1996, S. 216-251.
- WITTKOWER, RUDOLF: *Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols*. In: *Journal of the Warburg Institute*, Bd. 2/4, London 1939, S. 293-325, auch abrufbar unter: <https://www.jstor.org/stable/750041>.
- WOELK, MORITZ: *Benedetto Antelami. Die Werke in Parma und Fidenza* (= *Poeschke, Joachim* (Hg.): *Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Bd. 2), Münster 1995.

- WÜSCHER BECCHI, ENRICO: Das Oratorium des hl. Cassius und das Grab des hl. Juvenal in Narni. In: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, Jg. 19, Rom 1905, S. 42- 49.
- DERS.: Das Oratorium des hl. Cassius und das Grab des hl. Juvenalis in Narni. In: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, Jg. 25, Rom 1911, S. 61-71.
- WYSS, ROBERT L.: Art. David. In: RDK, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 1083-1120.
- YUVAL-HACHAM, NOA: Art and Identity in Late Antique Synagogues of the Roman-Byzantine Diaspora. In: Arts. Open Access Journal, 8 (4), 164, 2019, S. 1-18, abrufbar unter: <https://doi.org/10.3390/arts8040164>.
- ZANICHELLI, GIUSEPPA: Art. Ferrara. In: EAM, Bd. 6, Roma 1995, S. 136-141.
- DIES.: Art. Nonantola. In: EAM, Bd. 8, Roma 1997, S. 716-720.
- ZANINI, ENRICO: Art. Avorio. Area bizantina. In: EAM, Bd. 2, Roma 1991, S. 796-801.
- ZARNECKI, GEORGE: Plastik im 12. Jahrhundert. In: Fillitz, Hermann (Hg.): Das Mittelalter I (= Propyläen Kunstgeschichte SA), Berlin 1990, S. 230-249 u. Abb.
- ZASTROW, OLEG: Scultura carolingia e romanica nel Comasco: Inventario territoriale, Como 1981.
- ZIMMERMANN, KLAUS: Umbrien. Eine Landschaft im Herzen Italiens, Köln 1989.
- DERS.: Das Veneto. Verona - Vicenza - Padua. Kunst, Kultur und Landschaft Venetiens, Köln 1990.
- ZINK, JOCHEN: Das Lazarusportal der Kathedrale Saint-Lazare in Autun. In: Traeger, Jörg (Hg.): U. R., Schriftenreihe der Univ. Regensburg, Bd. 15, Regensburg 1988, S. 83-177.
- ZOCCA, EMMA: Catalogo delle cose d'arte ed antichità d'Italia: Assisi, Roma 1936.
- DIES.: Assisi e dintorni, Roma 1949, S. 52ff.
- DIES.: Assisi und Umgebung (= In: Führer durch Museen und Kunstdenkmäler Italiens, Bd. 81), Rom 1956, S. 59ff. [dt. Übersetz. der Ausg. von 1949]
- ZULIANI, FULVIO: La percezione del Medioevo. In: Piva, Paolo (Hg.): L'arte medievale nel contesto (300-1300). Funzioni, iconografia, tecniche, Milano 2006, S. 15-20.

Sämtliche Adressen der Online-Quellen entsprechen dem Stand vom 31.12.2021.

Ortsregister

- Abajas de Bureba, *S. María la Mayor* 217
Aberlady 284
Acerenza, *S. Maria Assunta e S. Canio* 263, 278
Acquanegra sul Chiese, *S. Tommaso* 227
Acquapendente, *S. Sepolcro* 341
Agüero, *S. Salvador* 197, 278, 299
Airvault, *S.-Pierre* 277, 445
Aix-en-Provence, *S.-Sauveur* 254
Akdamar, *Kilisesi/Heiligkreuzkirche* 217, 335
Alba Fucens, *S. Pietro in Albe* 122, 131, 147, 175, 179, 211, 216, 289, 326, 370, 451
Alessandria 223
Almenara de Tormes, *S. María la Mayor* 185
Amalfi 85, 118, 142
Amelia, *S. Firmina* 224
Amphipolis, *Basilika A* 225f.
Anagni, *S. Maria Annunziata* 304, 312, 385
Ancona, *Museo Diocesano d'Arte Sacra* 254, 298
Ancona, *S. Ciriaco* 122, 179, 216f., 222, 253, 326, 330, 338
Ancona, *S. Maria della Piazza* 151, 172, 178, 257, 261, 267, 269-271, 277, 284, 287, 289, 334-337, 341, 343f., 369, 376, 451
Ancona, *S. Salvatore* 298
Andlau, *S.-Pierre-et-Paul* 128, 397f.
Angoulême, *S.-Pierre* 114
Annepont, *S.-André* 349, 357f.
Antalya 219
Anzy-le-Duc, *Notre-Dame-de-l'Assomption* 109, 304, 307-309, 314, 328, 397f.
Aosta, *S. Maria Assunta* 123
Apameia, *Ostkathedrale* 88
Apiro, *S. Urbano all'Esinante* 158
Aquilaia, *S. Maria Assunta* 82, 232, 301, 312
Arba (Rab) 29
Arezzo 228
Arezzo, *Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna* 228
Arezzo, *S.S. Pietro e Donato* 437
Arezzo, *S. Maria della Pieve* 56, 106, 158, 167, 173, 177f., 198, 256f., 278, 295, 299, 302, 304, 311, 381
Argenta, *S. Giorgio* 168, 198, 246, 421, 425
Argenton-Château, *S.-Gilles* 96
Arles, *Musée Lapidaire* 219, 239
Arles, *S.-Trophime* 95f., 98-101, 140, 143, 146, 197, 260, 299, 300, 308, 398

- Arles-sur-Tech, *S.-Marie* 186
 Arras, *Bibliothèque Municipale* 201
 Ascoli Piceno, *Palazzo del Popolo* 439
 Ascoli Piceno, *S. Emidio* 162
 Ascoli Piceno, *S. Giovanni* 385
 Ascoli Piceno, *S.S. Vincenzo ed Anastasio* 65, 68, 74, 84, 150-152, 154, 163, 450
 Assisi, *Archivio Capitolare di S. Rufino* 23f., 30f., 420, 423, 428f., 433, 435, 441f.
 Assisi, *Archivio Comunale* 24
 Assisi, *Archivio Diocesano* 23, 27, 414, 423, 428, 438
 Assisi, *Domvorplatz* 16f., 32, 67, 271, 327, 412-415
 Assisi, *Forum Romanum* 347, 411, 416
 Assisi, *Geburtsbaus der hl. Klara* 39
 Assisi, *Museo Capitolare di S. Rufino* 25, 43, 48, 50, 57
 Assisi, *Casa dei Canonici/Palazzo Capitolare di San Rufino* 442
 Assisi, *S. Benedetto al Subasio* 40, 43, 183, 416, 446
 Assisi, *S. Chiara* 78, 354, 392, 444
 Assisi, *S. Francesco* 22, 25, 47, 48, 182, 324, 341, 352f., 355, 359f., 365, 370, 377, 389, 391f., 394f., 403-407, 427f.
 Assisi, *S. Francesco, Museo del Tesoro della Basilica* 254
 Assisi, *S. Giorgio* 434, 453
 Assisi, *S. Maria Maggiore* 21, 23, 25, 31, 33, 40, 159, 163, 167, 285, 337, 348-350, 383, 412-414, 418, 424-426, 429, 435, 438, 441
 Assisi, *S. Masseo de Platbea* 183
 Assisi, *S. Pietro* 18, 39, 43, 51, 62, 66f., 73, 75, 159, 166f., 169, 172, 175-177, 180, 183, 258, 260, 267, 290, 348-352, 381, 388, 392, 407
 Assisi, *S. Stefano* 383
 Assisi, *Tempio della Minerva* 44, 347, 416, 446
 Athen, *Byzantinisches Museum* 242
 Athen, *Panagia Gorgoepikoos/Kleine Metropolis* 249
 Atri, *S. Maria Assunta* 243f.
 Aubeterre-sur-Dronne, *S.-Jacques* 114, 324
 Augsburg, *Hoher Dom Mariae Heimsuchung* 275
 Aulnay, *Notre-Dame de Salles* 341, 358
 Aulnay, *S.-Pierre-de-la-Tour* 199, 201, 235, 277, 331, 335, 341
 Autun, *S.-Lazare* 199-202, 205, 212, 300, 302
 Avallon, *Notre-Dame-et-S.-Lazare* 185, 199-201, 205
 Aversa, *S. Lorenzo* 169
 Aversa, *S. Paolo* 244
 Ávila, *S. Pedro* 349
 Avy, *Notre-Dame* 201
 Bagni di Lucca, *S. Cassiano di Controne* 210
 Bagnizeau, *S.-Vivien* 335
 Bamberg, *Diözesanmuseum* 234f.
 Barcelona 224

- Barcelona, *Museo Nazionale d'Arte della Catalogna* 206, 302, 308
 Bardone, *S. Maria Assunta* 395
 Barfreston, *St. Nicolas* 198, 281
 Bari 229
 Bari, *Museo del Castello* 300
 Bari, *Museo Diocesano* 195
 Bari, *S. Nicola* 233f., 244, 263, 283, 288, 334, 337, 341, 396, 401
 Bari, *S. Sabino* 259
 Barletta, *S.'Andrea* 278, 304, 306, 313, 316, 425
 Barletta, *S. Maria Maggiore* 328
 Barletta, *S. Sepolcro* 250
 Barret, *S.-Pardoux* 211, 371
 Bāwīt 240
 Bāwīt, *Apollonkloster* 212, 245, 305, 308f., 314
 Bazzano (Neviano degli Arduini), *S.'Ambrogio* 234
 Bazzano (L'Aquila), *S. Giusta* 65, 154-156, 158, 160, 163, 174, 210, 265, 283
 Beaulieu-lès-Loches, *Abbaye de la Trinitè* 97
 Beaulieu-sur-Dordogne, *S.-Pierre* 240, 398
 Beaune, *Notre-Dame* 212
 Beauvais, *Musée Departmentale de l'Oise* 341
 Beauvais, *S.-Pierre* 445
 Be'er Shem'a, *Stefanskirche* 227
 Benavente, *S. Maria* 208
 Benet, *S.-Eulalie* 279
 Benevent, *S. Maria de Episcopio* 162
 Benevent, *S. Sofia* 216, 234, 316
 Berceto, *S. Moderanno* 167, 257, 299
 Bergamo, *Aula della Curia* 231
 Bergisch Gladbach - Heckenrath, *St. Antonius* 234
 Berlin, *Bode-Museum* 117
 Berlin, *Kaiser Friedrich-Museum* 301, 306
 Berlin, *Kunstgewerbe-Museum* 194
 Berlin, *Museum für Islamische Kunst* 241f., 247
 Berlin, *Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst* 212, 217, 221, 224, 232, 240, 259
 Bern, *Abegg-Stiftung* 139, 254, 376
 Bern, *Bürgerbibliothek* 443
 Besançon, *Porta Nigra* 98, 108, 198, 280
 Beth Guvrin, *el-Maqerqesh-Kapelle* 227
 Bethlehem, *Geburtskirche* 306
 Beth She'an, *Synagoge o. Gebetsraum* 227
 Bevagna, *S. Michele Arcangelo* 51f., 54, 59, 66-68, 70, 72, 76, 159, 163, 172, 176f., 261f., 267, 284f., 290, 319, 348, 356f., 361, 366, 370, 373, 418, 425, 453

- Bevagna, *S. Silvestro* 38, 52, 54, 59, 67f., 158, 163, 172, 178, 214, 290, 329, 330f., 339, 342, 360, 361-365, 378, 382, 418, 423, 453
- Biella, *S. Giovanni* 303, 309
- Biota, *S. Miguel* 278
- Biozat, *S.-Symphorien* 254
- Biron, *S.-Eutrope* 336
- Bisceglie, *S. Pietro Apostolo* 182, 316
- Bitonto, *S. Maria e S. Valentino* 143, 174, 182, 262f., 287, 295, 338, 344, 396
- Bobbio, *S. Colombano* 123
- Bohon, *S.-André* 240
- Bologna 52
- Bologna, *S. Pietro* 247, 289, 396f., 400
- Bologna, *S. Vitale e S. Agricola* 223
- Bolsena, *S. Cristina* 263
- Bominaco, *S. Maria Assunta* 158, 192, 231, 288, 419
- Bominaco, *S. Pellegrino* 340
- Bordeaux, *S.-Croix* 109, 199
- Bordes-Uchentein, *S.-Pierre d'Ourjout* 193
- Borgo di Cerreto, *S. Maria in Ponte* 43, 57, 176, 261, 389, 392f., 395, 398, 400-402, 404f.
- Boston, *Museum of Fine Arts* 194, 229, 247, 339
- Bourg-Argental, *S.-André* 273, 278
- Bourg-Charente, *S.-Jean-Baptiste* 357
- Bourges, *Musée du Berry* 249
- Bourges, *S.-Étienne* 126, 197, 279
- Bourg-Madame, *S.-Martin d'Hix* 206
- Bovara, *S. Pietro* 38, 62, 68, 163, 165, 172, 186, 258, 260, 267, 337, 346, 351, 380f., 388f., 406, 418f., 425
- Bozen, *S. Maria Assunta* 301, 306
- Braga, *Sé Velha* 236
- Braunschweig, *Herzog Anton Ulrich-Museum* 247
- Brescia, *Museo di S. Giulia* 227
- Brescia, *S. Francesco* 106
- Brescia, *S. Salvatore* 227
- Brindisi, *S. Benedetto* 262f.
- Brindisi, *S. Giovanni al Sepolcro* 233, 278
- Brioude, *S.-Julien* 254, 328
- Bryn Arthyn, *Collection Raymond Pitcairn* 202
- Burgos, *Museo Provincial* 194, 217, 251
- Butrint, *Baptisterium* 225, 236
- Caesarea, *Basilika* 227
- Caesarea, *Villa* 227
- Cagliari, *Museo Archeologico Nazionale* 242
- Cagliari, *S. Maria in Castello* 84, 161f., 244, 342

- Cambre, *S. Maria* 208
 Cambridge, *Fitzwilliam Museum* 139
 Cambridge, *Fogg Art Museum* 212
 Campello, ‚*Tempietto del Clitunno*‘ 35-37, 282, 347, 361f.
 Campiglia Marittima, *S. Giovanni* 174
 Campobasso, *S. Bartolomeo* 257, 300, 304, 313f.
 Campobasso, *S. Giacomo Martire* 208
 Canberra, *Australian War Memorial* 226
 Canosa, *S. Sabino* 252
 Capannori, *S. Gennaro* 206, 421f.
 Capestrano, *S. Pietro ad Oratorium* 219, 265, 275, 288, 339, 403, 421
 Capodiponte, *S. Salvatore* 339
 Capodiponte, *S. Siro in Cemmo* 174, 339
 Capranica, *S. Giovanni Battista* 269f.
 Capua, *Museo Provinciale Campano* 242
 Capua, *S. Giovanni in Corte* 242
 Caramanico Terme, *S. Tommaso di Verano* 177f., 425
 Carcassonne, *S.-Nazaire* 357
 Carpi, *S. Maria* 294, 299
 Carpineto della Nora, *S. Bartolomeo* 288
 Carrara 51
 Carrara, *S. ‚Andrea* 172, 174, 265, 330f., 335f., 341, 356f.
 Carsoli, *S. Maria in Cellis* 165, 175, 178, 189f., 197, 207, 289, 338, 451
 Carsoli, *S. Vittoria* 190, 210, 288, 309, 338, 376
 Casale Monferrato, *S. Evasio* 233
 Casertavecchia, *S. Michele Arcangelo* 57, 174f., 276, 337, 372
 Castell’Arquato, *S. Maria Assunta* 178, 205, 304, 382
 Castel Ritaldi, *S. Gregorio* 51, 163, 326
 Castel Sant’Elia, *S. ‚Anastasio* 312
 Castiglione, *S. Clemente a Casauria* 87, 119, 172, 177f., 196, 208f., 259, 304, 311, 313, 316, 318, 339, 399
 Castilseco, *S. Julián* 357
 Cava de’Tirreni, *Abbazia della Trinità di Cava* 399
 Cavagnolo, *S. Fede* 182, 244, 281, 300
 Cedda, *S. Pietro* 370
 Celano, *Museo d’Arte Sacra della Marsica, Castello Piccolomini* 147, 175, 179, 260, 310
 Celano, *S. Salvatore in Paternò* 260
 Cerrate, *S. Maria* 281f.
 Cervatos, *S. Pedro* 160, 244
 Cesena, *Pieve di Ronta* 42
 Cesi, *S. ‚Andrea* 426
 Cesi, *S. ‚Erasmus* 393
 Cesi, *Teatro Comunale* 426
 Champagnolles, *S.-Pierre* 349

- Charenton-du-Cher 249
Charlieu, *S.-Fortuné* 397
Chartres, *Notre-Dame* 100, 115, 282, 300, 302
Chartreuse de Portes, *Notre-Dame* 229, 247
Château-Larcher, *Notre-Dame* 201, 342
Châteauneuf-sur-Charente, *S.-Pierre* 208
Chauvigny, *Notre-Dame* 254
Chauvigny, *S.-Pierre* 342, 357
Chieti, *S. Maria Mater Domini* 301
Chinon, *S.-Mexme* 96
Chiusa di San Michele, *S. Michele* 134, 181f., 193, 198, 215, 246
Cimitile, *S. Felice* 252
Cîteaux, *Abbaye* 309
Città di Castello 20, 437
Città di Castello, *Museo del Capitolo del Duomo* 224
Città di Castello, *S. Florido* 162
Civaux, *S.-Gervais-et-Protais* 358
Cividale, *Museo Archeologico Nazionale del Friuli* 274
Cividale, *Museo Cristiano e Tesoro del Duomo* 197, 249
Civita Castellana, *S. Maria Maggiore* 43, 180, 182, 260, 280, 288, 290f., 319, 419
Civray, *S.-Nicolas* 197, 199f., 277, 344
Clermont-Ferrand, *Notre-Dame-de-l'Assomption* 194
Clermont-Ferrand, *Notre-Dame-du-Port* 254
Cleveland, *Museum of Art* 212, 254, 301, 306, 308
Cluny, *Abbaye* 255
Cluny, *Maison ,des Vendanges'* 204, 206
Cluny, *Musée Ochier*, auch *Musée d'Art et d'Archeologie* 201-205, 341
Cluny, *petit rue Lamartine* 204
Cluny, *rue de Joséphine Desbois* 204
Cluny, *rue de la République* 204
Cluny, *rue de Merle* 204
Cluny, *S.-Pierre-et-Paul* 106, 200-205, 212, 299, 341, 344
Cognac, *S.-Léger* 199
Colfiorito, *S. Maria di Pistia/Plestia* 45
Como, *Musei Civici* 174
Como, *S. 'Abbondio* 192f., 267
Como, *S. Carpofofo* 214, 331
Como, *S. Fedele* 78, 246
Como, *S. Margherita* 174, 257, 267
Conèo, *S. Maria* 57, 340, 343
Conques, *S.-Foy* 106, 234, 299, 331, 358
Contré, *S.-Mesme* 335
Conversano, *S. Maria Assunta* 269, 278
Cordóba 251

- Corfinio, *S. Pelino* 35, 131, 165, 174, 211, 262, 288, 337, 342, 376
 Corme-Écluse, *Notre-Dame* 335, 340, 357
 Corme-Royal, *S.-Nazaire* 108
 Covet, *S. Maria* 281
 Cremona 416
 Cremona, *S. Maria Assunta* 300, 313, 396f.
 Crescenzago, *S. Maria Assunta* 194
 Cuenca 251
 Cugnoli, *S. Stefano Martire* 396
 Deruta 228
 Didyma, *Apollontempel* 248
 Dijon, *Bibliothèque Municipale* 309
 Dinan, *S.-Sauveur* 278
 Dinton, *S. Peter* 244
 Dura Europos, *Synagoge* 274
 Duravel, *S.-Hilarion* 234
 Durham, *Cathedral Library* 274
 Durrës, *Amphitheater* 303
 Échillais, *Notre-Dame* 356f., 371
 Edinburgh, *National Museum of Scotland* 217
 Ejea de los Caballeros, *S. Salvador* 278
 El Frago, *S. Nicolas* 278
 Ely, *Cathedral Church of the Holy and Undivided Trinity* 197f.
 Embrun, *Notre-Dame* 182, 398
 Estella, *S. Miguel* 279, 281f.
 Fano, *S. Maria Assunta* 126, 234, 259, 425
 Farfa, *S. Maria* 425
 Fenioux, *Notre-Dame-de-l'Assomption* 199
 Ferentillo, *S. Pietro in Valle* 247, 348
 Ferentino, *S.S. Giovanni e Paolo* 76
 Fermo, *Museo Diocesano* 194
 Fermo, *S. Zenone* 421f.
 Ferrara 259
 Ferrara, *Museo della Cattedrale* (in ehem. S. Romano) 101, 307
 Ferrara, *S. Francesco* 223f., 227
 Ferrara, *S. Giorgio* 74, 101, 106, 119, 134, 136, 139, 141f., 144f., 168, 177-179, 181f.,
 208, 210, 216, 246, 269, 288, 307, 337-339, 376, 385, 396-399
 Fidenza, *S. Donnino* 96f., 100f., 124-129, 141, 167, 178f., 181, 183, 193, 214, 250,
 257, 260, 267, 271, 297, 338, 396, 399
 Fiesole 20
 Fiesole, *S. Romolo* 437
 Fleuriel, *Notre-Dame* 260
 Florenz, *Biblioteca Laurenziana* 231
 Florenz, *Fondazione Salvatore Romano* 224

- Florenz, *Istituto Papirologico G. Vitelli* 305
Florenz, *Museo del Bargello* 271
Florenz, *S. Giovanni* 386
Florenz, *S. Leonardo ad Arcetri* 304
Florenz, *S. Marco* 303
Florenz, *S. Miniato al Monte* 56, 173, 176, 316
Florenz, *Universität* 52
Foggia, *S. Maria Icona Vetere* 211, 304
Foligno 445
Foligno, *S. Croce di Sassovivo* 23
Foligno, *S. Feliciano* 15, 21, 45-47, 51f., 56, 59, 66-68, 71, 75, 78, 163, 172, 176f., 180, 182, 198, 209, 213, 215f., 256, 258f., 261-263, 267, 287, 290, 319, 324-326, 329, 331, 337-339, 345f., 352-365, 367, 371-379, 382, 392f., 395, 403, 411, 418f., 424, 438, 452
Foligno, *S. Maria infraportas* 194
Foligno - San Giovanni Profiamma, *S. Giovanni Battista* 360-362
Forconese, *S. Eusanio* 337
Fornovo di Taro, *S. Maria Assunta* 247, 396
Foro Claudio, *S. Maria della Libera* 193, 304, 310
Fossa, *S. Maria ad Cryptas (delle Grotte)* 123, 309
Fossacesia, *S. Giovanni in Venere* 86, 91, 97, 101, 130-132, 146, 233, 316, 419
Foussais-Payré, *S.-Hilaire* 201, 278, 335
Freudenstadt, *Evangelische Stadtkirche* 216
Friesach, *Stadtmuseum Burg Petersberg* 301, 306
Fritwell, *S. Olave* 244
Frómista, *S. Martín* 349
Fusignano, *S. Savino* 223f.
Ganagobie, *S.-Martin* 341
Gavi Ligure, *S. Giacomo* 281
Gaza, *Synagoge* 274
Genouillé, *Notre-Dame* 254, 344
Genua 251, 425
Genua, *S. Lorenzo* 106, 168, 193, 219, 263, 267, 275, 281, 300
Gernrode, *St. Cyriacus* 208
Giano, *S. Felice* 68, 163, 172, 176
Giornico, *S. Nicolao* 174
Givrezac, *S.-Blaise* 349
Glasgow, *University Library* 276
Gornate Olona, *S. Maria di Torba* 212
Grado, *S. Eufemia* 227
Grado, *S. Maria delle Grazie* 227
Gropina, *S. Pietro* 382
Grottaferrata, *S. Nilo e S. Maria* 78, 195, 315
Guardia Vomano, *S. Clemente al Vomano* 262

- Gubbio 424, 445
 Guglionesi, *S. Nicola* 113, 252
 Hamersleben, *St. Pankratius* 244
 Hammam Lif (ehem. Naro), *Synagoge* 226
 Haux, *S.-Martin* 335
 Hazor Ashdod, *Kirche* 227
 Herakleia, *Pantokratorhöhle* 305
 Herakleia Lynkestis, *Basilika* 225f.
 Hildesheim, *Dombibliothek* 273f., 275f., 277
 Hildesheim, *St. Michael* 307
 Huesca, *S.-Pedro el Viejo* 278
 Huqoq, *Synagoge* 199
 Iesi 442f.
 Imola, *Museo Diocesano* 224
 Ioannina, *Archäologisches Museum* 247
 Isola di Gran Sasso d'Italia, *S. Giovanni al Mavone* 348
 Isola Liri, *S. Domenico* 175
 Istanbul, *Arkeoloji Müzeleri* 305
 Istanbul (ehem. Konstantinopel), *Konstantinssäule* 280
 Ivry-la-Bataille, *Abbaye* 279
 Jaca, *S. Pedro* 211, 244, 349
 Jerusalem, *„Armenische Kirche“* 227
 Jouarre, *Notre-Dame* 298
 Journet, *Prieuré Notre-Dame de Villesalem* 219, 222
 Kairo, *Koptisches Museum* 305
 Kevelaer, *„Priesterhaus“* 25
 Kfar Shleiman, *Syyidat Naya* 306
 Khirbet'Asida, *Basilika* 227
 Kilpeck, *S. David* 284
 Koblenz, *St. Kastor* 277
 Köln, *Römisch-Germanisches Museum* 247
 Köln, *Schnütgen-Museum* 249, 254
 Köln, *St. Gereon* 194
 Köln, *St. Petrus* 445
 Königslutter, *St. Peter und Paul* 398
 Konstantinopel 223f., 437
 Kotor, *Sveti Trifun* 228
 La-Charité-sur-Loire, *Notre-Dame* 260, 295, 302, 304
 La-Neuville-lès-Corbie, *Notre Dame* 241
 La Sauve, *La Sauve Majeure* 307
 Lavaudieu, *S.-André* 308, 403
 Lecce, *S.S. Nicola e Cataldo* 287
 Le Greppie-Venere (Arezzo), *S. Bartolomeo* 228
 Le Mans, *S.-Julien* 279, 342

- Le-Monastier-sur-Gazeille, *S.-Chaffre* 254
 León, *S. Isidoro* 102, 193, 234, 277f., 403
 Lérida, *La Seu Vella* 269
 Le Thor, *Notre-Dame-du-Lac* 208
 Leyre, *S. Salvador* 105
 Lichères, *S.-Denis* 208
 Lodi, *S. Maria Assunta* 297, 303f., 314f., 396f.
 Lodi Vecchio, *S. Bassiano* 106
 London, *British Library* 270, 274-276, 283, 307
 London, *British Museum* 223, 276
 London, *Victoria and Albert Museum* 194, 217, 219, 231, 242, 251, 271
 Lucca, *Biblioteca Capitolare Feliniana e Arcivescovile* 231
 Lucca, *S. Frediano* 425
 Lucca, *S. Giovanni* 178
 Lucca, *S. Maria forisportam* 158, 313, 368
 Lucca, *S. Maria Nera* 426
 Lucca, *S. Martino* 53, 59, 64, 96, 100f., 106, 122-124, 149, 162f, 167f., 172f., 178, 198, 215f., 230, 283f., 308, 313, 320, 323, 329, 331, 334f., 339, 341, 343f., 378
 Lucca, *S. Michele in Foro* 53, 284, 323, 331, 335, 378
 Lucca, *S. Pietro Somaldi* 178
 Lucca, *S. Ponziano* 283
 Lugnano in Teverina, *S. Maria Assunta* 59, 62, 163, 182, 213f., 261, 321, 357, 371, 380f., 387f., 390-393, 399, 402-406, 452
 Lund, *St. Laurentius* 197, 207
 Lychnidos, *Baptisterium* 225
 Lyon, *S.-Martin d'Ainay* 376
 Mâcon, *S.-Vincent* 97
 Maderno, *S.'Andrea in Toscolano* 335
 Madrid, *Museo Arqueológico Nacional* 228f., 252
 Magdalensberg-Sankt Thomas, *St. Thomas* 239
 Mailand, *Biblioteca Brera* 302, 310
 Mailand, *Museo del Castello Sforzesco* 197, 271, 396
 Mailand, *S.'Ambrogio* 85, 195, 208f., 214, 234, 244, 260, 278, 284, 338-342
 Mailand, *S. Celso* 168
 Mailand, *S.'Eustorgio* 216, 302
 Mailand, *S. Maria d'Aurona* 234
 Mailand, *S. Maria in Beltrade* 197
 Mailand, *S. Satiro* 78
 Malmesbury, *S. Peter and S. Paul* 98, 198, 281
 Manoppello, *S. Maria d'Arabona* 445
 Mantova, *Biblioteca Comunale Centrale* 276
 Ma'on Nirim, *Synagoge* 226f.
 Marcillac, *S.-Vincent* 343
 Mariana, *S. Maria Assunta* 252, 334, 336

- Marignac, *S.-Suplice* 211, 343, 358
 Marmara Ereğlisi (ehem. Herakleia, Perinthos), *Basilika* 225
 Massa Marittima, *Museo di Arte Sacra* 297
 Massa Marittima, *S. Cerbone* 167, 168, 172, 178, 297, 308
 Massa Martana, *S. Illuminata* 176, 257
 Matera, ‚*Cripta del Peccato*‘ 304
 Matera, *S. Giovanni* 309
 Matera, *S. Maria de Idris* 309
 Matera, *S. Maria della Bruna e S. Eustachio* 369f., 390, 399
 Matha, *S.-Pierre-de-Marestay* 356
 Matrice, *S. Maria della Strada* 210, 233, 337
 Mauriac, *Notre-Dame-des-Miracles* 199f.
 Metz, *S.-Arnoul* 186
 Metz, *S.-Sauveur* 307
 Miñón de Santibáñez, *S. Pedro* 198
 Modena 416
 Modena, *S. Maria Assunta e S. Geminiano* 51, 85, 95-99, 107, 114-122, 126, 138, 146, 149, 167, 176, 178f., 181, 198, 210, 244, 263, 277f., 289, 334, 338, 341f., 360, 383, 396-398, 400, 415, 419, 422f., 427
 Modena, ‚*Torre della Ghirlandina*‘ 274, 276, 326f., 342, 358, 396
 Moissac, *S.-Pierre* 209, 217, 241, 246, 284, 299f., 331
 Molfetta, *S. Corrado* 234
 Monopoli, *Maria Santissima della Madia* 278, 281
 Monreale, *S. Maria Nuova* 216, 283
 Montalcino, *Museo Civico e Diocesano d'Arte Sacra* 277
 Montalcino, *S. 'Antimo* 244, 277, 326, 334, 337, 342, 346f.
 Montecassino 52
 Montecassino, *Abbazia* 252, 270, 411, 432
 Montecassino, *S. Maria Assunta e S. Benedetto* 175
 Monteleone Sabino, *S. Vittoria* 208f., 288, 340, 370
 Montereale, *S. Maria in Pantanis* 310
 Monte Sant'Angelo, *S. Maria Maggiore* 278, 304
 Montmorillon, *S.-Laurent de la Maison-Dieu* 105
 Mont-Saint-Vincent, *S.-Vincent* 397
 Montsaunès, *Komturei* 87
 Monza, *Museo e Tesoro del Duomo* 310
 Moradillo di Sedano, *S. Esteban* 295
 Moscufo, *S. Maria del Lago* 192, 206, 208, 210, 396
 Moutiers-Saint-Jean, *Saint-Jean-de-Réome* 203f.
 Mozac, *S.-Pierre* 254, 398
 München, *Bayerische Staatsbibliothek* 275
 Müstair, *St. Johann* 299
 Murano, *S. Maria e S. Donato* 217, 230, 239, 253, 322, 333, 339
 Murbach, *S.-Léger* 244

- Narni, „*Sacello*“ 47, 65, 79f., 83f., 163
Narni, *S. Domenico* (ehem. *S. Maria Maggiore*) 163, 195, 326, 337, 345f., 352, 381, 397, 420, 425
Narni, *S. Giovenale* 65, 79, 174, 180, 181, 213, 291
Narni, *S. Maria in pensole* 66, 75, 163, 172, 176f., 179-181, 190, 196, 208, 214, 262, 288, 289-291, 319, 321, 397, 451f.
Neapel, *S. Giovanni in fonte* 379
New York, *Brooklyn Museum* 226
New York, *Metropolitan Museum of Art* 142, 180, 212, 217, 229, 241f., 251f., 254, 268, 270
New York, *Pierpont Morgan Library* 85, 231, 270
New York, *Van Horne Collection* 203
Nîmes, *Maison Carré* 219
Nocera 445
Nonantola, *S. Silvestro* 119, 143, 146, 178f., 197, 263, 278, 396, 399
Nouaillé-Maupertuis, *S.-Junien* 254, 344
Novalesa, *SS. Pietro e Andrea* 298
Nuaille-sur-Boutonne, *Notre-Dame* 279
Nürnberg, *Germanisches Nationalmuseum* 222, 234f., 251
Oloron-Sainte-Marie, *S.-Marie* 398
Orange, *Ehrenbogen* 98, 102
Orcival, *Notre-Dame* 160
Orta San Giulio, *S. Giulio* 246
Orvieto, *S. Domenico* 354
Orvieto, *S. Giovenale* 139, 376
Orvinio, *S. Maria del Piano* 392
Osana, *S. Pere de Casserres* 224
Osimo, *S. Leopardo* 169, 269-271, 279, 451
Otranto, *S. Maria Annunziata* 123, 244, 341
Otricoli, *S. Maria Assunta* 186
Oxford, *Ashmolean Museum of Art and Archaeology* 242
Padua, *S. Giustina* 182, 246
Palencia, *S. Antólin* 229, 252
Palencia, *S. Salvador de Nogal de las Huertas* 212
Palermo, *Cappella Palatina* 116, 243
Palermo, *Palazzo Reale* 230, 243, 247
Palombara Sabina, *S. Giovanni in Argentella* 421f.
Pamplona, *Museo de Navarra* 251
Paray-le-Monial, *Musée du Hiéron* 307
Paray-le-Monial, *Sacré-Cœur* 196, 202f.
Paris, *Bibliothèque Nationale* 202, 229, 247, 270, 339
Paris, *Musée de Cluny* 186, 231
Paris, *Musée du Louvre* 118, 203f., 217, 240-242, 247f., 251, 276
Paris, *Notre-Dame* 302

- Parma, *S. Giovanni Battista* 107, 205, 277, 278, 295, 298, 299, 300, 304, 311, 323, 334, 376, 396, 398, 404
- Parma, *S. Maria Assunta* 179, 198, 234, 281, 336, 338, 396, 399
- Pavia, *Musei Civici del Castello Visconteo* 228, 247
- Pavia, *S. Giovanni in Borgo* 108
- Pavia, *S. Maria della Pusterla* 228
- Pavia, *S. Maria Maggiore* 351
- Pavia, *S. Michele (Maggiore)* 95f., 98f., 110-113, 120f., 179, 183, 196, 233, 236, 244, 265, 267, 284, 335, 338f.
- Pavia, *S. Michele alla Pusterla* 247
- Pavia, *S. Pietro in Ciel d'Oro* 57, 108
- Pavia, *S. Teodoro* 107
- Pennabilli, *S. Pietro a Ponte Messa* 68, 156-158, 161
- Perugia 25, 410f., 416, 432
- Perugia, (ehemals) *Archivio Storico della Soprintendenza* 28, 48
- Perugia, *S. Costanzo* 192f., 214, 219, 221, 265f., 296, 300
- Perugia, *S. Maria di Monteluco* 78
- Pesaro, *Museo Archeologico Oliveriano* 118
- Petrella Tifernina, *S. Giorgio* 159, 193
- Philippopolis, *Basilika* 194
- Philippopolis, *Martyrium* 192
- Philippopolis, *Residenz, Apodyterium* 194
- Piacenza, *Palazzo Farnese, Musei Civici* 313, 316
- Piacenza, *S. Antonino* 397
- Piacenza, *S. Eufemia* 216, 328
- Piacenza, *S. Maria Assunta e S. Giustina* 60, 119, 134, 143-146, 167, 177, 179, 183, 196, 208, 210, 215f., 316, 334, 337, 344, 396, 398f.
- Piacenza, *S. Savino* 123, 386
- Pianella, *S. Angelo* 274, 314, 339
- Pianella, *S. Maria Maggiore* 425
- Piedivalle, *S. Eutizio* 422f.
- Piesport, *St. Michael* 235
- Piona, *S. Maria* 260
- Pisa 251, 323
- Pisa, *Campo Santo* 274
- Pisa, *Museo dell'Opera della Primaziale Pisana* 229, 272, 274
- Pisa, *Museo Nazionale di S. Matteo* 272, 274, 421
- Pisa, *S. Giovanni* 95, 123, 274
- Pisa, *S. Maria Assunta* 64, 84f., 123, 143, 158, 162, 173, 211, 272, 274, 315, 329, 331, 422
- Pisa, *S. Michele degli Scalzi* 421
- Pisa, *S. Paolo a ripa d'Arno* 64, 174
- Pistoia, *Curia* 231
- Pistoia, *S. Andrea* 174, 265, 330f., 335f.

- Pistoia, *S. Bartolomeo in Pantano* 123, 143, 162, 174
Pistoia, *S. Giovanni fuorcivitas* 162, 174
Pistoia, *S. Zenone* 172, 288
Planès 302
Plassac-Rouffiac, *S.-Cybard* 343f.
Pofi, *S. 'Antonino* 195
Poitiers, *Notre-Dame-la-Grande* 95f., 98, 101-107, 116, 234f., 271, 343, 370
Poitiers, *S.-Hilaire le Grand* 342, 376
Poitiers, *S.-Porchaire* 241, 342
Poitiers, *S.-Radegonde* 342
Pommersfelden - Schloss Weissenstein, *Bibliothek* 277
Pompeii, *Isis-Tempel* 291
Pomposa, *Museo Pomposiano* 194
Pomposa, *S. Maria* 99, 250
Ponzano Romano, *S. 'Andrea in flumine* 82
Poreč, *Landesmuseum* 224
Portonovo, *S. Maria* 382
Porto Torres, *S. Gavino* 368
Pula, *Archäologisches Museum Istriens* 224f.
Qara, *St. Sergius u. Bacchus* 306
Qaṣr al-Mšattā, *Winterpalast* 241
Quarantoli di Mirandola, *S. Maria della Neve* 395
Rambona, *S. Maria Assunta* 158, 348
Rapino, *S. Antonio* 397
Rapino, *S. Salvatore a Maiella* 397
Ravello, *S. Pantaleone e S. Maria Assunta* 162, 230, 306
Ravenna, *Cattedrale della Resurrezione di Nostro Signore Gesù* 139
Ravenna, *Mausoleum der Galla Placidia* 227, 379
Ravenna, *Museo Arcivescovile* 143, 148, 189, 223, 241
Ravenna, *Museo Nazionale* 224, 243
Ravenna, *'Quadrarco di Braccioforte'* 224
Ravenna, *S. 'Apollinare in Classe* 224, 226f.
Ravenna, *S. 'Apollinare Nuovo* 224f., 311f.
Ravenna, *S. Francesco* 224, 227
Ravenna, *S. Giovanni Evangelista* 226
Ravenna, *S. Maria Maggiore* 223f.
Ravenna, *S. Vitale* 225, 288, 312
Recanati, *S. Maria di Castelnuovo* 302
Reggio Calabria, *Museo Archeologico* 197, 253
Reggio Emilia, *Museo Civico* 217
Reggio Emilia, *S. Maria Assunta* 217
Reiningue, *S.-Romain* 208
Rieti, *S. Maria Assunta* 287-290
Rieux-Minervois, *Eglise de l'Assomption* 342

- Ripoll, *S. Maria* 95, 97f., 101, 106-108, 109, 111, 120f., 193, 198, 209f., 265, 275, 279, 281f., 290, 342, 344
- Rivolta d'Adda, *S. Maria e S. Sigismondo* 193, 244
- Roccapivaria, *Santuario della Madonna del Canneto* 208
- Rom 52, 252
- Rom, *Biblioteca Apostolica Vaticana* 85f., 140, 231, 393
- Rom, *Bogen des Septimius-Severus* 102
- Rom, *Casa dei Cavalieri di Rodi* 228
- Rom, *Forum Romanum* 247
- Rom, *Konstantinsbogen* 195
- Rom, *Museo Artistico Industriale* 254
- Rom, *Museo dell'Ara Pacis* 290
- Rom, *Museo di Roma* 228, 249
- Rom, *Museo Nazionale delle Terme* 305
- Rom, *Museo Nazionale Romano* 246
- Rom, *Neptuntempel* 248
- Rom, *Palazzo Barberini, Gallerie Nazionali d'Arte Antica* 194, 253
- Rom, *Palazzo di Venezia, Museo Nazionale* 253, 379
- Rom, *S. Clemente* 81, 286, 379
- Rom, *S. Crisogono* 82
- Rom, *S. Giovanni in Laterano* 108, 360, 419
- Rom, *S. Lorenzo fuori le mura* 421f.
- Rom, *S. Maria Antiqua* 303
- Rom, *S. Maria in Cosmedin* 81f.
- Rom, *S. Maria in Trastevere* 194, 196, 215, 228, 286, 290, 296, 303f., 310, 312, 317
- Rom, *S. Maria Maggiore* 98
- Rom, *S. Paolo fuori le mura* 80, 83, 108, 276, 318, 360
- Rom, *S. Pietro in Vaticano* 80, 83, 195, 303, 445
- Rom, *S. Pudenziana* 189, 195
- Rom, *S. Susanna* 303
- Rom, *SS. Cosma e Damiano* 328
- Rom, *SS. Quattro Coronati* 82, 193, 228, 312
- Rom, *Trajanssäule* 280
- Rom, *Vatikan* 23
- Rom, *Via Latina* 225
- Romena, *S. Pietro* 158, 382, 385
- Rongolise, *S. Maria in Grotta* 268, 304, 310
- Rosciolo, *S. Maria delle Grazie* 174, 291
- Rosciolo, *S. Maria in Valle Porclaneta* 156, 159-161, 195, 210, 276
- Rosheim, *S.-Pierre-et-Paul* 402
- Rossano, *Museo Diocesano* 270
- Ruffec, *S.-André* 376
- Ruvo, *S. Maria Assunta* 181f., 193, 197, 207, 263, 281f., 287, 390
- Saccargia, *S. Trinità* 308

- Saint-Amand-les-Eaux, *Abbaye* 270
 Saintes, *S.-Marie-aux-Dames* 109, 114, 279
 Saint-Génis-des-Fontaines, *Abbaye* 421
 Saint-Gilles-du-Gard, *S.-Gilles* 95-101, 124, 127, 140, 142, 260, 302, 336
 Saint-Jouin-de-Marnes, *S.-Jouin* 344
 Saint-Julien-sur-Veyle, *S.-Julien* 178, 189, 207
 Saint-Loup-de-Naud, *S.-Loup* 308, 314
 Saint-Martin-de-Boscherville, *Saint-Georges* 342, 357
 Saint-Myon, *S.-Médulphe* 254
 Saint-Paul-de-Varax, *S.-Paul* 95, 97-99, 113f., 116f.
 Saint-Restitut, *S.-Restitut* 128, 376
 Saint-Savin-sur-Gartempe, *S.-Savin* 116, 342
 Salerno 85, 142, 162, 229, 247
 Salerno, *Museo Diocesano* 117
 Salerno, *S. Matteo* 174, 247f., 252, 288, 334, 396, 399
 Salles-Arbuissonnas-en-Beaujolais, *S.-Martin* 202
 San Benedetto Po', *Museo Civico* 119
 San Benedetto Po', *S. Benedetto in Polirone* 119, 126, 198
 San Benigno Canavese, *Abbazia Fruttuaria* 253
 San Casciano a Settimo, *SS. Ippolito e Cassiano* 126, 173f., 178, 246, 338, 368
 San Fiorenzo, *S. Maria Assunta* 56
 Sangemini, *S. Nicolò* 180
 Sangemini, *S. Giovanni Battista* 163, 318
 Sangüesa, *S. María la Real* 95, 97, 101-103, 105, 281f., 300, 308, 344
 Sankt Gallen, *Stiftsbibliothek* 276
 Sankt Petersburg, *Eremitage* 194
 San Leo, *S. Leo* 348
 San Leo, *S. Maria Assunta* 159
 San Lorenzo al Lanzo, *Abbazia* 342
 San Macario 242
 San Pedro de Tejada, *S. Pedro* 403
 San Pio di Fontecchio, *S. Maria in Gravano* 310
 San Quirico d'Orcia, *S. Maria Assunta* 63, 70-72, 174, 335, 339, 346
 Santa María de Naranco, ‚Aula Regia‘ 249
 Sant'Anatolia di Narco, *S. Felice* 42, 62f., 67, 70-72, 176f., 183, 208, 261, 267, 325, 346f., 352f., 358, 389, 391-393, 403f.
 Sant'Angelo dei Lombardi, *Abbazia del Goleto* 337
 Sant'Angelo in Formis, *S. Michele Arcangelo* 296, 403
 Santiago de Compostela, *Santiago* 95-98, 101-105, 108, 168, 255, 273, 307, 324, 333
 San Vittorito, *S. Michele* 422
 Şaqqāra, *Jeremiaskloster* 305
 Saranda, *Synagoge* 226
 Sarzana, *S. Maria Assunta* 424
 Sasso, *S. Maria Assunta* 234

- Senlis, *Notre-Dame* 106
 Sens, *Palais Archiépisopal, Musée* 222f., 228, 242
 Sens, *S.-Étienne* 222
 Serramonacesca, *S. Liberatore a Maiella* 35, 76, 177, 243f., 376
 Sessa Aurunca, *Palazzo Arcivescovile* 240
 Sessa Aurunca, *SS. Pietro e Paolo* 21, 72, 168, 175, 211, 216, 234, 240, 259, 313, 316, 337, 370
 Shellāl, *Byzantinische Kirche* 226f.
 Siegburg, *St. Servatius* 235
 Siena, *S. Desiderio* 209
 Siena, *S. Maria Assunta* 76
 Sigolsheim, *S. Pierre-et-Paul* 189, 197, 207
 Sigüenza 254
 Silistra 225
 Silos 251
 Silos, *S. Domingo* 278
 Sinai, *Katharinenkloster* 225, 303
 Siponto, *S. Leonardo in Lama Volara* 262f., 265, 288, 300, 339, 341
 Sirolo, *S. Pietro di Monte Conero* 210, 267
 Siurana, *S. Maria* 294
 Sohag, *Rotes Kloster, Anba-Bishoi-Kirche* 305
 Sora, *S. Maria Maggiore* 289
 Soriano nel Cimino, *S. Giorgio* 152, 159-161, 174
 Sorrent 252
 Sorrent, *Museo Correale di Terranova* 242, 250
 Sorrent, *SS. Filippo e Giacomo* 250
 Sos del Rey Católico, *S. Esteban* 299
 Soto de Bureba, *S. Andrés* 198, 344
 Souillac, *S.-Marie* 260, 284
 Souvigny, *Musée Lapidaire du S.-Pierre* 200, 203
 Souvigny, *S.-Pierre* 203
 Sovana, *SS. Pietro e Paolo* 57, 158
 Spello, *S. Claudio* 62, 163, 176f., 381, 406
 Spello, *S. Lorenzo* 78, 163, 354, 418, 427
 Spello, *S. Maria Maggiore* 288, 290, 341f., 410
 Split, *Diokletianspalast* 247
 Spoleto 445
 Spoleto, *Museo Nazionale del Ducato* (ehem. *Museo Civico*) 76, 180, 186, 259, 285, 325
 Spoleto, *Piazza d'Armi* 214
 Spoleto, *S.'Ansano* 50
 Spoleto, *S.'Eufemia* 62, 68, 159, 163, 172, 176, 183, 207, 257, 381, 406
 Spoleto, *S. Giuliano* 376
 Spoleto, *S. Gregorio* 43, 395

- Spoletto, *S. Maria Assunta* 22, 33, 35f., 42, 44, 46, 53, 55, 62f., 66f., 70-72, 76, 86, 163, 172, 176, 182f., 193, 207, 213, 215, 233, 264-266, 277, 288, 290, 315, 346, 352, 358, 361, 366, 369, 370-373, 381f., 384, 388, 390f., 393, 395, 398-405, 407, 409, 451
Spoletto, *S. Paolo inter vineas* 62f., 66, 163, 172, 177, 183, 257, 348, 370f., 381, 388f., 392, 406
Spoletto, *S. Pietro fuori le mura* 33, 37, 43, 46f., 50, 62f., 65f., 68, 70-72, 75f., 84-95, 101, 110, 129f., 149-151, 163f., 172, 176f., 179-183, 192, 209, 233, 258f., 261, 290, 319f., 337, 346f., 352, 358, 360, 381, 388, 390f., 393, 399, 402-404, 450
Spoletto, *S. Ponziano* 62f., 75, 172, 180, 183, 190, 207f., 318f., 370, 388, 391, 393, 402, 404
Spoletto, *S. Salvatore* 35-37, 42, 183, 347, 361f.
Stazzema, *S. Maria* 356
Steindorf-Tiffen, *St. Jakobus* 239
Stobi, *Baptisterium* 225f., 236
Stroncone, *S. Benedetto in fundis* 159
Stroncone, *S. Nicolò* 163
Stuttgart, *Württembergische Landesbibliothek* 274
Sulmona, *S. Panfilo* 348
Surgères, *Notre-Dame* 331
Tabliega, *S. Andrés* 358
Tahull, *S. Clemente* 308
Tarano, *S. Maria Assunta* 392
Tarascon, *S.-Gabriel* 390, 402
Tarascon, *S.-Marthe* 124
Tarent, *S. Cataldo* 234
Tarquinia, *Grab der Leoparden* 239
Tarquinia, *Grab der Löwinnen* 239
Tarquinia, *Grab der roten Löwen* 239
Tarquinia, *S. Maria in Castello* 82, 172, 177, 256, 261, 269, 425
Tarquinia, *S. Pancrazio* 244, 341
Tarquinia, *S. Salvatore* 159
Tarrasa, *S. María* 56
Tavant, *S.-Nicolas* 274
Terni, *S. Alò* 43
Terni, *S. Maria Assunta* 16, 163, 287f., 290, 425
Terracina 252, 253
Terracina, *S. Cesario* 221, 230, 247, 252, 378
Terreti, *S. Maria* 197
Thessaloniki, *Demetriosbasilika* 225
Thessaloniki, *Grab des guten Hirten* 231
Thessaloniki, *Museum für byzantinische Kultur* 219, 225
Thouars, *S.-Médard* 100
Tirol, *Schloss* 233
Tirol, *Schlosskapelle* 232

- Todi 445
 Todi, *Palazzo Vescovile* 366
 Todi, *S. Fortunato* 353, 377
 Todi, *S. Maria Annunziata* 42, 59, 62f., 70-72, 76, 159, 209, 213, 216, 263, 268, 270, 282f., 319, 321, 324-329, 338-340, 343, 346, 348, 352f., 356f., 359, 365-379, 381, 452
 Torcello, *Domvorplatz* 248
 Torcello, *S. Maria Assunta* 221
 Toro, *S. Maria la Mayor* 106
 Toulouse, *Musée des Augustins* 126, 204, 275f., 324
 Toulouse, *Musée Paul-Dupuy* 229
 Toulouse, *Notre-Dame de la Daurade* 275f.
 Toulouse, *S.-Étienne* 126
 Toulouse, *S.-Sernin* 115, 229, 231, 260, 273, 324, 371
 Tournus, *S.-Philibert* 123, 204
 Tours 85
 Trani, *Ognisanti* 233
 Trani, *S. Nicola Pellegrino* 76, 169, 258, 263, 283, 306, 337, 426
 Trasacco, *S.S. Rufino e Cesidio* 179, 207, 221, 277, 290
 Treffen, *St. Maximilian* 248
 Treviso, *S. Pietro* 95
 Trient, *S. Vigilio* 56, 398
 Trier, *St. Maximin* 235
 Trier, *St. Peter* 316
 Troia, *S. Maria Assunta* 190, 196f., 400
 Tudela, *S. María* 282
 Tunis, *Nationalmuseum Bardo* 226
 Turin, *Palazzo Madama, Museo Civico d'Arte Antica* 298
 Turin, *S. Salvatore* 194, 253
 Turruta, *S. Maria* 326
 Tuscania, *S. Maria Maggiore* 64, 177, 182, 208, 257, 270, 314, 347, 356, 378, 384, 388, 390, 403f., 406
 Tuscania, *S. Pietro* 21, 37, 43, 45-48, 62, 64, 110, 177, 182, 193, 195, 206f., 213, 257, 282, 288, 290, 319, 326, 337, 344, 346-348, 357f., 378, 380f., 384, 387f., 390-394, 397, 403-406, 451f., 454
 Vaison-la-Romaine, *Notre-Dame-de-Nazareth* 254, 255, 349, 350, 352, 403, 421
 Valleluce, *S.'Angelo* 411
 Vaux-sur-Mer, *S.-Étienne* 357f.
 Venafro, *S. Maria Assunta* 175, 364, 397
 Venedig 229, 251
 Venedig, *Galleria Giorgio Franchetti* 334, 342
 Venedig, *Museo Civici* 240
 Venedig, *Riva del Carbon* 253
 Venedig, *S. Ilario* 194

- Venedig, *S. Marco* 221, 230, 252f., 341
Venedig, *S. Zaccaria* 239
Ventimiglia, *S. Maria Assunta* 57
Venzone, *S. Andrea* 313
Vercelli, *S. Andrea* 208
Vercelli, *S. Maria Maggiore* 277
Verona, *Museo Archeologico* 248
Verona, *Museo di Castelvecchio* 309
Verona, *Palazzo Vescovile* 301, 306, 311
Verona, *S. Fermo Maggiore* 309
Verona, *S. Giovanni in fonte* 116, 143
Verona, *S. Maria Matricolare* 106, 134, 136, 139, 144, 177, 179, 181f., 195, 208, 210f., 246, 283, 304, 314, 344, 376, 396, 403
Verona, *S. Stefano* 57
Verona, *S. Zeno* 47, 51, 68, 81, 84, 86, 95f., 101, 106, 116, 118f., 123, 129f., 132-150, 162f., 168, 177, 179, 198, 208, 211, 214, 216, 242, 283, 297, 320, 330, 335f., 339-341, 360, 376, 378, 396f., 426
Vézelay, *S.-Marie-Madeleine* 106, 199-202, 205, 264
Vezzolano, *S. Maria* 273, 278, 304
Vic, *Museu Episcopale* 224
Vic, *S. Maria* 98
Vicovaro, *S. Cosimato* 190, 207
Vienne, *S.-Maurice* 200, 273, 403
Vienne-en-Bessin, *S.-Pierre* 357f.
Vignory, *S.-Étienne* 241
Vigoleno, *S. Giorgio* 382
Villanova di San Bonifacio, *S. Benedetto* 228
Viminacium 225
Viterbo, *S. Giovanni in Zoccoli* 182, 358, 387-389, 393, 403
Viterbo, *S. Maria Nuova* 370
Volterra, *Museo Etrusco Guarnacci* 247
Werl, *St. Walburga* 269
Wetzlar, *Unsere Liebe Frau* 445
Wien, *Kunsthistorisches Museum* 270f.
Wien, *Österreichische Nationalbibliothek* 140
Windberg, *Kloster* 275
Wladimir, *Demetrius-Kirche* 221, 370
Yaphi'a, *Synagoge* 199
York, *S. Peter* 247, 253
Zadar, *Sveti Stošija* 225
Zageri 195, 310
Zamora, *S. Salvador* 252
Zaragoza, *Alma Mater Museum* (ehem. Museo Diocesano) 229

Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
Abb.verw.	Abbildungsverweise
Abs.	Absatz
Acc.	Accademico
ägypt.	ägyptisch
Anf.	Anfang
ang.	angegeben(e)
Anm.	Anmerkung
Ann.	Annunziata
Arc.	Arcangelo
Arch.	Archäologisch/Archeologico
Arq.	Arquelógico
Art.	Artikel
Ass.	Assunta/Assomption
Auf.	Aufnahme
Ausg.	Ausgabe
Ausst.	Ausstellung
Bd.	Band
bzgl.	bezüglich
Bibl.	Biblioteca
Bsp.	Beispiel(e)
byz.	byzantinisch
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
Cap.	Capitolare
christl.	christlich
Cod.	Codex
Coll.	Collezione
Com.	Comunale
Dat.	Datierung
dat.	datiert
dementspr.	dementsprechend
ders.	derselbe
dies.	dieselbe
diesbzgl.	diesbezüglich
Diss.	Dissertation
div.	divers(e)
dP	della Piazza
dt.	deutsch
ebd.	ebenda

ed.	ediert
ehem.	ehemals, ehemalig
entspr.	entsprechend
erg. d.	ergänzt durch
europ.	europäisch
f.	folgende
Farbabb.	Farbabbildung
fol.	Folio
frz.	französisch
flm	fuori le mura
ggf.	gegebenenfalls
H.	Hälfte
Habil.	Habilitation
Hg.	Herausgeber/Herausgeberin
Hgg.	Herausgebende
hg. v.	herausgegeben von
hl.	heilig
inkl.	inklusive
Inv.	Inventar
ital.	italienisch
J.	Jahre
Jg.	Jahrgang
Jh.	Jahrhundert
Jz.	Jahrzehnt
Kap.	Kapitel
Kat.	Katalog
Lib.	Library
Lit.	Literatur
lzt.	letztes
m.	mit
m. A. n.	meiner Ansicht nach
m. E.	meines Erachtens
Mun.	Municipal(e)
Mus.	Museum/Museo-Musei/Musée/Museu
m. W.	meines Wissens
n.	neu
Naz.	Nazionale
neubearb. d.	neubearbeitet durch
nördl.	nördlich
Nr.	Nummer
o.	oder
o. A.	ohne Angabe
östl.	östlich
Pal.	Palazzo

Prot.nr.	Protokollnummer
Prov.	Provincia/Provincial
Ps	Psalm
Rest.	Restaurierung
Rez.	Rezension
rist.	Ristampa
röm.	römisch
roman.	romanisch
S.	San/Santa/Santo
S.	Seite
SA	Sonderausgabe
Ser.	Serie/Seria
sog.	sogenannt
sp.	späte
Sp.	Spalte
span.	spanisch
SS.	Santi
St.	Sankt
südl.	südlich
Sw.	Schwarzweiß
s. a.	sine anno
s. n.	sine numero
s. p.	sine pagina
T.	Tafel
u.	und
u. a.	unter anderem/und andere
u. M. v.	unter Mitwirkung von
Univ.	Universität
urspr.	ursprünglich
u. U.	unter Umständen
V.	Viertel
venezian.	venezianisch
Vgl.	Vergleich
vgl.	vergleiche
westl.	westlich
Z.	Zeile
z. B.	zum Beispiel
zit.	zitiert (nach)
z. T.	zum Teil
Zug.	Zugang
zw.	zwischen

Bibliografische Abkürzungen

AA	Archivi Alinari (Florenz)
ACA	Archivio Comunale d'Assisi
ArtB	(The) Art Bulletin (New York)
AM	Arte medievale (Rom)
APdS	Accademia Propeziana del Subasio (Assisi)
AS	Archivio Storico della Soprintendenza (Perugia)
ASF	Archivio di San Francesco (Assisi)
ASR	Archivio di San Rufino (Assisi)
BA	Bollettino d'Arte (Rom)
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana (Rom)
BH	Bibliotheca Hertziana (Rom)
BDSPU	Bollettino della Deputazione di Storia Patria dell'Umbria (Perugia)
Bet	Archivum notarile Bittonii, in archivum status Perusiae; 2, an. 1381-1384
Bev	Bibliotheca communis Bevanae (Bevagna)
BL	British Library (London)
BM	British Museum (London)
BnF	Bibliothèque nationale de France (Paris)
BMon	Bulletin Monumental (Paris)
BSB	Bayerische Staatsbibliothek (München)
BUCEMA	Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (Auxerre)
CISAM	Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto)
DBI	Dizionario Bibliografico degli Italiani (Rom)
EAA	Enciclopedia dell'Arte Antica (Rom)
EAM	Enciclopedia dell'Arte Medievale (Rom)
FAM	Bildarchiv Foto (Uni) Marburg
GN	Germanisches Nationalmuseum (Nürnberg)
JSAH	Journal of the Society of Architectural Historians (Oakland u. a.)
KHI	Kunsthistorisches Institut (Florenz)
KHM	Kunsthistorisches Museum (Wien)
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie (Rom/Freiburg u. a.)
LdK	Lexikon der Kunst (Leipzig)
LMA	Lexikon des Mittelalters (Zürich/München)
MA	Museum of Art (Cleveland)
MAN	Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
MBK	Museum für Byzantinische Kunst (Berlin)
MFA	Museum of Fine Arts (Boston)
MIK	Museum für Islamische Kunst (Berlin)
MMA	Metropolitan Museum of Arts (New York)
MNAC	Museo Nazionale d'Arte della Catalogna (Barcelona)
NDB	Neue Deutsche Biographie (München/Berlin)

ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek (Wien)
PML	Pierpont Morgan Library (New York)
RMFA	Raccolte Museali Fratelli Alinari (Florenz)
RAC	Reallexikon für Antike und Christentum (Stuttgart)
RDK	Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte (Stuttgart/München)
Rf am	(ASR) Atti amministrativi canonici (Assisi)
Rf ms	(ASR) libri manuscripti numerati (Assisi)
RGG	Religion in Geschichte und Gegenwart (Tübingen)
RI	Regesta Imperii (Wien)
RJK	Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte (Wien u. a.)
RP	Regesta Pontificum (Göttingen)
SMB	Staatliche Museen zu Berlin
StA	Storia dell'Arte (Rom)
ZfK	Zeitschrift für Kunstgeschichte (München/Berlin)

Abbildungen



Abb. 1 Assisi S. Rufino Westfassade (nach der Rest, 1999)

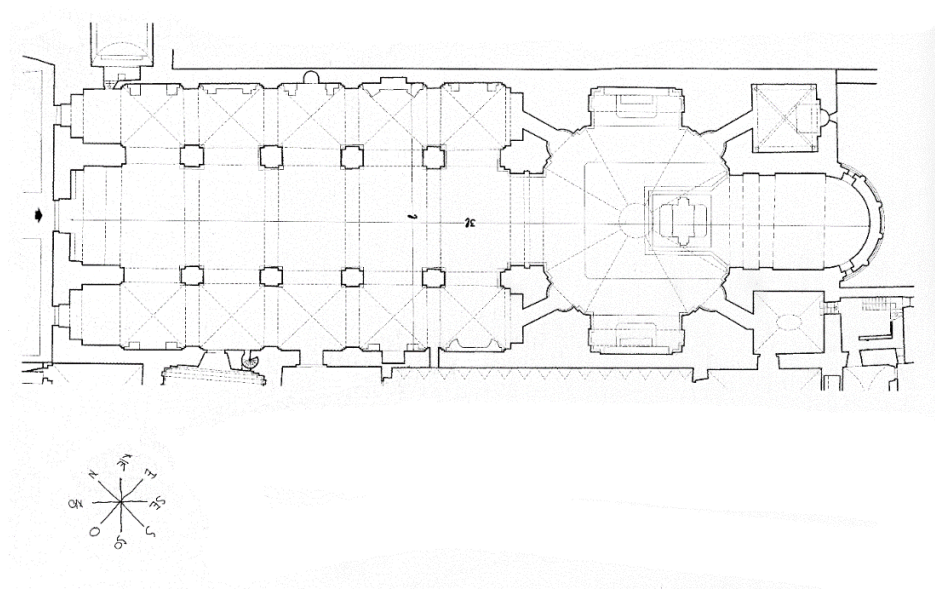


Abb. 2 Assisi S. Rufino aktueller Grundriss nach Piatti 1999

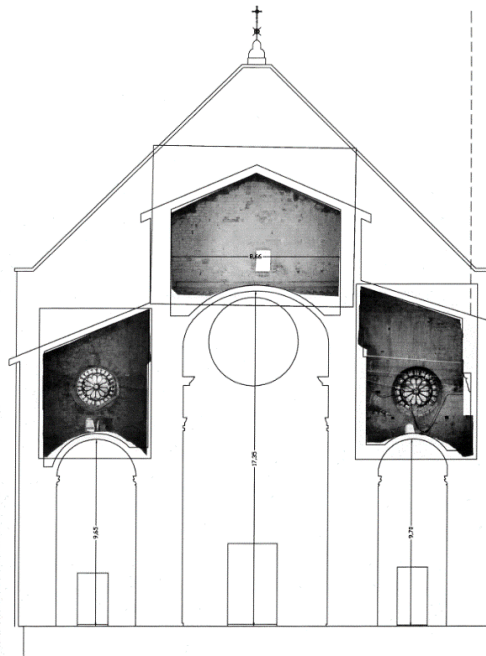


Abb. 3 Assisi S. Rufino aktueller Querschnitt nach Piatti 1999

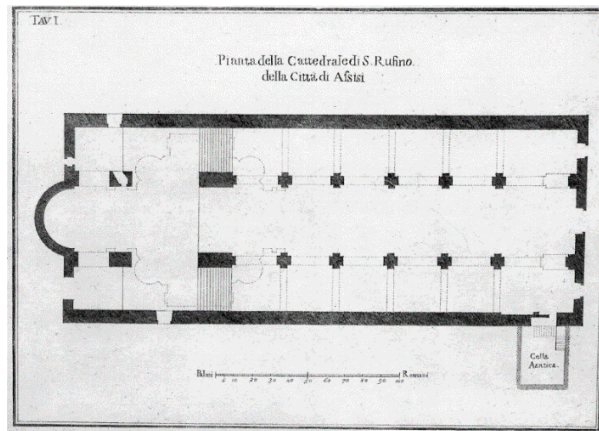


Abb. 4 Assisi S. Rufino Grundriss nach Di Costanzo 1797

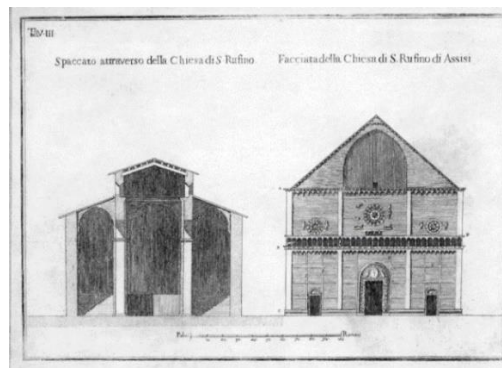


Abb. 5 Assisi S. Rufino Querschnitt u. Westfassade nach Di Costanzo 1797

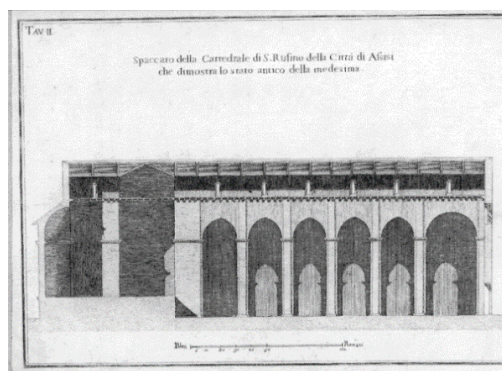


Abb. 6 Assisi S. Rufino Längsschnitt nach Di Costanzo 1797

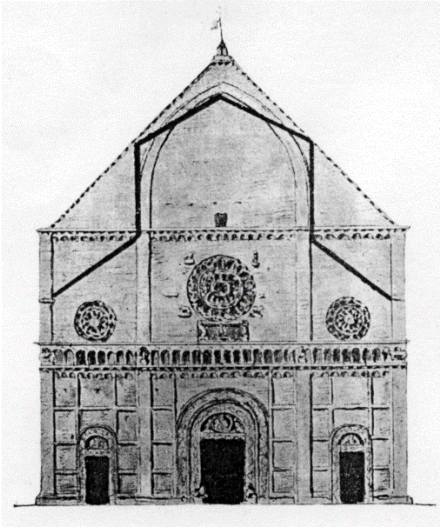


Abb. 7 Assisi S. Rufino Westfassade
nach Gnoli 1906

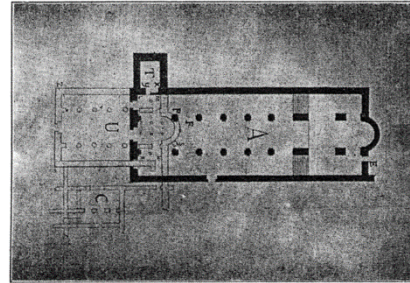


Abb. 8 Assisi S. Rufino Längsschnitt
nach Brizzi 1910

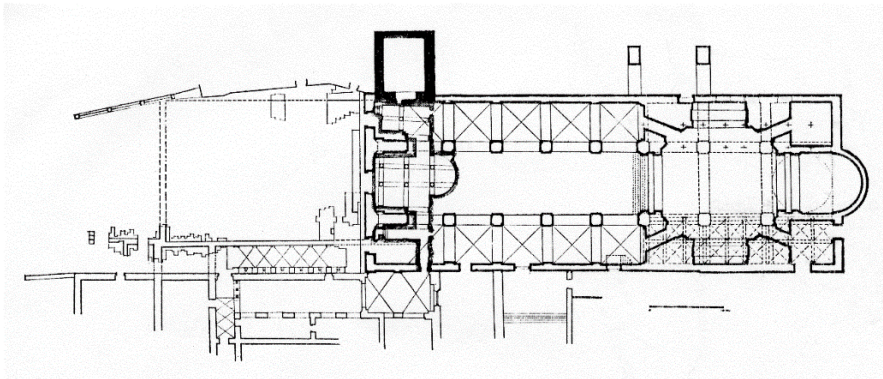


Abb. 9 Assisi S. Rufino Grundriss nach Cardelli 1969

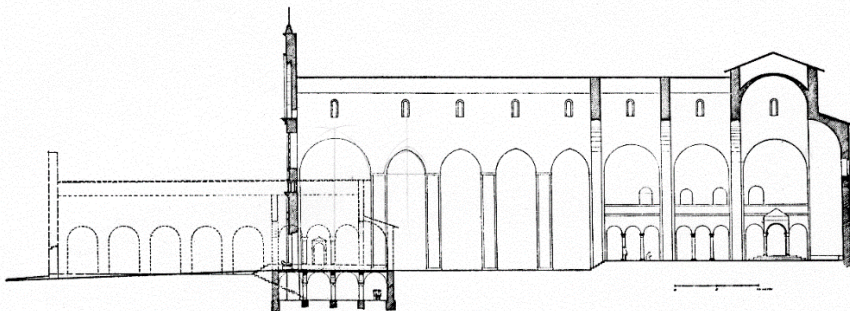


Abb. 10 Assisi S. Rufino Längsschnitt nach Cardelli 1969

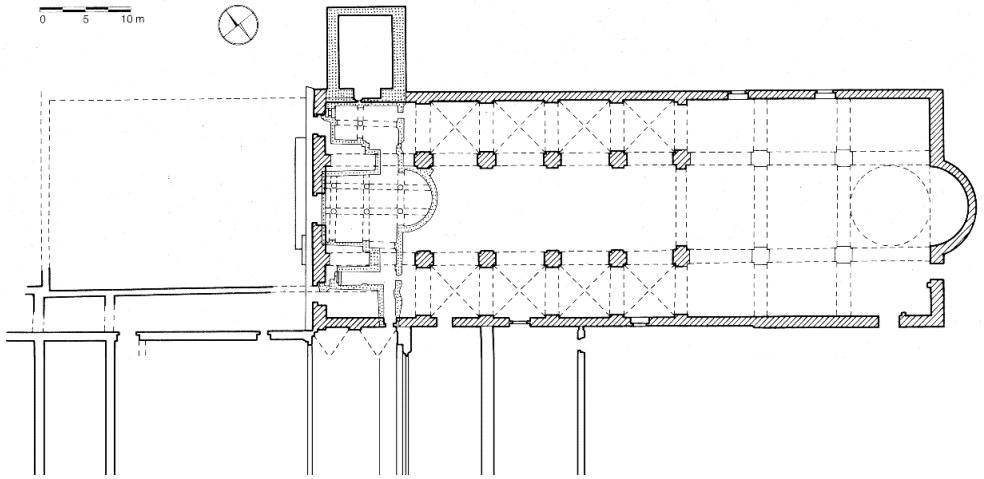


Abb. 11 Assisi S. Rufino Grundriss nach Pistilli 1991



Abb. 12 Assisi S. Rufino Fassade Rückansicht vom Campanile aus

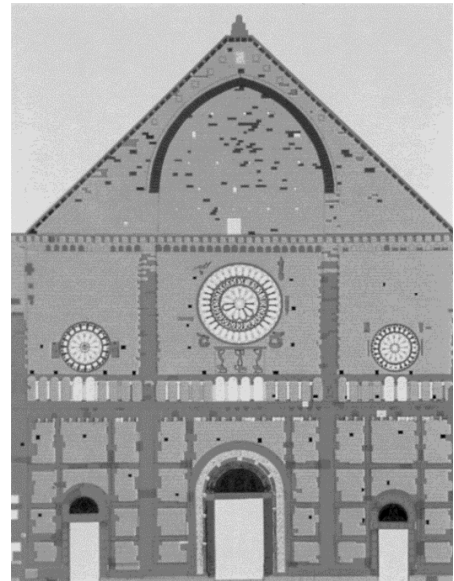


Abb. 13 Assisi S. Rufino Westfassade Gesteinsarten nach Fusetti/Virilli 1999



Abb. 14 *Assisi S. Rufino Fassade Unter- u. Obergeschoss ohne Dreiecksgiebel*



Abb. 15 *Assisi S. Rufino Fassade Sockel links*



Abb. 16 *Assisi S. Rufino Apsis Sockelprofil*



Abb. 17 *Assisi S. Rufino
südl. Ostwand Sockelprofil*

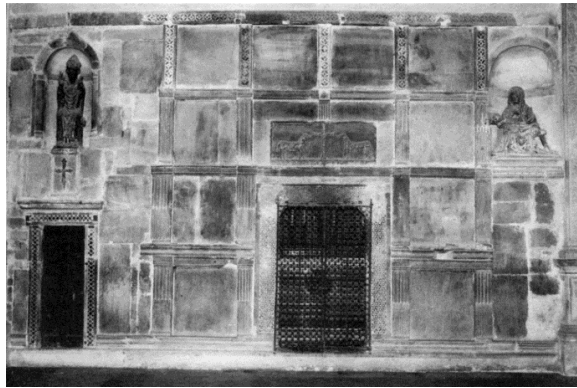


Abb. 18 *Narni S. Giovenale ‚Sacello‘ Front*



Abb. 19 *Bazzano S. Giusta Fassade*

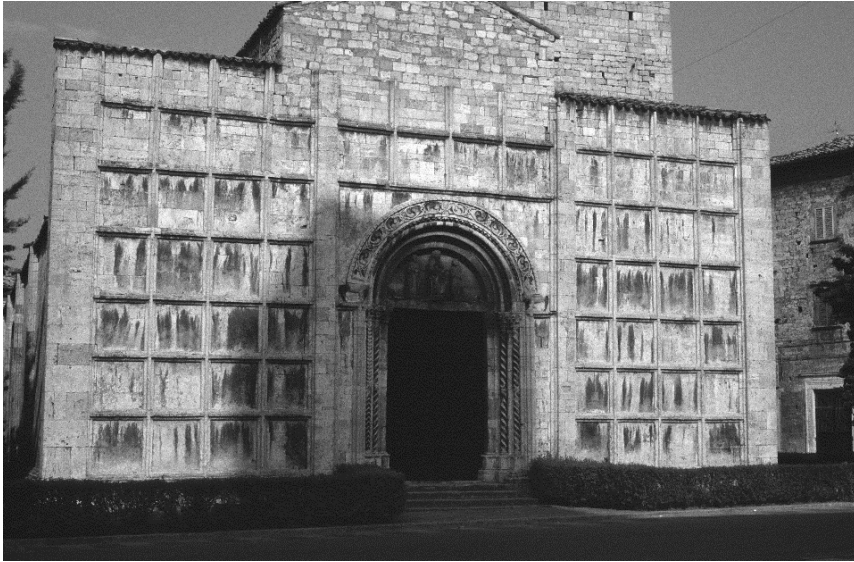


Abb. 20 *Ascoli Piceno SS. Vincenzo ed Anastasio Fassade*



Abb. 21 *Spoleto S. Pietro flm Fassade*



Abb. 22 Bevagna S. Michele Arc. Fassade

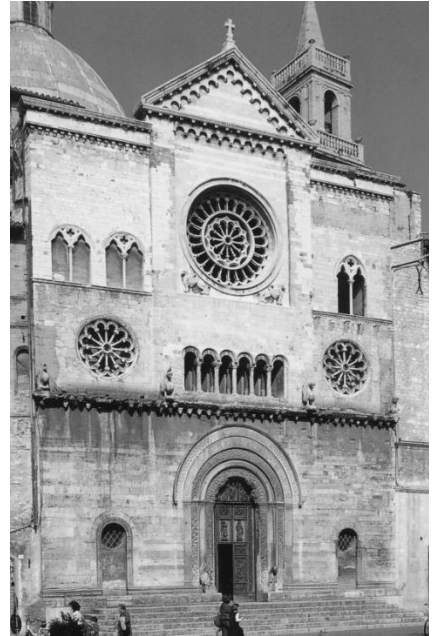


Abb. 23 Foligno S. Feliciano südl. Querhaus Fassade



Abb. 24 Assisi S. Pietro Fassade

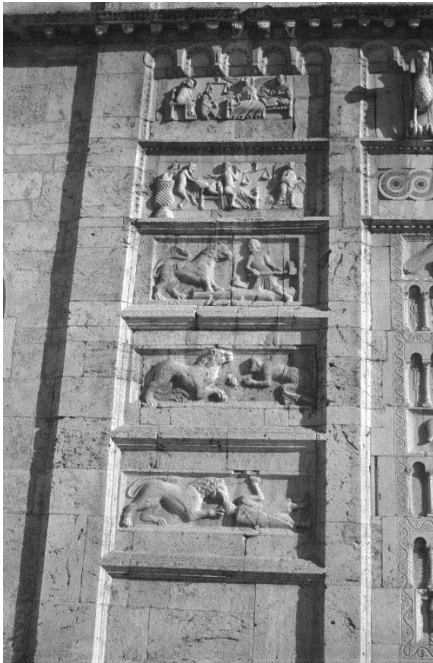


Abb. 25 *Spoleto S. Pietro flm Fassade*
Untergeschoss Mitte-links



Abb. 26 *Spoleto S. Pietro flm Fassade*
Untergeschoss Mitte-rechts



Abb. 27 *Spoleto S. Pietro flm*
Fassade Detail



Abb. 28 *Modena Kathedrale*
Fassade



Abb. 29 *Modena Kathedrale Fassade*
linkes Relief

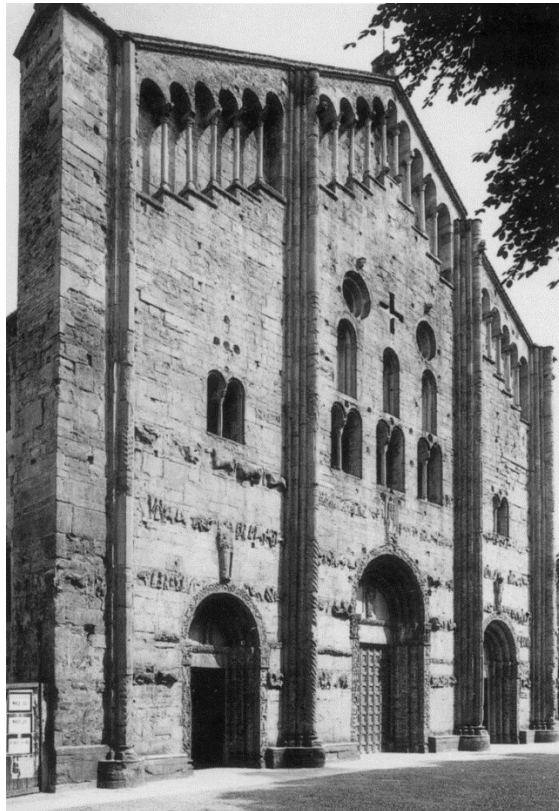


Abb. 30 *Pavia S. Michele Fassade*



Abb. 31 *Saint-Paul-da-Varax S.-Paul Fassade*

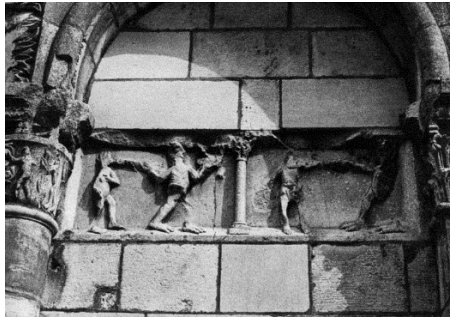


Abb. 32 *Saint-Paul-da-Varax S.-Paul Fassade Relieffries Abschnitt*



Abb. 33 *Saint-Paul-da-Varax S.-Paul Fassade Relieffries Abschnitt*



Abb. 34 Saint-Gilles-du-Gard S.-Gilles Fassade



Abb. 35 Lucca Kathedrale Fassade



*Abb. 36 Lucca Kathedrale
Fassade Mittelportal*



Abb. 37 Fidenza S. Donnino Fassade Portalzone

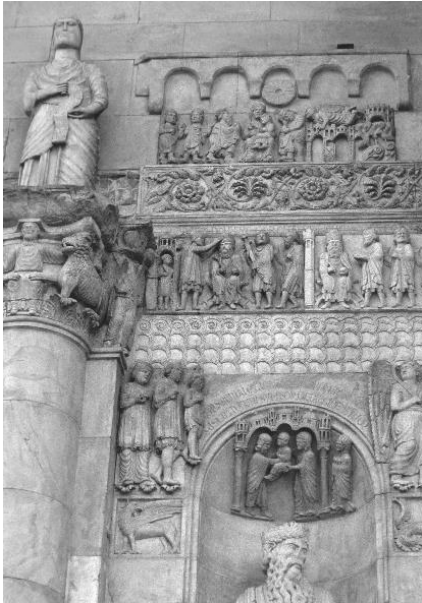


Abb. 38 Fidenza S. Donnino Fassade
Portalzone linke Reliefs

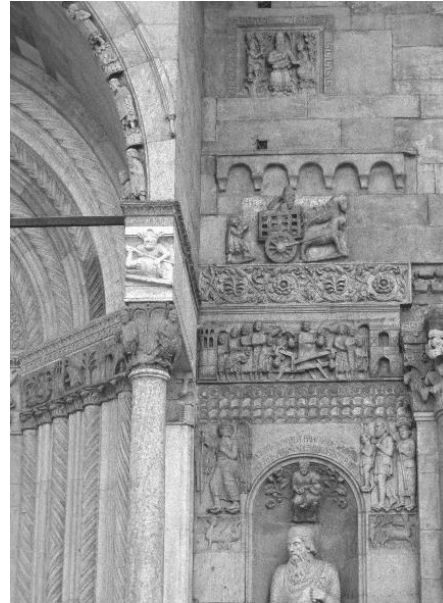


Abb. 39 Fidenza S. Donnino Fassade
Portalzone rechte Reliefs

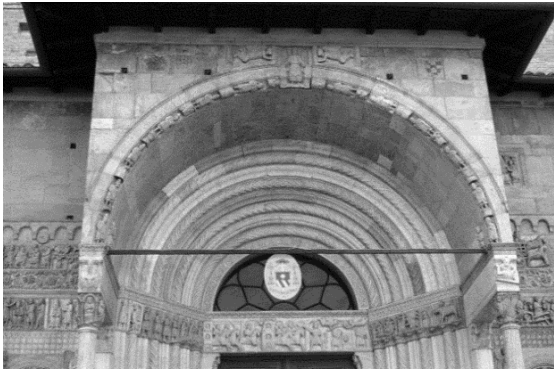


Abb. 40 *Fidenza S. Donnino Fassade
Mittelportal Relieffries*

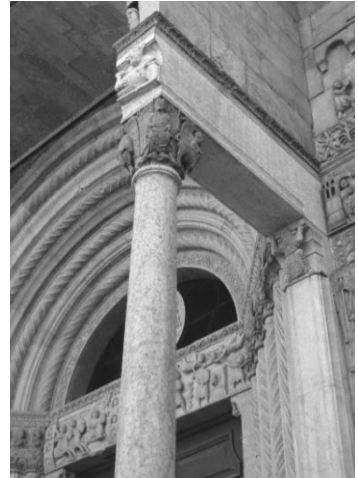


Abb. 41 *Fidenza S. Donnino
Fassade Mittelportal Relieffries*



Abb. 42 *Verona S. Zeno Fassade*



Abb. 43 Verona S. Zeno Fassade linke Reliefs Detail

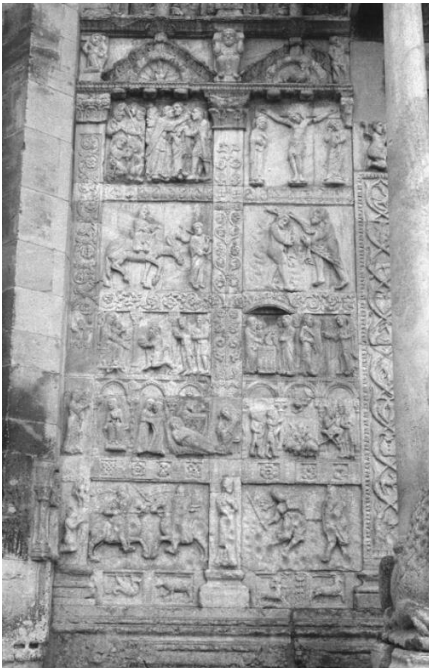


Abb. 44 Verona S. Zeno Fassade linke Reliefs



Abb. 45 Verona S. Zeno Fassade rechte Reliefs



Abb. 46 *Fossacesia S. Giovanni in Venere Fassade Portalzone*

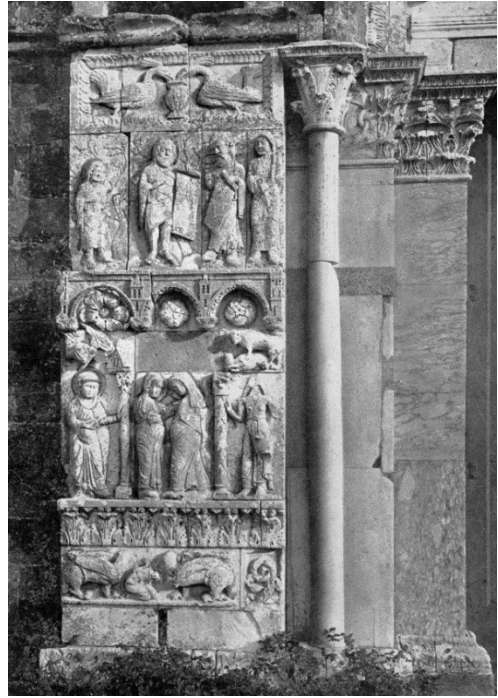


Abb. 47 *Fossacesia S. Giovanni in Venere Fassade linker Portalrisalit*

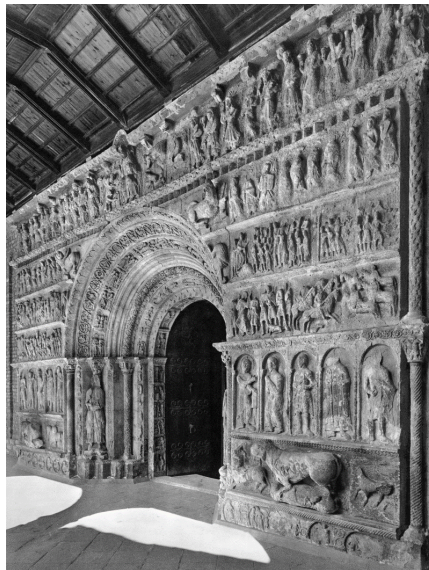


Abb. 48 *Ripoll S. Maria Fassade Portalzone*

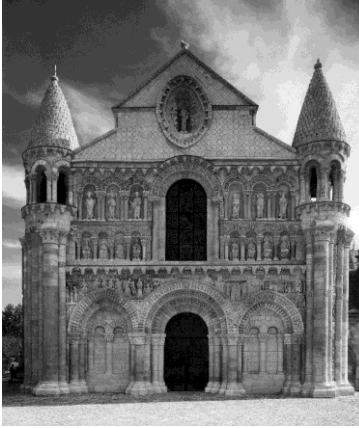


Abb. 49 *Poitiers Notre-Dame-la-Grande Fassade*



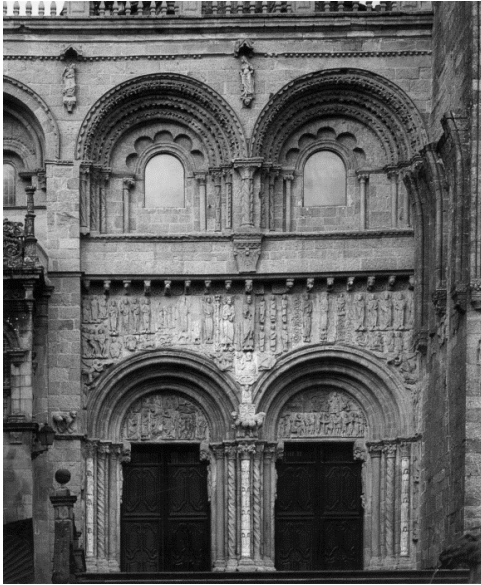
Abb. 50 *Poitiers Notre-Dame-la-Grande Fassade Relieffries rechts*



Abb. 51 *Sangüesa S. María la Real Südportal*



Abb. 52 *Sangüesa S. María la Real Südportal Detail*



*Abb. 53 Santiago de Compostela Santiago
,Puerta de las Platerías‘*



*Abb. 54 Santiago de Compostela Santiago
,Puerta de las Platerías‘ Detail*



Abb. 55 Pennabilli S. Pietro a Ponte Messa Fassade

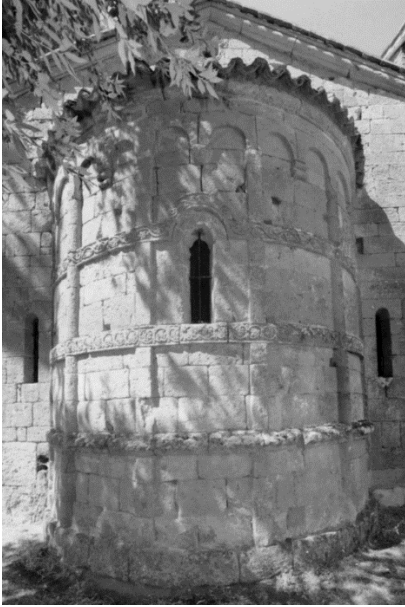


Abb. 56 *Soriano nel Cimino S. Giorgio
Apsis*

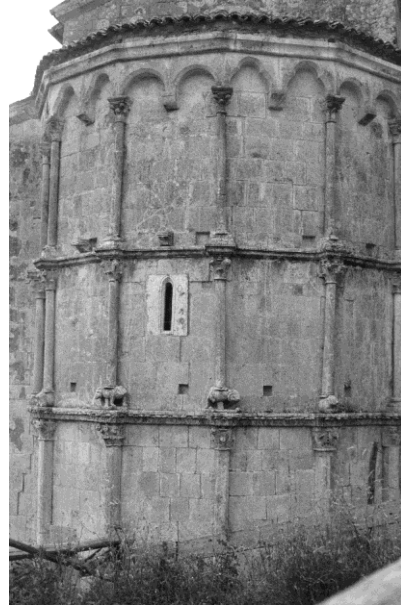


Abb. 57 *Roscioli S. Maria in
Valle Porclaneta Apsis*



Abb. 58 *Assisi S. Rufino Fassade
linkes Seitenportal*

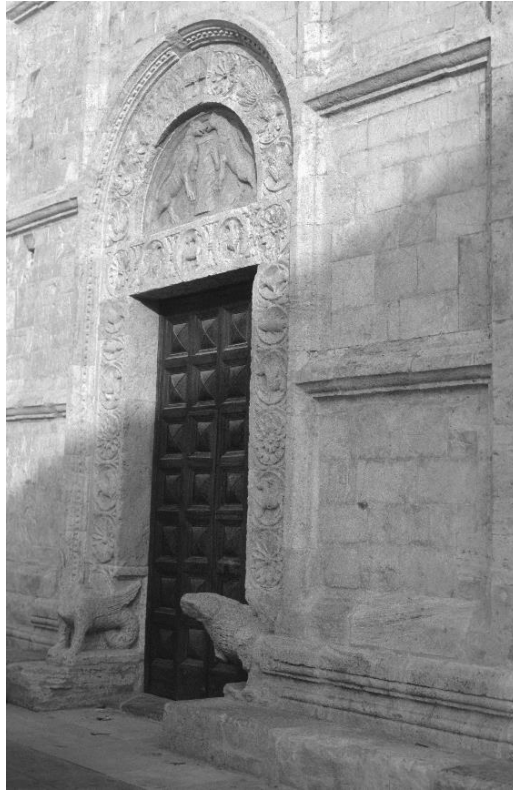


Abb. 59 *Assisi S. Rufino Fassade
linkes Seitenportal*

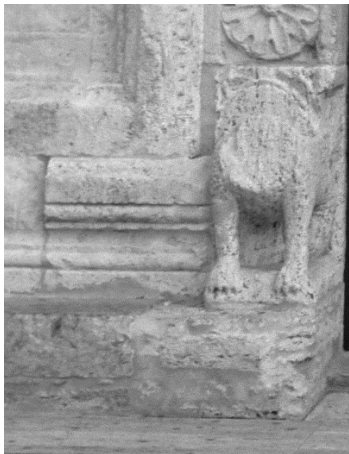


Abb. 60 *Assisi S. Rufino Fassade
Anschluss Sockel-linkes Seitenportal*

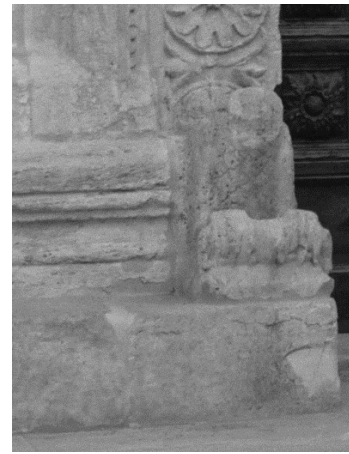


Abb. 61 *Assisi S. Rufino Fassade
Anschluss Sockel-rechtes Seitenportal*



Abb. 62 *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal*



Abb. 63 *Assisi S. Pietro Fassade Mittelportal*



Abb. 64 *Tuscania S. Maria Maggiore Fassade Mittelportal Detail*



Abb. 65 *Assisi S. Rufino Fassade linkes Seitenportal*

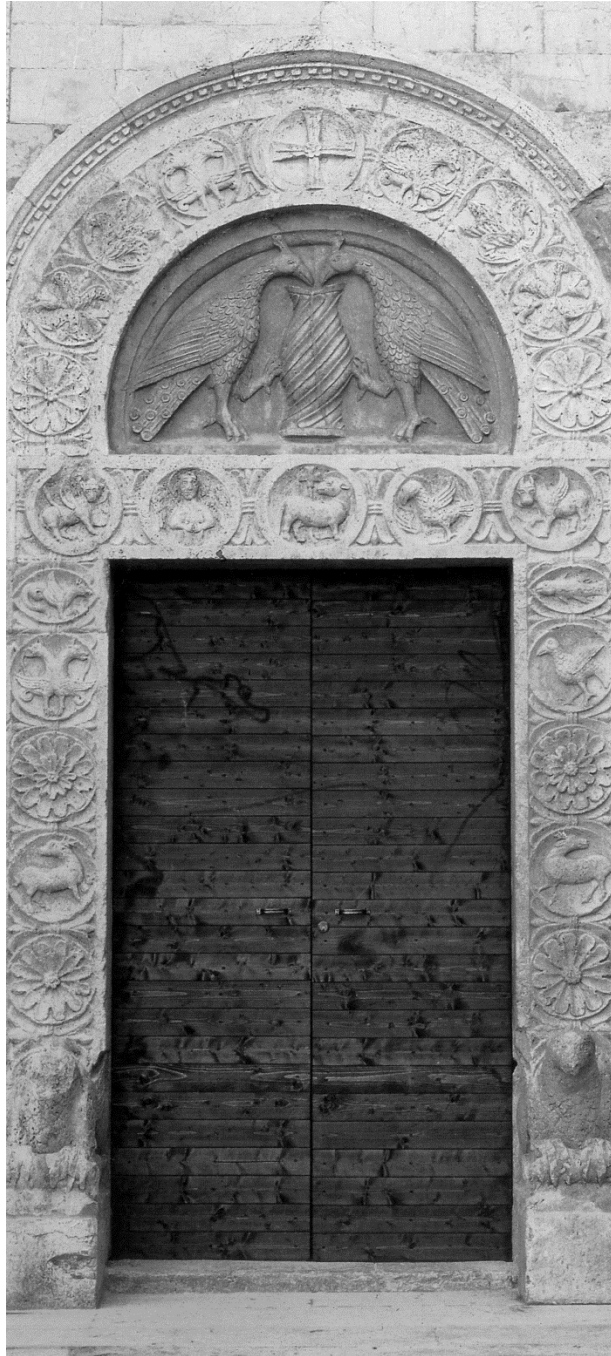


Abb. 66 *Assisi S. Rufino Fassade rechtes Seitenportal*



Abb. 67 *Carsoli S. Maria in Cellis Portal*



Abb. 68 *Assisi S. Rufino Fassade
linkes Seitenportal Tympanon*



Abb. 69 *Assisi S. Rufino Fassade
rechtes Seitenportal Tympanon*



Abb. 70 *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal Tympanon*



Abb. 71 *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal Detail*

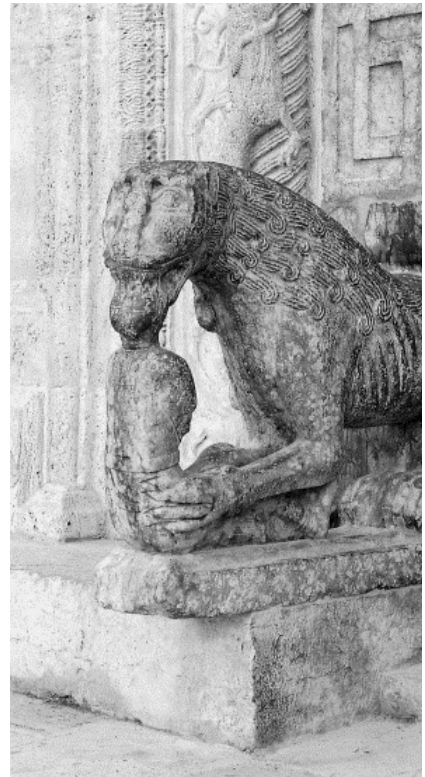


Abb. 72 *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal Trägertier*



Abb. 73 *Assisi S. Rufino Fassade
Mittelportal unterer Pfosten*



Abb. 74 *Guardia Vomano
S. Clemente al Vomano
Fassade Portal Laibung*



Abb. 75 *Assisi S. Rufino Fassade linkes Seitenportal Pfostenträger*



Abb. 76 *Assisi S. Rufino Fassade rechtes Seitenportal Pfostenträger*



Abb. 77 *Spoleto S. Pietro flm Fassade Portale Trägartiere*

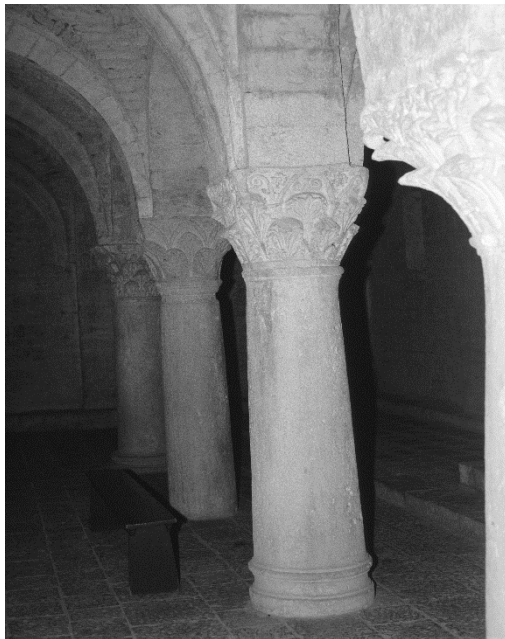


Abb. 78 *Assisi S. Benedetto al Subasio Krypta II*

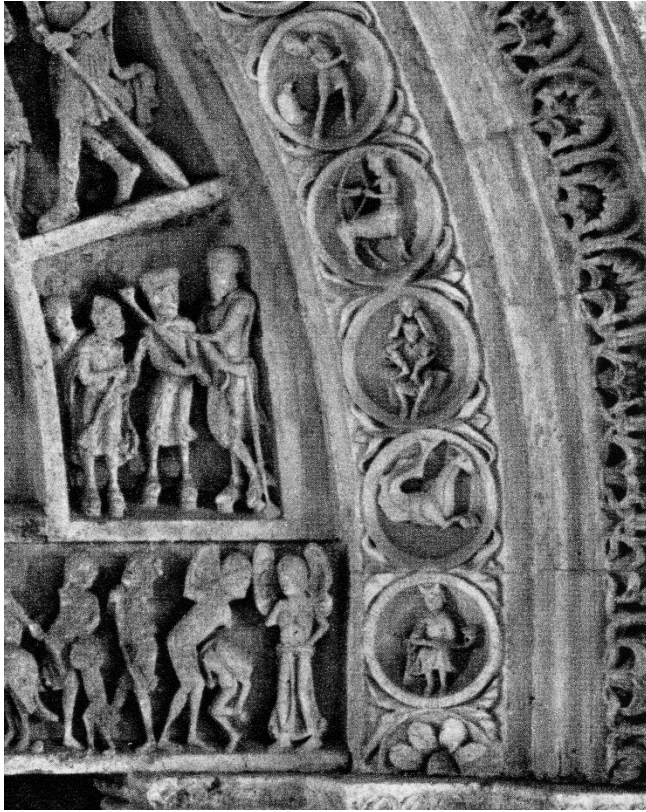


Abb. 79 *Vézelay S.-Marie-Madeleine Portal Archivolte*



Abb. 80 *Cluny ebemals S.-Pierre-et-Paul Narthex
Wandfries*



Abb. 81 *Paray-le-Monial
Sacré-Coeur Nordportal Detail*



Abb. 82 *Assisi S. Rufino Fassade rechtes Seitenportal Detail*



Abb. 83 *Assisi S. Rufino Fassade
Konsolgesims Konsolkopf mit Bleieinlage
(vor der Rest., 1998)*



Abb. 84 *Todi S. Maria Ann. Apsis
Untergeschoss Blindbogenfries Konsolle
Tierkopf mit Bleieinlage*



Abb. 85 *Narni S. Maria in pensole*
Fassade Relieffries



Abb. 86 *Lugnano in Teverina S. Maria*
Ass. erratiche Relief



Abb. 87 *Todi S. Maria Ann. Apsis Untergeschoss gestelzter Blindbogenfries*



Abb. 88 *Sens Palais Archiépiscopal Mus. Reliquienkästchen*



Abb. 89 *Mailand S. Ambrogio Kanzelkasten Unterbau*



Abb. 90 *Journet Prieuré de Villesalem Notre-Dame Fassade Untergeschoss Detail*



Abb. 91 *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal Archivoltenzone u. Konsolgesims*



Abb. 92 *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal linke Archivolte*



Abb. 93 *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal rechte Archivolte*



Abb. 94 *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal linke Archivolte Detail
(vor der Rest., 1998)*



Abb. 95 *Spoleto S. Maria Ass. Fassade
Mittelportal*



Abb. 96 *Spoleto S. Maria Ass. Fassade Mittelportal Pfosten Detail*



Abb. 97 Assisi S. Rufino Fassade
Mittelportal linker Halbrundstab
Detail



Abb. 98 Assisi S. Rufino Fassade
Mittelportal rechter Halbrundstab Detail



Abb. 99 Assisi S. Rufino Fassade
Mittelportal linker Halbrundstab Detail



Abb. 100 Genua S. Lorenzo Portale
San Gottardo Kämpfer Detail



Abb. 101 *Brindisi S. Giovanni al Sepolcro*
Protiro Kapitell



Abb. 102 *Cerrate S. Maria*
Portal Archivolte Detail



Abb. 103 *Bevagna S. Michele Arc.*
Fassade Blendbogenfries Abschnitt



Abb. 104 *Bevagna S. Michele Arc.*
Fassade Mittelportal Detail



Abb. 105 *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal
linker Pfosten Detail*



Abb. 106 *Tuscania S. Pietro Fassade
rechte Bifora*



Abb. 107 Assisi S. Rufino Fassade
Mittelportal Archivolte Detail (vor der Rest.)



Abb. 108 Terni S. Maria Ass.
Mittelportal Pfosten Detail



Abb. 109 Narni S. Maria in pensola Fassade
linkes Seitenportal Detail



Abb. 110 Narni S. Giovenale
Südportal Pfosten Detail



Abb. 111 *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal Archivolte*

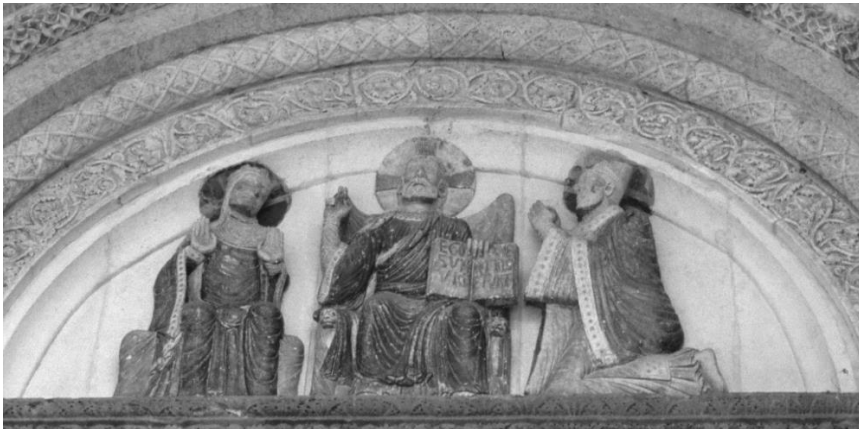


Abb. 112 *Lodi Vergine Ass. Fassade Portal Tympanon*



Abb. 113 *Castell'Arquato S. Maria Portal Tympanon*



Abb. 114 Assisi S. Rufino Fassade
Mittelportal Tympanon Christus (nach der
Rest., 1999)



Abb. 115 Assisi S. Rufino Fassade
Mittelportal Tympanon Christus Detail
(vor der Rest., 1998)



Abb. 116 Arles S.-Trophime Fassade Mittelrisalit



Abb. 117 *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal Tympanon Maria*
(vor der Rest., 1998)

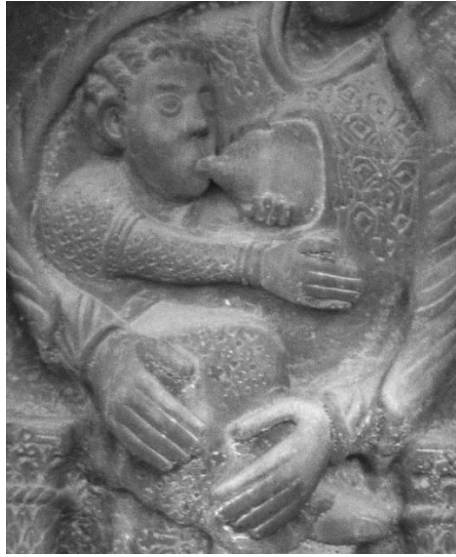


Abb. 118 *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal
Tympanon Jesuskind (vor der Rest., 1998)*



Abb. 119 *Assisi S. Rufino Fassade
linker Halbrundstab Engel*



Abb. 120 *Paray-le-Monial Mus. du Hiéron, ehem. Anzy-le-Duc Notre-Dame Portal Detail*



Abb. 121 *Paray-le-Monial Mus. du Hiéron, ehem. Anzy-le-Duc Notre-Dame Portal Architrav Detail*



Abb. 122 *Arezzo S. Maria della Pieve Fassade Mittelportal Tympanon Detail*



Abb. 123 *Assisi S. Rufino Fassade Konsolgesims Abschnitt*



Abb. 124 *Assisi S. Rufino Fassade Konsolgesims Abschnitt*



Abb. 125 *Assisi S. Rufino Fassade*
Konsolgesims Detail (vor der Rest.,
1998)



Abb. 126 *Todi S. Maria Ann. Apsis*
Untergeschoss Halbrundstab Detail



Abb. 127 *Ancona S. Maria dP*
Fassade Untergeschoss Gesims Detail



Abb. 128 *Ancona S. Maria dP Fassade*
Untergeschoss Gesims Detail



Abb. 129 *Ancona S. Maria dP Fassade
Obergeschoss Gesims Detail*



Abb. 130 *Ancona S. Maria dP Fassade
Obergeschoss Gesims Detail*



Abb. 131 *Ancona S. Maria dP Blendbogenfries
Detail*

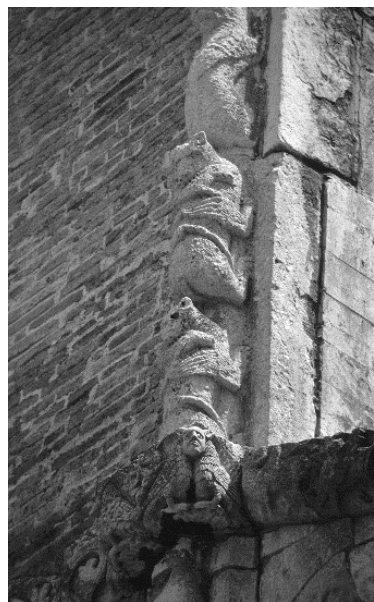


Abb. 132 *Ancona S. Maria dP
Fassade Kante*



Abb. 133 *Todi S. Maria Ann.*
Apsis Untergeschoss Rundstab
Detail



Abb. 134 *Corfinio S. Pelino Apsis*
Blendarkatur Detail



Abb. 135 *Foligno S. Feliciano südl.*
Querhaus Fassade Gesims Detail



Abb. 136 *Foligno S. Feliciano südl.*
Querhaus Fassade Gesims Detail



Abb. 137 *Parma S. Maria Ass.*
südl. Apsis Blendarkatur Detail



Abb. 138 *Saint-Gilles-du-Gard*
S.-Gilles Fassade Gesims Detail



Abb. 139 *Todi S. Maria Ann. südl. Ostwand Halbrundstab Detail*



Abb. 140 *Campello ‚Tempietto del Clitunno‘ Giebel Gesims*



Abb. 141 *Spoleto S. Pietro flm Untergeschoss Gesims Detail*



Abb. 142 *Assisi S. Rufino Apsis*

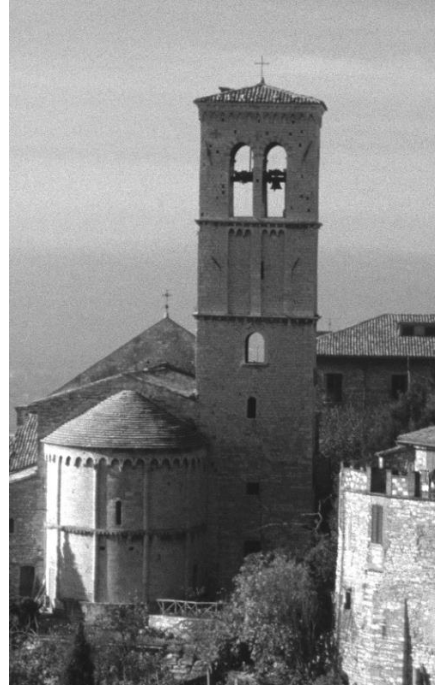


Abb. 143 *Assisi S. Maria Maggiore Apsis*

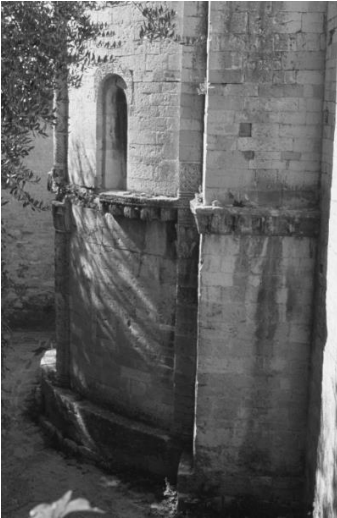


Abb. 144 *Assisi S. Pietro Apsis*



Abb. 145 *Assisi S. Rufino Apsis Gesims*



Abb. 146 *Assisi S. Rufino Apsis Untergeschoss
Detail*



Abb. 147 *Assisi S. Rufino Apsis
Untergeschoss Rundvorlage Kapitell Dekor*



Abb. 148 *Assisi S. Pietro Apsis
Untergeschoss Rundvorlage Dekor*



Abb. 149 *Assisi S. Rufino Apsis*
Untergeschoss Gesims Dekor



Abb. 150 *Assisi S. Rufino Apsis*
Untergeschoss Gesims Dekor



Abb. 151 *Assisi S. Pietro Apsis* *Untergeschoss Gesims Abschnitt*



Abb. 152 *Vaison-la-Romaine Notre-Dame de Nazareth Langhaus* *Gesims*

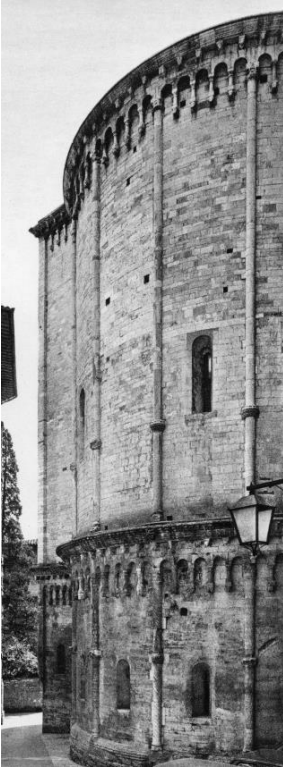


Abb. 158 *Todi S. Maria Ann. Apsis*



Abb. 159 *Todi S. Maria Ann. Apsis u. Ostabschluss Untergeschoss*



Abb. 160 *Lugnano in Teverina S. Maria Ass. Vorballe Blattfries Abschnitt*



Abb. 161 *Todi S. Maria Ann. Apsis Untergeschoss Gesims Blattfries*



Abb. 162 *Todi S. Maria Ann. südl. Ostwand
Untergeschoss Blendbogenfries Detail*



Abb. 163 *Todi S. Maria Ann.
Apsis Untergeschoss Detail*

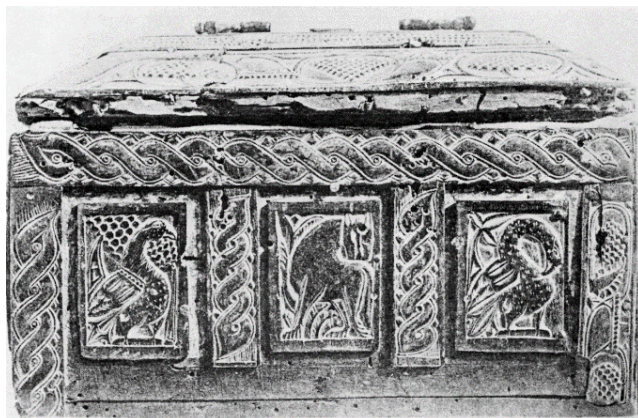


Abb. 164 *Orvieto S. Giovenale (?) Kassettenfront mit Fabelwesen*

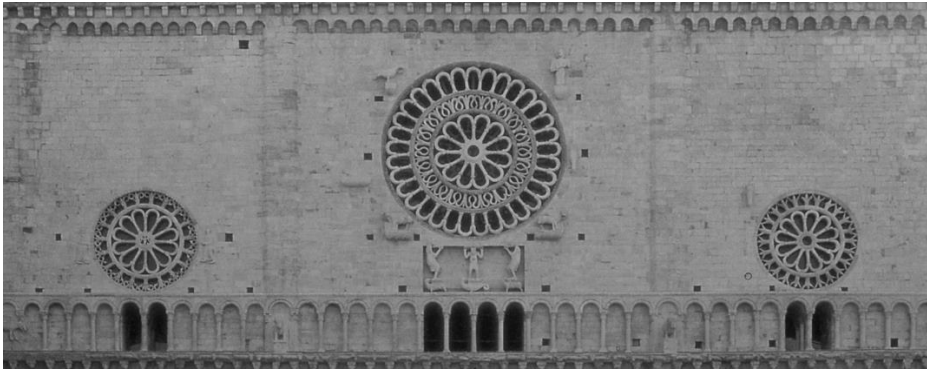


Abb. 165 *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss*



Abb. 166 *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss linke Blendgalerie*



Abb. 167 *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss rechte Blendgalerie*



Abb. 168 Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss linke Blendgalerie (vor der Rest., 1998)

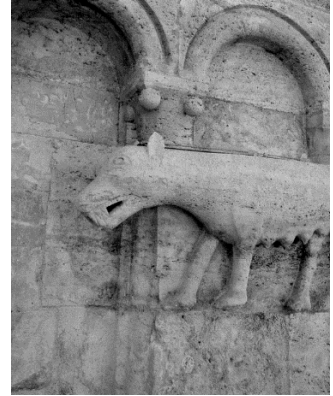


Abb. 169 Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss rechte Blendgalerie Wölfen



Abb. 170 Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss Blendgalerie Detail (vor der Rest., 1998)



Abb. 171 Assisi S. Rufino Fassade
Obergeschoss Blendgalerie Detail
(vor der Rest., 1998)



Abb. 172 Assisi S. Rufino Fassade
Obergeschoss linkes ‚Rosenfenster‘
Detail

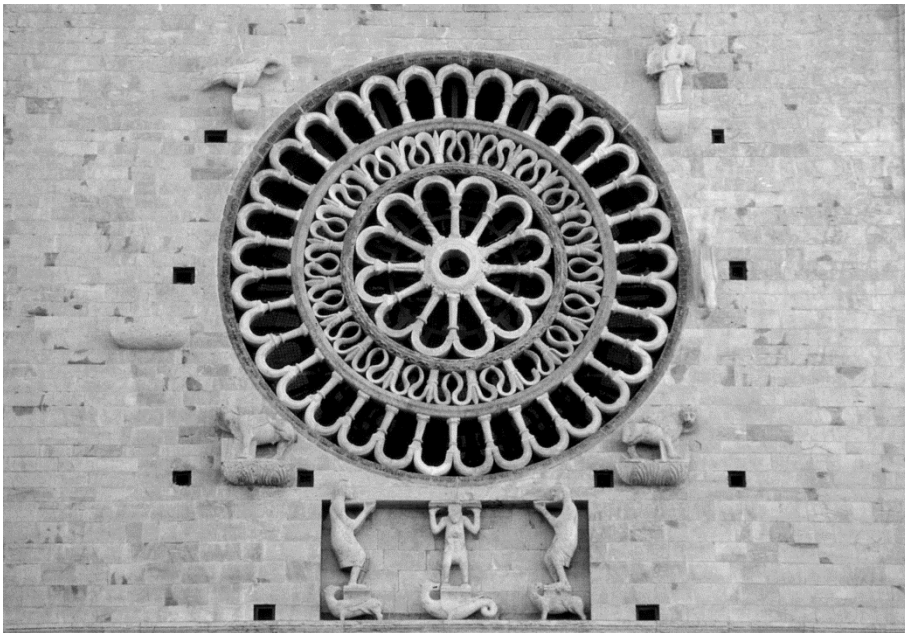


Abb. 173 Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss mittlere Fensterzone



Abb. 174 *Spoleto S. Maria Ass. Fassade*



Abb. 175 *Spoleto S. Maria Ass. Fassade Obergeschoss u. Giebel*

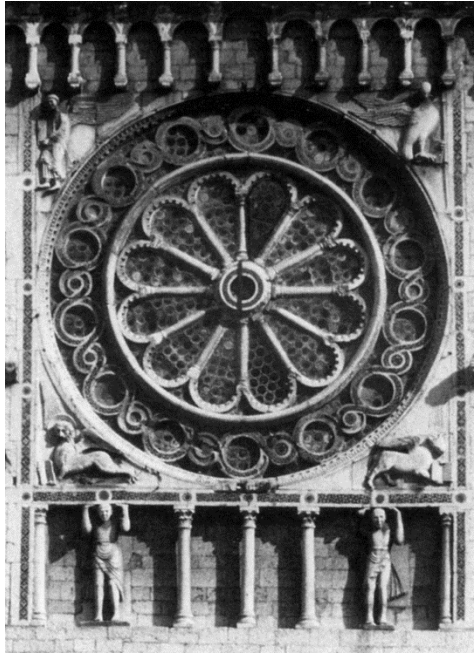


Abb. 176 *Spoleto S. Maria Ass. Fassade*
mittleres ‚Rosenfenster‘

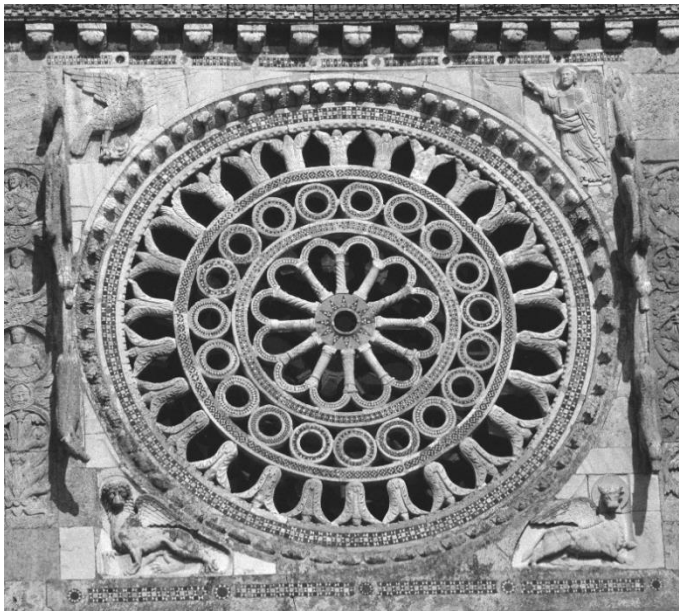


Abb. 177 *Tuscania S. Pietro Fassade* ‚Rosenfenster‘

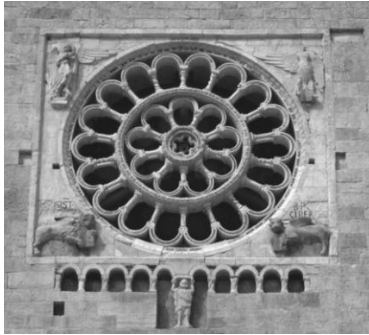


Abb. 178 Borgo di Cerreto *S. Maria in Ponte* Fassade Fensterzone

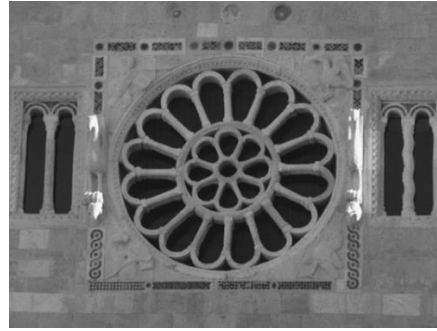


Abb. 179 Lagnano in Teverina *S. Maria Ass.* Fassade Fensterzone

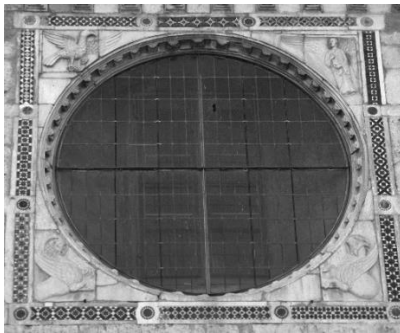


Abb. 180 Spoleto *S. Pietro* f.m. Fassade Fensterzone



Abb. 181 Sant'Anatolia di Narco *S. Felice* Fassade Fensterzone

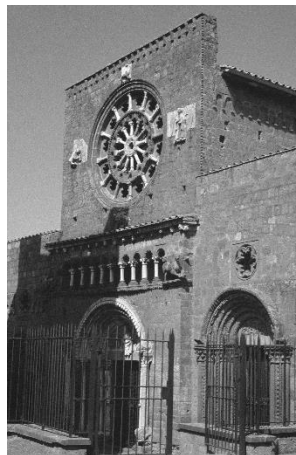


Abb. 182 Tuscania *S. Maria Maggiore* Fassade

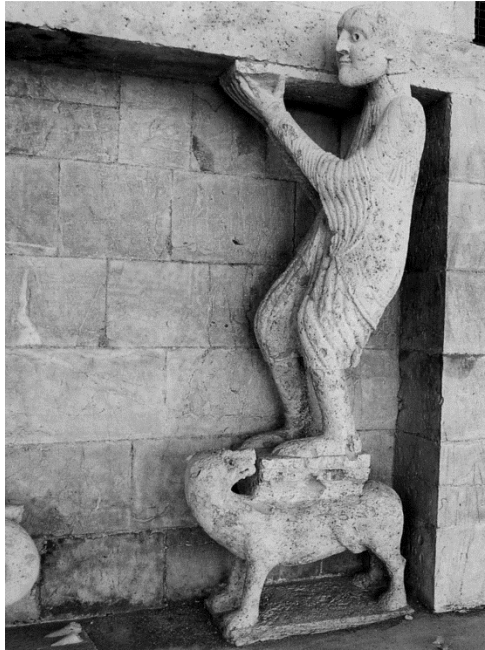


Abb. 183 *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss rechter Atlant*



Abb. 184 *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss linker Atlant*

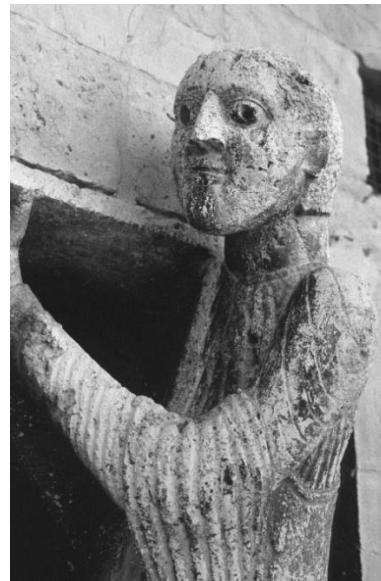


Abb. 185 *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss rechter Atlant*



Abb. 186 Assisi S. Rufino Fassade
Obergeschoss Evangelistensymbol



Abb. 187 Assisi S. Rufino Fassade
Obergeschoss linkes ‚Rosenfenster‘
Detail



Abb. 188 Assisi S. Francesco
Oberkirche Fassade



Abb. 189 Assisi S. Francesco Oberkirche
Fassade Gesims Abschnitt



Abb. 190 Assisi S. Francesco Oberkirche Fassade Konsolgesims u. Evangelistensymbole

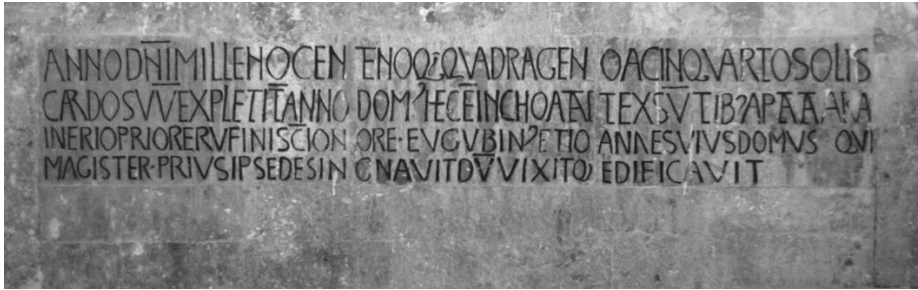


Abb. 191 *Assisi S. Rufino süd. Ostwand Inschrift*



Abb. 192 *Bovara S. Pietro Fassade Giebel Inschrift*

Abbildungsverzeichnis

Im Text und in den Fußnoten sind die Abbildungen aus diesem Abbildungsteil kursiv kenntlich gemacht. Die Wiedergabe der Abbildungen erfolgte unabhängig von den Vorlagen in Schwarzweiß.

- Abb. 1** *Assisi S. Rufino Westfassade (nach der Rest. 1999) (Cristoferi 1999, S. 94 Abb. 1)*
- Abb. 2** *Assisi S. Rufino aktueller Grundriss nach Piatti 1999 (De Giovanni 1999a, S. 131 Abb. 19)*
- Abb. 3** *Assisi S. Rufino aktueller Querschnitt nach Piatti 1999 (De Giovanni 1999a, S. 123 Abb. 2)*
- Abb. 4** *Assisi S. Rufino Grundriss nach Di Costanzo 1797 (De Giovanni 1999a, S. 130 Abb. 16)*
- Abb. 5** *Assisi S. Rufino Querschnitt u. Westfassade nach Di Costanzo 1797 (De Giovanni 1999a, S. 130 Abb. 17)*
- Abb. 6** *Assisi S. Rufino Längsschnitt nach Di Costanzo 1797 (De Giovanni 1999a, S. 130 Abb. 18)*
- Abb. 7** *Assisi S. Rufino Westfassade nach Gnoli 1906 (ders. 1906b, S. 175 Abb. s. n.)*
- Abb. 8** *Assisi S. Rufino Längsschnitt nach Brizi 1910 (ders. 1910, S. 180 Abb. s. n.)*
- Abb. 9** *Assisi S. Rufino Grundriss nach Cardelli 1969 (ders. 1969, S. 20 Abb. s. n.)*
- Abb. 10** *Assisi S. Rufino Längsschnitt nach Cardelli 1969 (ders. 1969, S. 18 Abb. s. n.)*
- Abb. 11** *Assisi S. Rufino Grundriss nach Pistilli 1991 (ders. 1991, S. 626 Abb. s. n.)*
- Abb. 12** *Assisi S. Rufino Fassade Rückansicht vom Campanile aus (Verfasserin)*
- Abb. 13** *Assisi S. Rufino Westfassade Gesteinsarten nach Fusetti/Virilli 1999 (dies. 1999, S. 114 Farbabb. 1)*
- Abb. 14** *Assisi S. Rufino Fassade Unter- u. Obergeschoss ohne Dreiecksgiebel (Verfasserin)*
- Abb. 15** *Assisi S. Rufino Fassade Sockel links (Verfasserin)*
- Abb. 16** *Assisi S. Rufino Apsis Sockelprofil (Verfasserin)*
- Abb. 17** *Assisi S. Rufino südl. Ostwand Sockelprofil (Verfasserin)*
- Abb. 18** *Narni S. Giovenale ‚Sacello‘ Front (Zimmermanns ³1989, Sw.abb. 105)*
- Abb. 19** *Bazzano S. Giusta Fassade (Verfasserin)*
- Abb. 20** *Ascoli Piceno SS. Vincenzo ed Anastasio Fassade (Verfasserin)*
- Abb. 21** *Spoletto S. Pietro flm Fassade (Prandi 1981, Sw.abb. 65)*
- Abb. 22** *Bevagna S. Michele Arc. Fassade (Prandi 1981, Sw.abb. 87)*
- Abb. 23** *Foligno S. Feliciano südl. Querhaus Fassade (Zimmermanns ³1989, Farbabb. 18)*
- Abb. 24** *Assisi S. Pietro Fassade (Verfasserin)*
- Abb. 25** *Spoletto S. Pietro flm Fassade Untergeschoss Mitte-links (Verfasserin)*
- Abb. 26** *Spoletto S. Pietro flm Fassade Untergeschoss Mitte-rechts (Verfasserin)*
- Abb. 27** *Spoletto S. Pietro flm Fassade Detail (Verfasserin)*
- Abb. 28** *Modena Kathedrale Fassade (McLean 1996, S. 87 Abb. s. n.)*
- Abb. 29** *Modena Kathedrale Fassade linkes Relief (Verfasserin)*
- Abb. 30** *Pavia S. Michele Fassade (McLean 1996, S. 85 unten Abb. s. n.)*
- Abb. 31** *Saint-Paul-de-Varax S.-Paul Fassade (Oursel 1990, Sw.abb. 82)*

- Abb. 32** *Saint-Paul-de-Varax S.-Paul Fassade Relieffries Abschnitt* (Oursel 1990, Sw.abb. 86)
- Abb. 33** *Saint-Paul-de-Varax S.-Paul Fassade Relieffries Abschnitt* (Oursel 1990, Sw.abb. 87)
- Abb. 34** *Saint-Gilles-du-Gard S.-Gilles Fassade* (Geese 1996, S. 282, Abb. s. n., Ausschnitt)
- Abb. 35** *Lucca Kathedrale Fassade* (Moretti/Stopani 1983, Sw.abb. 71, Ausschnitt)
- Abb. 36** *Lucca Kathedrale Fassade Mittelportal* (Poeschke 1998, Farbabb. 155)
- Abb. 37** *Fidenza S. Donnino Fassade Portalzone* (Geese 1996, S. 303 Abb. s. n.)
- Abb. 38** *Fidenza S. Donnino Fassade Portalzone linke Reliefs* (Verfasserin)
- Abb. 39** *Fidenza S. Donnino Fassade Portalzone rechte Reliefs* (Verfasserin)
- Abb. 40** *Fidenza S. Donnino Fassade Mittelportal Relieffries* (Verfasserin)
- Abb. 41** *Fidenza S. Donnino Fassade Mittelportal Relieffries* (Verfasserin)
- Abb. 42** *Verona S. Zeno Fassade* (McLean 1996, S. 85 oben Abb. s. n.)
- Abb. 43** *Verona S. Zeno Fassade linke Reliefs Detail* (Verfasserin)
- Abb. 44** *Verona S. Zeno Fassade linke Reliefs* (Verfasserin)
- Abb. 45** *Verona S. Zeno Fassade rechte Reliefs* (Verfasserin)
- Abb. 46** *Fossacesia S. Giovanni in Venere Fassade Portalzone* (Poeschke 1998, S. 179 Abb. 134)
- Abb. 47** *Fossacesia S. Giovanni in Venere Fassade linker Portalrisalit* (Ricci 1925, T. 189)
- Abb. 48** *Ripoll S. Maria Fassade Portalzone* (Durliat 1962, Abb. 62)
- Abb. 49** *Poitiers Notre-Dame-la-Grande Fassade* (Geese 1996, S. 269 Abb. s. n.)
- Abb. 50** *Poitiers Notre-Dame-la-Grande Fassade Relieffries rechts* (Geese 1996, S. 267 oben Abb. s. n.)
- Abb. 51** *Sangiüesa S. Maria la Real Südportal* (Durliat 1962, Abb. 126)
- Abb. 52** *Sangiüesa S. Maria la Real Südportal Detail* (Geese 1996, S. 339 Abb. s. n.)
- Abb. 53** *Santiago de Compostela Santiago ‚Puerta de las Platerías‘* (Geese 1996, S. 288 Abb. s. n.)
- Abb. 54** *Santiago de Compostela Santiago ‚Puerta de las Platerías‘ Detail* (Durliat 1962, Abb. 233)
- Abb. 55** *Pennabilli S. Pietro a Ponte Messa Fassade* (Piva 2003, S. 201 Abb. 182)
- Abb. 56** *Soriano nel Cimino S. Giorgio Apsis* (Pagliari (in D’Arcangeli) 2016, S. 127 Abb. s. n.)
- Abb. 57** *Roscioli S. Maria in Valle Porclaneta Apsis* (Verfasserin)
- Abb. 58** *Assisi S. Rufino Fassade linkes Seitenportal* (Verfasserin)
- Abb. 59** *Assisi S. Rufino Fassade linkes Seitenportal* (Verfasserin)
- Abb. 60** *Assisi S. Rufino Fassade Anschluss Sockel-linkes Seitenportal* (Verfasserin)
- Abb. 61** *Assisi S. Rufino Fassade Anschluss Sockel-rechtes Seitenportal* (Verfasserin)
- Abb. 62** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal* (Cristoferi 1999, S. 95 Abb. 2)
- Abb. 63** *Assisi S. Pietro Fassade Mittelportal* (Verfasserin)
- Abb. 64** *Tusciana S. Maria Maggiore Fassade Mittelportal Detail* (Verfasserin)
- Abb. 65** *Assisi S. Rufino Fassade linkes Seitenportal* (Cristoferi 1999, S. 98 Abb. 8)
- Abb. 66** *Assisi S. Rufino Fassade rechtes Seitenportal* (Cristoferi 1999, S. 98 Abb. 7)
- Abb. 67** *Carsoli S. Maria in Cellis Fassade Portal* (Verfasserin)

- Abb. 68** *Assisi S. Rufino Fassade linkes Seitenportal Tympanon* (Santucci 1999 s. p. (S. 10) Abb. s. n.)
- Abb. 69** *Assisi S. Rufino Fassade rechtes Seitenportal Tympanon* (Santucci 1999 s. p. (S. 11) Abb. s. n.)
- Abb. 70** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal Tympanon* (Verfasserin)
- Abb. 71** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal Detail* (Verfasserin)
- Abb. 72** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal Trägertier* (Verfasserin)
- Abb. 73** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal unterer Pfosten* (Verfasserin)
- Abb. 74** *Guardia Vomano S. Clemente al Vomano Fassade Portal Laibung* (Verfasserin)
- Abb. 75** *Assisi S. Rufino Fassade linkes Seitenportal Pfostenträger* (Verfasserin)
- Abb. 76** *Assisi S. Rufino Fassade rechtes Seitenportal Pfostenträger* (Verfasserin)
- Abb. 77** *Spoletto S. Pietro flm Fassade Portale Trägertiere* (Verfasserin)
- Abb. 78** *Assisi S. Benedetto al Subasio Krypta II* (Verfasserin)
- Abb. 79** *Vézelay S.-Marie-Madeleine Portal Archivolte* (Oursel 1974, Sw.abb. 110)
- Abb. 80** *Cluny ehem. S.-Pierre-et-Paul Narthex Fassade Wandfries* (Stratford 2010, S. 112 Abb. 23)
- Abb. 81** *Paray-le-Monial Sacré-Cœur Nordportal Detail* (Oursel 1974, Sw.abb. 64)
- Abb. 82** *Assisi S. Rufino Fassade rechtes Seitenportal Detail* (Cristoferi 1999, S. 98 Abb. 7, Ausschnitt)
- Abb. 83** *Assisi S. Rufino Fassade Konsolgesims Konsolkopf mit Bleieinlagen (vor der Rest., 1998)* (Verfasserin)
- Abb. 84** *Todi S. Maria Ann. Apsis Untergeschoss Blendbogenfries Konsole Tierkopf mit Bleieinlage* (Verfasserin)
- Abb. 85** *Narni S. Maria in pensole Fassade Mitte Relieffries* (Verfasserin)
- Abb. 86** *Lugnano in Teverina S. Maria Ass. erratisches Relief* (Verfasserin)
- Abb. 87** *Todi S. Maria Ann. Apsis Untergeschoss gestelzter Blendbogenfries* (Verfasserin)
- Abb. 88** *Sens Palais Archiépiscope Mus. Reliquienkästchen* (Chartraire 1963, T. XXI)
- Abb. 89** *Mailand S. 'Ambrogio Kanzelkasten Unterbau* (Frigerio 2014, S. 325 Abb. s. n. unten)
- Abb. 90** *Journet Prieuré Notre-Dame de Villesalem Fassade Untergeschoss Detail* (Camus/ Carpentier 2011, S. 394 Abb. 428)
- Abb. 91** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal Archivoltenzone u. Konsolgesims* (Verfasserin)
- Abb. 92** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal linke Archivolte* (Verfasserin)
- Abb. 93** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal rechte Archivolte* (Verfasserin)
- Abb. 94** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal linke Archivolte Detail (vor der Rest., 1998)* (Verfasserin)
- Abb. 95** *Spoletto S. Maria Ass. Fassade Mittelportal* (Verfasserin)
- Abb. 96** *Spoletto S. Maria Ass. Fassade Mittelportal Pfosten Detail* (Verfasserin)
- Abb. 97** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal linker Halbrundstab Detail* (Verfasserin)
- Abb. 98** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal rechter Halbrundstab Detail* (Verfasserin)
- Abb. 99** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal linker Halbrundstab Detail* (Cristoferi 1999, S. 99 Abb. 11)
- Abb. 100** *Genua S. Lorenzo Portale San Gottardo Protiro Kämpfer Detail* (Cervini 2002, S. 88 Abb. 84, Ausschnitt)

- Abb. 101** *Brindisi S. Giovanni als Sepolcro Protiro Kapitell* (Verfasserin)
- Abb. 102** *Cerrate S. Maria Portal Archivolte Detail* (Verfasserin)
- Abb. 103** *Bevagna S. Michele Arc. Fassade Blendbogenfries Abschnitt* (Verfasserin)
- Abb. 104** *Bevagna S. Michele Arc. Fassade Mittelportal Detail* (Verfasserin)
- Abb. 105** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal linker Pfosten Detail* (Verfasserin)
- Abb. 106** *Tuscania S. Pietro Fassade rechte Bifora* (Verfasserin)
- Abb. 107** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal Archivolte Detail (vor der Rest.)* (Verfasserin)
- Abb. 108** *Terni S. Maria Ass. Fassade Mittelportal Pfosten Detail* (Verfasserin)
- Abb. 109** *Narni S. Maria in pensole Fassade linkes Seitenportal Detail* (Verfasserin)
- Abb. 110** *Narni S. Giovenale Südportal Pfosten Detail* (Verfasserin)
- Abb. 111** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal Archivolte* (Verfasserin)
- Abb. 112** *Lodi S. Maria Ass. Fassade Portal Tympanon* (Verfasserin)
- Abb. 113** *Castell'Arquato S. Maria Portal Tympanon* (Verfasserin)
- Abb. 114** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal Tympanon Christus (nach der Rest., 1999)* (Santucci 1999 s. p. (S. 6), Ausschnitt)
- Abb. 115** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal Tympanon Christus Detail (vor der Rest., 1998)* (Verfasserin)
- Abb. 116** *Arles S.-Trophime Fassade Mittelrisalit* (Geese 1996, S. 287, Abb. s. n., Ausschnitt)
- Abb. 117** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal Tympanon Maria (vor der Rest., 1998)* (Verfasserin)
- Abb. 118** *Assisi S. Rufino Fassade Mittelportal Tympanon Jesuskind (vor der Rest., 1998)* (Verfasserin)
- Abb. 119** *Assisi S. Rufino Fassade linker Halbrundstab Engel* (Cristoferi 1999, S. 105 Abb. 21)
- Abb. 120** *Paray-le-Monial Mus. du Hiéron, ehem. Anzy-le-Duc Notre-Dame-de-l'Ass. Portal Detail* (Oursel 1974, Sw.abb. 121)
- Abb. 121** *Paray-le-Monial Mus. du Hiéron, ehem. Anzy-le-Duc Notre-Dame-de-l'Ass. Portal Architrav Detail* (Oursel 1974, Sw.abb. 122)
- Abb. 122** *Arezzo S. Maria della Pieve Fassade Mittelportal Tympanon Maria* (Verfasserin)
- Abb. 123** *Assisi S. Rufino Fassade Konsolgesims Abschnitt* (Verfasserin)
- Abb. 124** *Assisi S. Rufino Fassade Konsolgesims Abschnitt* (Verfasserin)
- Abb. 125** *Assisi S. Rufino Fassade Konsolgesims Detail (vor der Rest., 1998)* (Verfasserin)
- Abb. 126** *Todi S. Maria Ann. Apsis Untergeschoss Halbrundstab Detail* (Verfasserin)
- Abb. 127** *Ancona S. Maria della Piazza Fassade Untergeschoss Gesims Detail* (Favole 1993, Abb. 23, Ausschnitt)
- Abb. 128** *Ancona S. Maria della Piazza Fassade Untergeschoss Gesims Detail* (Favole 1993, Abb. 24)
- Abb. 129** *Ancona S. Maria della Piazza Fassade Gesims Obergeschoss Gesims Detail* (Favole 1993, Abb. 27)
- Abb. 130** *Ancona S. Maria della Piazza Fassade Gesims Obergeschoss Gesims Detail* (Favole 1993, Abb. 26)
- Abb. 131** *Ancona S. Maria della Piazza Blendbogenfries Detail* (Verfasserin)

- Abb. 132** *Ancona S. Maria della Piazza Fassade Kante* (Verfasserin)
- Abb. 133** *Todi S. Maria Ann. Apsis Untergeschoss Halbrundstab Detail* (Verfasserin)
- Abb. 134** *Corfinio S. Pelino Apsis Blendarkatur Detail* (Verfasserin)
- Abb. 135** *Foligno S. Feliciano südl. Querhaus Fassade Gesims Detail* (Verfasserin)
- Abb. 136** *Foligno S. Feliciano südl. Querhaus Fassade Gesims Detail* (Verfasserin)
- Abb. 137** *Parma S. Maria Ass. südl. Apsis Blendarkatur Detail* (Verfasserin)
- Abb. 138** *Saint-Gilles Saint-Gilles-du-Gard Fassade Gesims Detail* (Verfasserin)
- Abb. 139** *Todi S. Maria Ann. südl. Ostwand Untergeschoss Halbrundstab Detail* (Verfasserin)
- Abb. 140** *Campello ‚Tempietto del Clitunno‘ Giebel Gesims* (Verfasserin)
- Abb. 141** *Spoletto S. Pietro flm Untergeschoss Gesims Detail* (Verfasserin)
- Abb. 142** *Assisi S. Rufino Apsis* (Prandi 1981, Sw.abb. 128, Ausschnitt)
- Abb. 143** *Assisi S. Maria Maggiore Apsis* (Verfasserin)
- Abb. 144** *Assisi S. Pietro Apsis* (Verfasserin)
- Abb. 145** *Assisi S. Rufino Apsis Gesims* (Verfasserin)
- Abb. 146** *Assisi S. Rufino Apsis Untergeschoss Detail* (Verfasserin)
- Abb. 147** *Assisi S. Rufino Apsis Untergeschoss Rundvorlage Kapitell Dekor* (Verfasserin)
- Abb. 148** *Assisi S. Pietro Apsis Untergeschoss Rundvorlage Dekor* (Verfasserin)
- Abb. 149** *Assisi S. Rufino Apsis Untergeschoss Gesims Dekor* (Verfasserin)
- Abb. 150** *Assisi S. Rufino Apsis Untergeschoss Gesims Dekor* (Verfasserin)
- Abb. 151** *Assisi S. Pietro Apsis Untergeschoss Gesims Abschnitt* (Verfasserin)
- Abb. 152** *Vaison-la Romaine Notre-Dame-de-Nazareth Langhaus Gesims* (Borg 1972, Abb. 118)
- Abb. 153** *Foligno S. Feliciano südl. Querhaus Konsolgesims Abschnitt* (Verfasserin)
- Abb. 154** *Foligno S. Feliciano südl. Querhaus Konsolgesims in Untersicht* (Verfasserin)
- Abb. 155** *Bevagna S. Michele Arc. Fassade Blendbogenfries Abschnitt* (Verfasserin)
- Abb. 156** *Bevagna S. Silvestro Fassade Gesims Mitte* (Verfasserin)
- Abb. 157** *Bevagna S. Silvestro Fassade Gesims rechts* (Verfasserin)
- Abb. 158** *Todi S. Maria Ann. Apsis* (Prandi 1981, Sw.abb. 120, Ausschnitt)
- Abb. 159** *Todi S. Maria Ann. Apsis u. Ostabschluss Untergeschoss* (Verfasserin)
- Abb. 160** *Lugnano S. Maria Ass. Vorballe Blattfries Abschnitt* (Verfasserin)
- Abb. 161** *Todi S. Maria Ann. Apsis Untergeschoss Gesims Blattfries* (Verfasserin)
- Abb. 162** *Todi S. Maria Ann. südl. Ostwand Untergeschoss Blendbogenfries Detail* (Verfasserin)
- Abb. 163** *Todi S. Maria Ann. Apsis Untergeschoss Detail* (Verfasserin)
- Abb. 164** *Orvieto S. Giovenale (?) Kassettenfront mit Fabelwesen* (Goldschmidt/Weitzmann 1930, T. LXIVc nach Fillitz 1967, S. 12, Abb. 3a)
- Abb. 165** *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss* (Cristoferi 1999, S. 94 Abb. 1, Ausschnitt)
- Abb. 166** *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss linke Blendgalerie* (Verfasserin)
- Abb. 167** *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss rechte Blendgalerie* (Verfasserin)
- Abb. 168** *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss linke Blendgalerie (vor der Rest., 1998)* (Verfasserin)

- Abb. 169** *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss rechte Blendgalerie Wölfin* (Cristoferi 1999, S. 107 Abb. 28)
- Abb. 170** *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss Blendgalerie Detail (vor der Rest., 1998)* (Verfasserin)
- Abb. 171** *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss Blendgalerie Detail (vor der Rest., 1998)* (Verfasserin)
- Abb. 172** *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss linkes ‚Rosenfenster‘ Detail* (Cristoferi 1999, S. 108 Abb. 30)
- Abb. 173** *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss mittlere Fensterzone* (Bernacchio/Castellani 1999, S. 113 Abb. 2)
- Abb. 174** *Spoleto S. Maria Ass. Fassade* (Zimmermanns ³1989, Farbabb. 19, Ausschnitt)
- Abb. 175** *Spoleto S. Maria Ass. Fassade Obergeschoss u. Giebel* (Verfasserin)
- Abb. 176** *Spoleto S. Maria Ass. Fassade mittleres ‚Rosenfenster‘* (Zimmermanns ³1989, Sw.abb. 70)
- Abb. 177** *Tuscania S. Pietro Fassade ‚Rosenfenster‘* (Verfasserin)
- Abb. 178** *Borgo di Cerreto S. Maria in Ponte Fassade Fensterzone* (Verfasserin)
- Abb. 179** *Lagnano in Teverina S. Maria Ass. Fassade Fensterzone* (Verfasserin)
- Abb. 180** *Spoleto S. Pietro flm Fassade Fensterzone* (Verfasserin)
- Abb. 181** *Sant’Anatolia di Narco S. Felice Fassade Fensterzone* (Verfasserin)
- Abb. 182** *Tuscania S. Maria Maggiore Fassade* (Verfasserin)
- Abb. 183** *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss rechter Atlant* (Cristoferi 1999, S. 103 Abb. 18)
- Abb. 184** *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss linker Atlant* (Verfasserin)
- Abb. 185** *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss rechter Atlant* (Verfasserin)
- Abb. 186** *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss Evangelistensymbol* (Cristoferi 1999, S. 103 Abb. 16)
- Abb. 187** *Assisi S. Rufino Fassade Obergeschoss rechtes ‚Rosenfenster‘ Detail* (Verfasserin)
- Abb. 188** *Assisi S. Francesco Oberkirche Fassade* (Verfasserin)
- Abb. 189** *Assisi S. Francesco Oberkirche Fassade Gesims Abschnitt* (Malafarina 2011, S. 210f. Abb. s. n., Ausschnitt)
- Abb. 190** *Assisi S. Francesco Oberkirche Fassade Konsolgesims u. Evangelistensymbole* (Malafarina 2011, S. 210f. Abb. s. n.)
- Abb. 191** *Assisi S. Rufino südl. Ostwand Inschrift* (Verfasserin)
- Abb. 192** *Bovara S. Pietro Fassade Giebel Inschrift* (Verfasserin)

Die Vorlagen für die Abbildungen 1-6, 13, 62, 65, 66, 68, 69, 82, 99, 114, 119, 165, 169, 172, 173, 183, 186 gehören zum Bestand des Archivio di Stato di Perugia. Ihre Reproduktion an dieser Stelle erfolgt unter ausdrücklicher Genehmigung des Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo in Rom. Diesbezüglich dankt die Verfasserin Dr. Francesca Cristoferi, Anna Alberti und Maria Brucati (Perugia) für ihre vermittelnde Unterstützung.

Für die persönliche Erlaubnis, ihre selbst angefertigten Fotos bzw. Grundrisse reproduzieren zu dürfen, dankt die Verfasserin Achim Bednorz (Köln), Prof. Dr. Fulvio Cervini (Florenz), Luca Frigerio (Mailand), Angelo Pagliari, Cristina Piatti (Assisi), Professor Dr. Paolo Piva (Mailand), Professor Dr. Pio F. Pistilli (Rom), Matteo Rodella (Brescia), Ghigo Roli (Modena) wie den Eheleuten Camilla und Dr. Klaus Zimmermanns (München) sehr. Ebenso gilt der Dank der Ullmann-Medien-Gruppe, dem DuMont Reiseverlag, den Verlagen Desclée de Brouwer (France) und dem Bildarchiv Foto Marburg (Rechteinhaber des Fotobestandes von Irmgard Ernstmeier-Hirmer u. Albert Hirmer) für entsprechende Genehmigungen. Ausdrücklich dankt die Verfasserin Eva Misconi (Perpignan) wie auch allen anderen uneigennütigen Hinweisgebern zu den heutigen Rechtsnachfolgern einiger nicht mehr existenter Verlage für ihre Unterstützung.

Die Verfasserin hat sich sehr intensiv bemüht, alle Inhaber von Urheberrechten der reproduzierten Abbildungen ausfindig zu machen. Sollten dennoch weitere Ansprüche bestehen, so werden die betroffenen Personen oder Institutionen gebeten, sich direkt oder über den Verlag an die Verfasserin zu wenden.

Abbildungsverweise

Archivio Alinari

- AA ACA-F-004911-0000 (Fratelli Alinari, um 1890)
- AA ACA-F-014317-0000 (Fratelli Alinari, um 1915-1920)
- AA ACA-F-01894A-0000 (Fratelli Alinari, um 1890)
- AA ACA-F-033088-0000 (Fratelli Alinari, um 1920-1930)
- AA ACA-F-033089-0000 (Fratelli Alinari, um 1920-1930)
- AA ACA-F-033092-0000 (Fratelli Alinari, um 1920-1930)
- AA ACA-F-035361-0000 (Fratelli Alinari, 1920-1930)
- AA ACA-F-035374-0000 (Fratelli Alinari, um 1930)
- AA (RMFA) ACA-F-038443-0000 (Fratelli Alinari, 1920-1930)
- AA ACA-F-040655-0000 (Fratelli Alinari, um 1930)
- AA ACA-F-042666-0000 (Fratelli Alinari, um 1935)
- AA ACA-F-043616-0000 (Fratelli Alinari, 1938)
- AA ACA-F-066701-0000 (Fratelli Alinari, 1979)
- AA ACA-F-17665B-0000 (Fratelli Alinari, 1915-1920)
- AA ACA-F-21188E-0000 (Fratelli Alinari, 1920-1930)
- AA (Archivio Anderson) ADA-F-000029-0000 (Domenico Anderson, um 1890)
- AA (Archivio Anderson) ADA-F-005859-0000 (Domenico Anderson, um 1890)
- AA (Archivio Anderson) ADA-F-006394-0000 (Domenico Anderson, um 1890)
- AA (Archivio Anderson) ADA-F-014704-0000 (Domenico Anderson, 1914)
- AA (Archivio Anderson) ADA-F-015931-0000 (Domenico Anderson, um 1900)
- AA (Archivio Anderson) ADA-F-028111-0000 (Domenico Anderson, um 1928)
- AA (Archivio Anderson) ADA-F-032594-0000 (Domenico Anderson, um 1928)
- AA (RMFA) AVQ-A-000921-0021 (Giacomo Berfani, 08-09.1899)
- AA (RMFA) AVQ-A-003848-0047 (Félix Bonfils, 1871)
- AA BLB-S-USCVIF-030V (o. A.)
- AA DEA-S-001033-5469 (A. de Gregorio, de Agostini Lib., o. A.)
- AA DEA-S-001033-5470 (A. de Gregorio, de Agostini Lib., o. A.)
- AA DEA-S-001036-3059 (G. Cigolini, de Agostini Lib., o. A.)
- AA DEA-S-001040-0318 (de Agostini Lib., o. A.)
- AA DEA-S-001040-0475 (A. de Gregorio, de Agostini Lib., o. A.)
- AA DEA-S-001040-9383 (A. de Gregorio, de Agostini Lib., o. A.)
- AA DEA-S-001040-9768 (A. de Gregorio, de Agostini Lib., o. A.)
- AA DEA-S-001107-3427 (A. dagli Orti, de Agostini Lib., o. A.)
- AA DEA-S-001124-4908 (A. dagli Orti, de Agostini Lib., o. A.)
- AA DEA-S-001126-8029 (de Agostini Lib., o. A.)
- AA DEA-S-008701-3660 (G. Cigolini, de Agostini Lib., o. A.)
- AA FCP-S-MOD000-0081 (Ghigo Roli, 1999)
- AA FIA-F-025319-0000 (Fine Arts Images, o. A.)
- AA (RMFA) FVD-F-012805-0000 (Otto Zenker, 1957)

AA (RMFA) FVD-F-012850-0000 (Otto Zenker, 1957)
 AA (RMFA) FVD-F-012961-0000 (Otto Zenker, 1950-1960)
 AA (RMFA) FVQ-F-023901-0000 (Fratelli Alinari, 1856)
 AA OBN-F-000713-0000 (Nicolò Orsi Battaglini, 2012)
 AA (RMFA) PDC-F-001423-0000 (Romualdo Moscioni, 1889-1900)
 AA (RMFA) PDC-F-002663-0000 (unbekannt, um 1860-1880)
 AA SEA-S-AQ1997-0011 (George Tatge, 1997)
 AA SEA-S-PC1994-0013 (George Tatge, 1994)
 AA SEA-S-PR2001-0007 (George Tatge, 2001)
 AA VVF-S-003602-E035 (Servizio Documentazione Dipartimento Vigili del Fuoco, 1997)

Bildarchiv Foto Marburg

FAM obj00012468 mi02705b05 (o. A., 1974)
 FAM obj00012591 fm103536 (Carl Teufel/Benno Filser/unbekannt, 1889-1932)
 FAM obj00054272 fm838926 (unbekannt, 1920-1940)
 FAM obj00074175 mi02386d05 (Carl Teufel/Benno Filser/unbekannt, 1889-1932)
 FAM obj07580951 fle0009422x_p, fle0009424x_p (KHI Florenz, Zug. 2015)
 FAM obj07580962 fle0009487x_p (KHI Florenz, Zug. 2015)
 FAM obj07580964 fle0009497x_p (KHI Florenz, Zug. 2015)
 FAM obj07580993 fle0009542x_p (KHI Florenz, Zug. 2015)
 FAM obj07580994 fle0009543x_p (KHI Florenz, Zug. 2015)
 FAM obj07581049 fle0009801x_p (KHI Florenz, Zug. 2015)
 FAM obj07651069 fln0451280z_p (o. A., 1987)
 FAM obj07705930 fln0577195z_p (KHI Florenz, 1984)
 FAM obj07812600 fle0004882x_p (KHI Florenz, 2009)
 FAM obj07857126 fln0582947z_p (KHI Florenz, 1990)
 FAM obj07857179 fln0582388z_p (KHI Florenz, 1988)
 FAM obj07871830 fld0000816x_p (KHI Florenz, 2006)
 FAM obj07874132 fln0599469z_p (KHI Florenz, 2009)
 FAM obj07877030 fln0606310z_p, fln0606312z_p, fln0606314z_p (KHI Florenz, 2010)
 FAM obj07960218 fln0573937z_p, fln0573975z_p (KHI Florenz, 2003)
 FAM obj07962257 fle0001535x_p (KHI Florenz, 1985)
 FAM obj08006201 bhim00007777 (BH Rom, 2009)
 FAM obj08007939 bhim00014586 (Roberto Sigismondi, 2013)
 FAM obj08007996 bhim00015389 (Sybille Ebert-Schifferer, 2014)
 FAM obj08008039 bhim00016013 (Tatjana Bartsch, 2013)
 FAM obj08008384 bhim0001775, bhim00017756, bhim00017757, bhim00017758 (Arnaldo Vescovo, 2003)
 FAM obj08026736 bhpd16581 (Otto Lehmann-Brockhaus, Zug. 1964)
 FAM obj08026772 bhfd443b32, bhfd442k24, bhfd442k26 (? Schwager, Zug. 1959)
 FAM obj08037383 bhpd25208, bhpd25210 (BH Rom, 1984)

- FAM obj08041034 bhpd17308, bhpd68088, bhpd68089, bhpd68091, bhpd68093, bhpd68095, bhpd68096, bhpd68097, bhpd68099, bhpd68107, bhpd68108, bhpd68112 (Roberto Sigismondi, 2007)
- FAM obj08042440 bhim00016748&part=1 (Arnaldo Vescovo, 2006)
- FAM obj08042507 bhpd17789 (Otto Lehmann-Brockhaus, Zug. 1967)
- FAM obj08042645 bhpd18413 (Otto Lehmann-Brockhaus, Zug. 1969)
- FAM obj08045361 bhpd45022 (Oscar Savio, Zug. 1995)
- FAM obj08046050 bhpd47264 (Oscar Savio, Zug. 1996)
- FAM obj08051823 bhon19842 (Cesare D'Onofrio, Zug. 2009)
- FAM obj08055147 bhim00035630 (Luciano Pedicini, 2017)
- FAM obj08060243 bhpd44766 (Oscar Savio, Zug. 1995)
- FAM obj08060245 bhpd35441 (Marlies von Zallinger zu Stillendorf, 1959)
- FAM obj08060245 bhpd44767 (Oscar Savio, Zug. 1995)
- FAM obj08060364 bhfd459g38 (Hanno Hahn, Zug. 2009)
- FAM obj08060805 bhim00016754 (Arnaldo Vescovo, 2006)
- FAM obj08061279 bhpc49700 (Richard Krautheimer, Zug. 1998)
- FAM obj08061333 bhim00026657, bhim00026661 (Arnaldo Vescovo, 2015)
- FAM obj08061443 bhim00026651 (Arnaldo Vescovo, 2015)
- FAM obj08061535 bhim00017762 (Arnaldo Vescovo, 2002)
- FAM obj08061535 bhpd34920, bhpd34921 (Marlies von Zallinger zu Stillendorf, 1957)
- FAM obj08061535 bhpd48337 (Richard Krautheimer, Zug. 1997)
- FAM obj08061674 bhfd504-037, bhfd558-023 (Kai Kappel, Zug. 2008)
- FAM obj08061719 bhim00020037 (Tatjana Bartsch, 2014)
- FAM obj08061858 bhex-si-2018-41-225 (Roberto Sigismondi, 2017)
- FAM obj08062049 bhfd535-027, bhfd535-028 (Kai Kappel, 1990)
- FAM obj08063024 bhim00016799, bhim00016801 (Arnaldo Vescovo, 2006)
- FAM obj08063095 bhfd369k13 (Hanno-Walter Krufft, Zug. 2005)
- FAM obj08063581 bhfd551-015 (Kai Kappel, 1990)
- FAM obj08063593 bhfd568-017 (Kai Kappel, 1990)
- FAM obj08063593 bhim00015559, bhim00015560 (Sybille Ebert-Schifferer, 2014)
- FAM obj08063996 bhfd444e32 (Hanno Hahn, vor 1960)
- FAM obj08064511 bhfd538-016 (Kai Kappel, 1990)
- FAM obj08064511 bhpd56326 (Heinrich M. Schwarz, Zug. 2001)
- FAM obj08064781 bhfd534-007 (Kai Kappel, 1989-1990)
- FAM obj08064781 bhim00014576 (Roberto Sigismondi, 2013)
- FAM obj08065147 bhfd527-036 (Kai Kappel, 1989)
- FAM obj08075770 bhpd22900 (Nachlass Richard Krautheimer, Zug. 1983)
- FAM obj08087623 bhim00021344 (Marcello Leotta, 2014)
- FAM obj08103525 bhim00026893 (Arnaldo Vescovo, 2015)
- FAM obj08103567 bhex-si-2016-48-111, bhex-si-2016-48-113 (Roberto Sigismondi, 2015)
- FAM obj08120491 bhfd467f13 (Hanno Hahn, Zug. 1961)
- FAM obj08130825 bhim00005596 (Johannes Röll, 2005)

- FAM obj08131524 bhpd34367 (Marlies von Zallinger zu Stillendorf, 1958)
FAM obj08132847 bhpd16903, bhpd16912 (Otto Lehmann-Brockhaus, Zug. 1964)
FAM obj08133294 bhim00014654, bhim00014704&part=3 (Roberto Sigismondo, 2013)
FAM obj08133299 bhfd536-020 (Kai Kappel, 1990)
FAM obj08133309 bhfd518-029, bhfd518-030, bhfd518-031 (Kai Kappel, 1988)
FAM obj08133375 bhfd586-013 (Kai Kappel, 1990)
FAM obj08133376 bhfd512-016 (Kai Kappel, 1988)
FAM obj08133376 bhim00015485, bhim00015486, bhim00015487 (Sybille Ebert-Schifferer, 2014)
FAM obj08133396 bhfd539-032 (Kai Kappel, 1990)
FAM obj08133397 bhfd543-021 (Kai Kappel, 1990)
FAM obj08133422 bh219406 (Peter C. Claussen, 1974)
FAM obj08133465 bhfd470b7, bhfd470b10 (Hanno Hahn, Zug. 1958)
FAM obj08133540 bhfd599-024 (Kai Kappel, 1990)
FAM obj08133864 bhfd468g55 (Hanno Hahn, Zug. 1960)
FAM obj08133997 bhfd483h43 (Hanno Hahn, Zug. 1961)
FAM obj08134019 bhpd67167 (Wolfgang? Lotz, vor 1960)
FAM obj 08179679 bhfd501-001 (Kai Kappel, 1988)
FAM obj08179679 bhex-si-2018-41-208, bhex-si-2018-41-222 (Roberto Sigismondi, 2017)
FAM obj20019216 fm31948 (unbekannt, um 1925-1926)
FAM obj20019369 fm161061 (unbekannt, 1940-1944)
FAM obj20019375 fm49666, fm49667 (unbekannt, 1933)
FAM obj20030516 fm2193 (unbekannt, um 1919)
FAM obj20060036 fm37523b (unbekannt, 1928)
FAM obj20061257 fm183325 (unbekannt, 1940-1944)
FAM obj20076078 fm39289 (unbekannt, 1928)
FAM obj20076518 fm37906a (unbekannt, 1928)
FAM obj20077640 fm36149 (unbekannt, 1927)
FAM obj20078890 fm1035756 (unbekannt, um 1895-1920?)
FAM obj20078890 fm1031, fm1032, fm1033 (o. A., um 1918)
FAM obj20078891 fm103, fm777168 (unbekannt, um 1918)
FAM obj20078891 fm777168 (Lala Aufsberg, um 1962)
FAM obj20078891 fmla6158_30 (Ulrich Schulze, 1988)
FAM obj20078943 fm504508, fm504509, fm504518, fm504524, fm504531 (Max Hutzel, 1960-1970)
FAM obj20080191 gr00135g12 (Paul Haag, Jan Gloc, 1990)
FAM obj20088477 fm1457 (unbekannt, Zug. um 1919)
FAM obj20088477 it00115e10 (Erwin Kluckhohn, vor 1940)
FAM obj20089014 it00082c05, it00082c14 (unbekannt, 1970-1989)
FAM obj20089021 fm1682, fm2228 (unbekannt, um 1918)
FAM obj20089095 fmlac48335 (Brunhilde Gonschor, 1998)
FAM obj20089108 fm1007, fm1008 (unbekannt, 1918-1919)

FAM obj20089109 fm1047b, fm1052 (unbekannt, um 1918)
FAM obj20089140 it00288d08 (unbekannt, um 1918)
FAM obj20089318 fmlac48358 (Brunhilde Gonschor, unbekannt)
FAM obj20089318 it00554c08 (Konrad Helbig, 1965)
FAM obj20089326 fm2283 (unbekannt, 1900-1930)
FAM obj20099493 fmd454024 (Volker Rödel, 2010)
FAM obj20099498 fr00590d13, fr00590e02 (unbekannt, 1920er J.)
FAM obj20140146 sp00013e10 (Paul Haag, 1989)
FAM obj20141283 fmb6081_29 (Jan Gloc, 1985)
FAM obj20162602 fr00863g11, fr00864d06, fr00864a08 (unbekannt, 1929-1930)
FAM obj20181598 fm777277 (Lala Aufsberg, 1956)
FAM obj20208162 gr00105f12 (Jan Gloc, 1986)
FAM obj20225981 fm32460 (unbekannt, 1925-1926)
FAM obj20226538 fm1555560 (Helga Schmidt-Glassner, vor 1963)
FAM obj20244562 fmlac1002376 (unbekannt, 1970-2000)
FAM obj20244566 fmlac1002382 (unbekannt, 1970-2000)
FAM obj20244616 fmlac1002363 (unbekannt, 1970-2000)
FAM obj20244702 it00039e04 B13.599/1 (Konrad Helbig, 1967)
FAM obj20245077 fm1540476 (unbekannt, 1939)
FAM obj20245077 fmc800343 (Lala Aufsberg, 1967)
FAM obj20245296 fmb10784_04 (Konrad Helbig, 1960-1970)
FAM obj20245296 fmlac1003049 (unbekannt, 1970-2000)
FAM obj20245296 it00233f02 (Otto Lehmann-Brockhaus, vor 1964)
FAM obj20245297 fmlac1003053 (unbekannt, 1970-2000)
FAM obj20245754 fmlac1003051 (unbekannt, 1970-2000)
FAM obj20245757 fmlac1003050 (unbekannt, 1970-2000)
FAM obj20245758 fmlac1003052 (unbekannt, 1970-2000)
FAM obj20246344 it00343a12 (o. A., 1916-1923)
FAM obj20246377 fm1046382 (unbekannt, 1985-1920?)
FAM obj20247851 it00118e03 (Lala Aufsberg, 1962)
FAM obj20247853 it00118e05 (Lala Aufsberg, 1962)
FAM obj20290658 fm226, fm231 (o. A., Zug. 1922)
FAM obj20323846 fmb2232_09, fmb2232_10 (Heinrich Reclam, 1971-1980)
FAM obj20323847 fmb2232_01 (Heinrich Reclam, 1971-1980)
FAM obj20323915 fm39224 (unbekannt, 1928)
FAM obj20324326 fmla9269_35a (Franz Dury, 1970-1979)
FAM obj20324396 fm174172 (unbekannt, 1940-1944)
FAM obj20324429 fm52675 (unbekannt, 1931)
FAM obj20324857 fm1548371 (Richard Hamann-Mac Lean, 1978)
FAM obj20324858 fm1548373 (Richard Hamann-Mac Lean, 1978)
FAM obj20325934 fr00892d12 (unbekannt, 1927)
FAM obj20326835 fmlac1003157 (unbekannt, 1970-1980)
FAM obj20326836 fm2192 (unbekannt, 1918-1919)
FAM obj20326838 fm1461419 (Walter Hotz, 1940-1950)

FAM obj20326838 fmlac1003162 (unbekannt, 1970-1980)
FAM obj20326855 it00471d03, it00471d12 (Paul Haag, Jan Gloc, 1984)
FAM obj20326871 it00540f07 (unbekannt, 1932)
FAM obj20326919 fmc799555 (Lala Aufsberg, 1967)
FAM obj20326921 fmlac1003153 (unbekannt, 1950-1960)
FAM obj20342973 it00188c09 (Lala Aufsberg, 1900-1940)
FAM obj20342974 it00188d06 (Lala Aufsberg, 1965)
FAM obj20342978 it00190b05 (unbekannt, um 1895-1920?)
FAM obj20343006 it00197b02 (unbekannt, um 1895-1920?)
FAM obj20343054 fmlac1003036 (unbekannt, 1970-1990)
FAM obj20343077 fmlac10190_08 (unbekannt, 1970-1990)
FAM obj20343506 fmla13361_29 (Volker Rödel, 1986)
FAM obj20343507 fm1296 (unbekannt, 1970-2000)
FAM obj20343572 fmlac1003106 (unbekannt, 1970-2000)
FAM obj20343633 fm142226 (Frieda Dettweiler u. ? Menzel, 1937)
FAM obj20344188 fm1001491 (unbekannt, 1895-1920?)
FAM obj20344216 fm1542095 (unbekannt, vor 1939)
FAM obj20352017 fm1042, fm1044 (unbekannt, 1918-1919)
FAM obj20352017 fm777164 (Lala Aufsberg, 1961)
FAM obj20382617 fm777294 (Lala Aufsberg, 1967)
FAM obj20382619 fm2004, fm2007, fm2200, fm2200a (unbekannt, Zug. um 1919)
FAM obj20382619 fm777250, fm777251, fm777252 (Lala Aufsberg, 1956)
FAM obj20382619 it00026e07 (unbekannt, 1937)
FAM obj20382619 it00026e12, it00026g04 (Konrad Helbig, 1967-1968)
FAM obj20384108 fm37740 (unbekannt, 1928)
FAM obj20384188 fr00155f11 (unbekannt, 1925-1926)
FAM obj20391639 fmc807695 (Lala Aufsberg, 1972-1976)
FAM obj20392368 fm1551841 (Helga Schmidt-Glassner, 1930-1977)
FAM obj20392556 fr00775a10 (unbekannt, 1929-1930)
FAM obj20392559 fm53003 (unbekannt, 1931)
FAM obj20441111 fr00707b13 (unbekannt, 1920er J.)
FAM obj20441163 fr00817e07 (unbekannt, 1928)
FAM obj20563933 fmlac48333 (Brunhilde Gonschor, 1998)
FAM obj20564345 fm 31345, fm31348 (unbekannt, 1925-1926)
FAM obj20659639 fm190206, fm190207 (unbekannt, 1946)
FAM obj20720755 fm1852332 (Irmgard u. Albert Hirmer, vor 1982)
FAM obj20739534 sp00131g10 (Georg Weise, 1926)
FAM obj20746318 ar00002b02 (Jan Gloc, Paul Haag, 1988)
FAM obj20746339 ar00003b04 (Jan Gloc, Paul Haag, 1988)
FAM obj20746346 ar00003d04 (Jan Gloc, Paul Haag, 1988)
FAM obj20746355 ar00003g12 (Jan Gloc, Paul Haag, 1988)
FAM obj20765378 po00008d14 (o. A., 1978)
FAM obj20768237 fmb5983_06, fmb5983_10 (Jan Gloc, 1985)
FAM obj20768449 sp00085a10 (Dieter Schumacher, 1986)

FAM obj20768913 fmb6031_06, fmb6034_08 (Jan Gloc, 1985)
FAM obj20768970 fmb6017_17, fmb6017_19 (Jan Gloc, 1985)
FAM obj20794990 fm794696 (Lala Aufsberg, 1963)
FAM obj20794993 fm1474 (unbekannt, 1918-1919)
FAM obj20794995 fm1471 (unbekannt, 1918-1919)
FAM obj20795010 it00305d03 (Erwin Kluckhohn, vor 1940)
FAM obj20806979 fr00891g06 (unbekannt, 1927)
FAM obj20807549 fr00862f08 (unbekannt, 1920-1939)
FAM obj20808369 fr00829c13 (unbekannt, 1929)
FAM obj20808508 fm167280 (unbekannt, 1940-1944)
FAM obj20808715 fm32490 (unbekannt, 1925-1926)
FAM obj20809045 fr00412c09 (Richard Hamann-Mac Lean, 1953)
FAM obj20809045 fr00412d01, fr00412c09 (unbekannt, 1928)
FAM obj20809373 fr00584e12 (unbekannt, 1925-1926)
FAM obj20809405 fr00586a13 (unbekannt, 1926)
FAM obj20810439 fm55074, fm55077, fm55109, fm55120b (unbekannt, 1932)
FAM obj20810439 fmb6446_19, fmb6448_12 (Jan Gloc, 1986)
FAM obj20810442 fmb6448_16 (Jan Gloc, 1986)
FAM obj20810445 fm55086 (unbekannt, 1932)
FAM obj20810486 fmb6447_34 (Jan Gloc, 1986)
FAM obj20810490 fmb6448_04 (Jan Gloc, 1986)
FAM obj20810491 fm55116 (unbekannt, 1932)
FAM obj20810495 fm55117 (unbekannt, 1932)
FAM obj20810505 fm55132a (unbekannt, 1932)
FAM obj20810532 fmb6451_12 (Jan Gloc, 1986)
FAM obj20811004 fmb6005_33 (Jan Gloc, 1985)
FAM obj20825066 fm144029 (unbekannt, 1937)
FAM obj20830036 gr00293d07 (Jan Gloc, Paul Haag, 1991)
FAM obj20830042 gr00293e07 (Jan Gloc, Paul Haag, 1991)
FAM obj20833455 fr00318c04 (unbekannt, 1929)
FAM obj20834147 fm174155 (unbekannt, 1940-1944)
FAM obj20839604 fmla4837_33 (Jan Gloc, 1985)
FAM obj20840789 fm31047a (unbekannt, 1925-1926)
FAM obj20841835 fm32279 (unbekannt, 1925-1926)
FAM obj20841836 fm160985 (unbekannt, 1940-1944)
FAM obj20841838 fm160988 (unbekannt, 1940-1944)
FAM obj20841993 fm32274 (unbekannt, 1925-1926)
FAM obj20842006 fm180117 (unbekannt, 1940-1944)
FAM obj20842023 fm32326 (unbekannt, 1925-1926)
FAM obj20842028 fm32348 (unbekannt, 1925-1926)
FAM obj20842091 fm31697 (unbekannt, 1925-1926)
FAM obj20842264 it00007b09 (o. A., vor 1915)
FAM obj20842265 it00007b11 (o. A., vor 1915)
FAM obj20842266 it00007b12 (Otto Lehmann-Brockhaus, nach 1915)

- FAM obj20842413 it00015c10, it00015c12 (Erika Groth-Schmachtenberger, 1960-1961)
- FAM obj20842765 it00214g06 (unbekannt, um 1920-1939?)
- FAM obj20842767 fm1448 (unbekannt, 1918)
- FAM obj20842847 fm2156 (unbekannt, 1916-1925)
- FAM obj20852832 fr00368f11 (unbekannt, 1928)
- FAM obj20853212 it00193a06 (unbekannt, 1900-1940)
- FAM obj20853277 it00209f01 (Konrad Helbig, 1970)
- FAM obj20853342 it00227e05 (Otto Lehmann-Brockhaus, vor 1964)
- FAM obj20857849 fr00496f03 (unbekannt, um 1920-1939?)
- FAM obj20857989 fr00500e08 (unbekannt, 1940-1944)
- FAM obj20857990 fr00500e09 (unbekannt, 1940-1944)
- FAM obj20858157 fr00517c05, fr00517c06 (unbekannt, um 1930)
- FAM obj20862615 fm37980 (unbekannt, 1928)
- FAM obj20863146 fr00155g05 Aufn. Nr. 33.912, fr00155g10 Aufn. Nr. 33.917 (unbekannt, 1925-1926)
- FAM obj20863776 fm182256 (unbekannt, 1940-1944)
- FAM obj20864053 fm160565 (unbekannt, 1940-1944)
- FAM obj20864054 fm38852 (unbekannt, 1928)
- FAM obj20864494 fm37838 (unbekannt, 1928)
- FAM obj20864748 fm168459, fm168462 (unbekannt, 1940-1944)
- FAM obj20865059 fm1399 (unbekannt, 1918-1919)
- FAM obj20865066 fm1778, fm1779 (unbekannt, 1918-1919)
- FAM obj20865070 fm1401b, fm1403b (unbekannt, um 1918)
- FAM obj20865071 it00118e11 (Lala Aufsberg, 1962)
- FAM obj20865601 fm31941 (unbekannt, um 1925-1926)
- FAM obj20866149 it00279e02 (Konrad Helbig, 1950-1970)
- FAM obj20880663 fm39516 (unbekannt, 1928)
- FAM obj20881016 fm180081 (unbekannt, 1940-1944)
- FAM obj20882305 fr00752c06 (unbekannt, 1928)
- FAM obj20882498 fm36072 (unbekannt, 1927)
- FAM obj20882500 fm36075 (unbekannt, 1927)
- FAM obj20882976 fr00817d03 (unbekannt, 1928)
- FAM obj20883409 it00073e05, it00073e07 (Otto Lehmann-Brockhaus, 1940-1960?)
- FAM obj20883410 it00073e08 (Otto Lehmann-Brockhaus, 1940-1960?)
- FAM obj20883484 it00079c09, it00079c14 (Otto Lehmann-Brockhaus, 1940-1960)
- FAM obj20883959 it00107e04 (o. A., 1930-1950)
- FAM obj20884043 it00475e09 (unbekannt, 1932)
- FAM obj20884053 it00476b02 (unbekannt, 1932)
- FAM obj20884312 it00492e01 (Otto Lehmann-Brockhaus, 1938-1945)
- FAM obj20884454 fm1936 (unbekannt, 1918-1919)
- FAM obj20884476 fm2713 (unbekannt, 1918-1919)
- FAM obj20884487 it00474b12 (Ulrich Schulze, 1988)

FAM obj20884719 fm2206 (unbekannt, 1918-1919)
FAM obj20884730 it00510c02 (Max Hutzler, 1970-1975)
FAM obj20884856 it00565b10 (Ulrich Schulze, 1988)
FAM obj20885066 fm2313 (unbekannt, um 1916-1925)
FAM obj20885129 fm142189 (Frieda Dettweiler u. ? Menzel, 1937)
FAM obj20885162 fm1915 (unbekannt, 1918-1919)
FAM obj20885187 it00340d02 (unbekannt, 1932)
FAM obj20885190 it00340d07 (unbekannt, 1932)
FAM obj20885491 fm171252 (unbekannt, 1940-1944)
FAM obj20886036 it00315a09 (unbekannt, um 1895-1920?)
FAM obj20886081 fm1761, fm1822 (unbekannt, um 1918)
FAM obj20886086 it00292e13 (Erika Groth-Schmachtenberger, 1957)
FAM obj20891332 fm37539b (unbekannt, 1928)
FAM obj20891512 fm37620 (unbekannt, 1928)
FAM obj20891565 fm160993 (unbekannt, 1940-1944)
FAM obj20891636 fm174411 (unbekannt, 1940-1944)
FAM obj20891637 fm174410 (unbekannt, 1940-1944)
FAM obj20892333 fm1114, fm1128 (unbekannt, um 1918)
FAM obj20900664 it00527d13 (Konrad Helbig, 1965)
FAM obj20900832 fm1281 (unbekannt, um 1918)
FAM obj20900891 it00288a06 (unbekannt, um 1895-1920?)
FAM obj20960152 fm26112, fm26122, fm26134 (unbekannt, 1926)
FAM obj20960152 fm1854873 (Max Hirmer, vor 1982)
FAM obj20960152 fmd489045 (Volker Rödel, 2014)
FAM obj20960308 fmc1855085 (Max Hirmer, vor 1968)
FAM obj20960601 fm1659 (unbekannt, um 1918-1919?)
FAM obj32064517 mi07827b03, mi07827b05 (o. A.)
FAM obj70004860 fln0138910b_p (Fritz Burger, Zug. 1954)
FAM obj70005936 fle0012057x_p (KHI Florenz, vor 2003)
FAM obj70005938 fle0012064x_p (KHI Florenz, vor 2003)
FAM obj70005993 fle0012169x_p (KHI Florenz, vor 2003)
FAM obj70005999 fle0012178x_p (KHI Florenz, vor 2003)
FAM obj70006007 fle0012194x_p (KHI Florenz, vor 2003)
FAM obj70006011 fle0012207x_p (KHI Florenz, vor 2003)
FAM obj70006032 fle0012246x_p (KHI Florenz, vor 2003)
FAM obj70006551 fle0012904x_p (KHI Florenz, vor 2003)
FAM obj70006563 fle0012948x_p, fle0012950x_p (KHI Florenz, vor 2003)
FAM obj70007266 fle0013072x_p (KHI Florenz, 2016)
FAM obj70007270 fle0013082x_p (KHI Florenz, 2016)
FAM obj99152706 it00015b01 (Erika Groth-Schmachtenberger, 1961)
FAM obj99156564 fm2190 (unbekannt, um 1918)
FAM obj99158940 it00508g13 (Konrad Helbig, 1960-1970)
FAM obj99174994 it00492g13 (unbekannt, 1970-1980)
FAM obj99176047 it00604f05 (Lala Aufsberg, 1962)

FAM obj99182044 it00065g14 Auf. Nr. 209.415 (Erwin Kluckhohn, vor 1940)

FAM obj99183419 it00343a11 (unbekannt, 1973)

FAM obj99260547 fm2034 (unbekannt, 1916-1925)

FAM obj99281116 fm504088 (Max Hutzel, 1940-1960)

Der Aufruf in den entspr. Online-Fotoarchiven kann per Eingabe der Fotokennung erfolgen.

Sonstiges

Abajas de Bureba, Santa María la Mayor

Abb. 7

<http://romanicoburebano.blogspot.com/2011/04/iglesia-de-santa-maria-de-abajas-de.html>

Amphipolis, Basilica A

https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F22%2F_9804&repid=1

http://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F22%2F_69256&repid=1

Annepont, Saint-André

<https://monumentum.fr/eglise-saint-andre-pa00104592.html>

Arabona, Santa Maria

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Abruzzo/SantaMariadiArabona/DSCN4865.JPG>

Arles-sur-Tech, Saint-Marie

<https://monumentum.fr/abbaye-sainte-marie-pa00103960.html>

Ascoli Piceno, Santi Vincenzo ed Anastasio

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Marche/Ascoli/DSCN9872.JPG>

Assisi, San Masseo *de Platheia*

<https://www.iluoghidelsilenzio.it/san-masseo-de-platea-assisi-2/>

Assisi, San Rufino

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Umbria/SanRufinoadAssisi/SanRufinoadAssisi3.jpg>

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Umbria/SanRufinoadAssisi/SanRufinoadAssisi13.jpg>

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Umbria/SanRufinoadAssisi/SanRufinoadAssisi139.jpg>

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Umbria/SanRufinoadAssisi/SanRufinoadAssisi174.jpg>

Aubeterre-sur-Dronne, Saint-Jacques

<https://monumentum.fr/eglise-saint-jacques-pa00104235.html>

Aulnay, Notre-Dame de Salles

<https://monumentum.fr/eglise-notre-dame-salles-pa00104604.html>

Aversa, San Lorenzo

https://i1.wp.com/www.fondazioneterradotranto.it/wp-content/uploads/2018/04/Chiesa-di-San-Lorenzo-di-Aversa.Leone-stiloforo-sec.XI_.jpg?ssl=1

Bagnizeau, Saint-Vivien

<https://monumentum.fr/eglise-saint-vivien-pa00104610.html>

Bari, San Nicola

http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Puglia/Bari/IMG_6793.JPG

Barret, Saint-Pardoux

<https://monumentum.fr/eglise-saint-pardoux-pa00104241.html>

Bazzano, Santa Giusta

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Abruzzo/Bazzano/10915.JPG>

Inv. 1150

<http://www.abruzzomedievale.org/getopera.php> (Datenbank)

Be'er Shema, Stefanskirche

<https://www.jewishvirtuallibrary.org/be-er-shema-church-of-st-stephen>

Berlin, Skulpturensammlung u. Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen

Ident. Nr. 4

<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1608323&viewType=detailView>

Ident. Nr. 20

<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1437445&viewType=detailView>

Ident. Nr. 27 u. 28

<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=870274&viewType=detailView>

<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=869082&viewType=detailView>

<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=869082&viewType=detailView>

Ident. Nr. 2925

<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1408928&viewType=detailView>

Ident. Nr. 4705

<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1605522&viewType=detailView>

Inv. Nr. 1796

<https://smb.museum-digital.de/pdf/publicinfo.php?oges=141369&lang=de>

Berlin, Museum für Islamische Kunst der Staatlichen Museen

Ident. Nr. I. 25/76

<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1530626&viewType=detailView>

Ident. Nr. I. 6163

<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1525479&viewType=detailView>

Bern, Abegg-Stiftung

Inv. Nr. 2656/2660

<https://abegg-stiftung.ch/collection/das-hochmittelalterliche-europa/>

Bern, Burgerbibliothek

<https://www.e-codices.ch/en/bbb/0120-2/138r/0/Sequence-2734>

Biozat, Saint-Symphorien

<https://monumentum.fr/eglise-saint-symphorien-pa00093007.html>

Bitonto, Santa Maria e San Valentino

http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Puglia/Bitonto/IMG_7286.JPG

G

Bologna, San Pietro

https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F22%2F_98966&repid=1

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/EmiliaRomagna/SanPietroaBologna/DSCN2436.JPG>

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/EmiliaRomagna/SanPietroaBologna/10158.JPEG>

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/EmiliaRomagna/SanPietroaBologna/10173.JPEG>

Bologna, Santi Vitale ed Agricola

http://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F22%2F_21941&repid=1

Boston, Museum of Fine Arts

Acc. Nr. 57.581

<https://collections.mfa.org/objects/57618/oliphant?ctx=8d1eec2f-075e-48c5-9132-52062e38e019&idx=9>

Bourg-Charente, Saint-Jean-Baptiste

<https://monumentum.fr/eglise-saint-jean-baptiste-pa00104255.html>

Capestrano, San Pietro *ad Oratorium*

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Abruzzo/SanPietroadOratorium/DSCN4740.JPG>

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Abruzzo/SanPietroadOratorium/DSCN4748.JPG>

Capodiponte, San Salvatore

http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Lombardia/CapodiPonte/IMG_6259.JPG

Carrara, Sant'Andrea

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Toscana/Duomodicarrara/Duomodicarrara64.jpg>

Cavagnolo, Santa Fedè

http://archeocarta.org/wp-content/uploads/2014/11/800px-Cavagnolo_Santa_Fede_Lunetta.jpg

Celano, Museo Nazionale d'Abruzzo

Madonna *de Ambro* u. Madonna *del Latte*

<https://museonazionaleabruzzo.cultura.gov.it/le-opere/>

San Pietro *in Albe*, Holztürflügel

<http://www.museodellamarsica.beniculturali.it/index.php?it/23/le-opere/23/imposte>

Cervatos, San Pedro

<https://www.monestirs.cat/monst/annex/espa/canta/ccervat.htm>

Champagnolles, Saint-Pierre

<https://monumentum.fr/eglise-saint-pierre-pa00104641.html>

Chauvigny, Saint-Pierre

<https://monumentum.fr/eglise-saint-pierre-pa00105413.html>

Civaux, Saints-Gervais-et-Protais

<https://monumentum.fr/eglise-saint-gervais-saint-protais-pa00105426.html>

Civita Castellana, Santa Maria Maggiore

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Lazio/CivitaCastellana/Civita13.jpg>

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Lazio/CivitaCastellana/Civita15.jpg>

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Lazio/CivitaCastellana/Civita18.jpg>

Cleveland, Museum of Art

Inv. Nr. 1924.747

<https://www.clevelandart.org/art/1924.747>

Inv. Nr. 1930.740

<https://www.clevelandart.org/art/1930.740>

Inv. Nr. 1952.152

<https://www.clevelandart.org/art/1952.152>

Inv. Nr. 1967.144

<https://www.clevelandart.org/art/1967.144>

Cluny, Musée Ochier

Centre des Monuments Nationaux

PHBW09-0177, PHBW09-0185, PHBW09-0196, PHBW09-0219 (Philippe Berthé, 2009)

<https://regards.monuments-nationaux.fr/fr> (Datenbank)

Plateforme Ouverte du Patrimoine

N°d'Inv. 896.29-3; 58 (Ancien numéro - inventaire de 1891); 32 (Catalogue Levent); A20 (N°d'Inv. MH 1979)

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/01690003055>

N°d'Inv. 61.2-1

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/01690003048>

N°d'Inv. 61.2-3

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/01690003050>

N°d'Inv. 61.2-5; 58 (Ancien numéro - inventaire de 1891); 32 (Catalogue Levent); A24 (N°d'Inv. MH 1979)

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/01690003043>

N°d'Inv. 61.2-7; A21 (N°d'Inv. MH 1979)

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/01690003046>

Corfinio, San Pelino

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Abruzzo/SanPelinoaCorfinio/11486.JPG>

Corme-Écluse, Notre-Dame

<https://monumentum.fr/eglise-notre-dame-pa00104658.html>

Cremona, Santa Maria Assunta

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Lombardia/DuomodCremona/Cremona206.jpg>

Échillais, Notre-Dame

<https://monumentum.fr/eglise-notre-dame-pa00104676.html>

Ely, Cathedral, Prior's Doorway

Foto (Roger Fenton, um 1858)

<http://www.getty.edu/art/collection/objects/60623/roger-fenton-the-prior's-porch-ely-cathedral-english-about-1858/?dz=0.5000,0.6370,0.44>

Ferrara, San Francesco

https://www.europeana.eu/de/item/22/_10094

https://www.europeana.eu/de/item/22/_10096

http://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F22%2F_10007&repid=1

http://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F22%2F_10016&repid=1

Ferrara, San Giorgio

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/EmiliaRomagna/CattedralediFerrara/CattedralediFerrara125.jpg>

Fusignano, San Savino

https://www.europeana.eu/de/item/22/_10384

Gaza, Synagoge

http://cojs.org/gaza_synagogue_mosaic-_6th_century_ce/

Genouillé, Notre-Dame

<https://monumentum.fr/eglise-notre-dame-pa00105461.html>

<http://www.alienor.org/publications/age-roman-2011/genouille.php>

Givrezac, Saint-Blaise

<https://monumentum.fr/eglise-saint-blaise-pa00104701.html>

Guglionesi, San Nicola

<http://turismo.provincia.campobasso.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/458>

Hildesheim, Dombibliothek

HS St. God. 1

[https://www.albani-](https://www.albani-psalter.de/stalbanspsalter/german/kommentar/page056.shtml)

[psalter.de/stalbanspsalter/german/kommentar/page056.shtml](https://www.albani-psalter.de/stalbanspsalter/german/kommentar/page056.shtml)

[https://www.albani-](https://www.albani-psalter.de/stalbanspsalter/german/kommentar/page072.shtml)

[psalter.de/stalbanspsalter/german/kommentar/page072.shtml](https://www.albani-psalter.de/stalbanspsalter/german/kommentar/page072.shtml)

[https://www.albani-](https://www.albani-psalter.de/stalbanspsalter/german/kommentar/page417.shtml)

[psalter.de/stalbanspsalter/german/kommentar/page417.shtml](https://www.albani-psalter.de/stalbanspsalter/german/kommentar/page417.shtml)

Imola, Museo Diocesano

http://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F22%2F_10398&nrepid=1

Journet, Prieuré Notre-Dame de Villesalem

<https://monumentum.fr/prieure-villesalem-pa00105477.html>

Lodi, Santa Maria Assunta

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Lombardia/Duomodilodi/Duomodilodi10.jpg>

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Lombardia/Duomodilodi/Duomodilodi13.jpg>

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Lombardia/Duomodilodi/Duomodilodi52.jpg>

London, British Library

Deckel zu Egerton MS 1139

<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8095AddMS30337>

<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6438&CollID=27&NStart=30337>

Add MS 37768/1

http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_37768

London, British Museum

Inv. Nr. 1805-0703-157

https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-157

London, Victoria and Albert Museum

Inv. Nr. 828-1894

<http://collections.vam.ac.uk/item/O84930/woven-silk-unknown/>

Inv. Nr. 10-1866

<http://collections.vam.ac.uk/item/O70461/casket-unknown/>

Inv. Nr. 1648-1912 (1911)

<http://collections.vam.ac.uk/item/O1270083/detail-of-a-large-stone-photograph-bell-gertrude-margaret/>

Magdalensberg-Sankt-Thomas, Sankt Thomas

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Magdalensberg_Sankt_Thomas_Pfarrkirche_Ostwand_Roemerstein_15102011_433.jpg?uselang=de

Madrid, Museo Arqueológico Nacional

Inv. Nr. 52113

<http://www.man.es/man/en/coleccion/catalogo-cronologico/edad-media/botezamora.html>

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Museo=MAN&Ninv=52113>

Inv. Nr. 57371

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAN&Museo=MAN&Ninv=57371>

Mailand, Sant'Ambrogio

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Lombardia/SantAmbrogioaMilano/SAmbrogio44.jpg>

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Lombardia/SantAmbrogioaMilano/DSCN1565.JPG>

Marcillac, Saint-Vincent

<https://monumentum.fr/eglise-saint-vincent-pa00083616.html>

Marignac, Saint-Suplice

<https://monumentum.fr/eglise-saint-sulpice-pa00104792.html>

Matrice, Santa Maria *della Strada*

<http://www.icr.beniculturali.it/pagina.cfm?usz=5&uid=67&rid=36&rim=80>

Milano, Biblioteca Brera

<https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/madonna-in-maesta/>

Modena, Santa Maria Assunta e San Geminiano

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/EmiliaRomagna/Modena/Modena7.jpg>

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/EmiliaRomagna/Modena/Modena358.jpg>

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/EmiliaRomagna/Modena/Modena366.jpg>

Monte Sant'Angelo, Santa Maria Maggiore

http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Puglia/Monte%20Sant'Angelo/IMG_5355.JPG

Moscufo, Santa Maria *del Lago*

Inv. 1903 u. 1905

<http://www.abruzzomedievale.org/getopera.php> (Datenbank)

München, Bayerische Staatsbibliothek

Clm 3901

http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00092727/image_442

Clm 7355

http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00056552/image_12

Clm 23093

http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00086466/image_3

Narni, San Domenico

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Umbria/AltroNarni/DSCN8893.JPG>

Narni, Santa Maria *in pensole*

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Umbria/AltroNarni/SantaMariainPensole17.jpg>

New York, Metropolitan Museum of Art

Acc. Nr. 66.172

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471851?searchField=All∓sortBy=Relevance&ft=66.172&offset=0&rpp=20&pos=1>

Acc. Nr. 27.58.2

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447971?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=27.58.2&offset=0&rpp=20&pos=1>

Acc. Nr. 58.85.1

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=58.85.1>

Acc. Nr. 17.190.218

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464221>

Acc. Nr. 17.190.235

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=17.190.235>

Acc. Nr. 17.190.237

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464237>

Acc. Nr. 1977.421

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/469837>

Acc. Nr. 1984.344

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/466119?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=1984.344&offset=0&rpp=20&pos=1>

Acc. Nr. 47.100.45a–g

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search#!?q=47.100.45>

Nouaillé-Maupertuis, Saint-Junien

<https://monumentum.fr/abbaye-pa00105566.html>

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Inv. Nr. KG 830

<https://objektkatalog.gnm.de/wisski/navigate/40631/view>

Osimo, San Leopardo

<http://www.terrestorie.com/posti/osimo/osimo.htm>

Pamplona, Museo de Navarra

„Schrein von Leyre“

<http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/Colaboraciones04372Arquet aLeyre1.htm> (Abb. 6)

Paray-le-Monial, Sacré-Cœur

APDNX3878 (Henri Deneux (1874-1969), 1900)

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APDNX3878>

Paris, Bibliothèque Nationale

Inv. 55.345

[http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/395?vc=e PkH4LF7w6yelGA1iLESSsKCJuj8nMy0xLwSajVIZOLRxxN-AH-MLYY\\$](http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/395?vc=e PkH4LF7w6yelGA1iLESSsKCJuj8nMy0xLwSajVIZOLRxxN-AH-MLYY$)

Latin 10438

<https://images.bnf.fr/#/detail/717974/40>

Paris, Musée de Cluny

Inv. Cl. 12869

<https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/chasuble-de-saint-exupere.html>

Inv. Cl. 13065

<https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/olifant.html>

Paris, Musée du Louvre

N°d'Inv. MR 370

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010112519>

N°d'Inv. OA 4068

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010329109>

N°d'Inv. OA 2775

<https://www.photo.rmn.fr/archive/16-549057-2C6NU0A6QS67U.html>

N°d'Inv. RF 1850

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010094156>

Parma, Santa Maria Assunta

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/EmiliaRomagna/CattedralediParma/Duomodiparma14.jpg>

Piacenza, Santa Maria Assunta e Santa Giustina

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/EmiliaRomagna/Piacenza/Cattedrale/DSCN3502.JPG>

Piacenza, Sant'Antonino

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/EmiliaRomagna/Piacenza/SantAntonino/SAntonino4.jpg>

Plassac-Rouffiac, Saint-Cybard

<https://www.francebalade.com/charente/angoumoisroman.htm>

Pomposa, Museo pomposiano

https://www.europeana.eu/de/item/22/_3647

Poreč, Archäologisches Museum Istriens

https://www.europeana.eu/de/item/22/_8333

Ravenna, Museo Nazionale

Inv. Nr. 799

https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F22%2F_11606&repid=1

Inv. Nr. 678

https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F22%2F_11611&repid=1

Ravenna, San Giovanni Evangelista

https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F22%2F_74165&repid=1

Ravenna, Santa Maria Maggiore

https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F22%2F_11294&repid=1

Ravenna, Sant'Apollinare *in Classe*

https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F22%2F_13106&repid=1

Rom, Museo di Roma

MR 41233

<http://www.museodiroma.it/it/opera/pluteo-con-due-pavoni-che-si-abbeverano-un-cantaro>

MR 41234

<http://www.museodiroma.it/it/opera/pluteo-con-due-pavoni-che-si-abbeverano-un-cantaro-ed-elementi-zoomorfi>

Rosciolo, Santa Maria delle Grazie

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Abruzzo/RosciolodeiMarsi/11205.JPG>

Saint-Paul-de-Varax, Saint-Paul

<https://monumentum.fr/eglise-pa00116563.html>

Salles-Arbussonnas-en-Beaujolais, Saint-Martin

APMH00123920 (Paul Gélis, um die 1930er J.)

<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/memoire/APMH00123920>

Serramonacesca, San Liberatore

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Abruzzo/Serramonacesca/DS CN4833.JPG>

Sohag, Rotes Kloster, Anba-Bishoi-Kirche

https://www.archnet.org/sites/17025?media_content_id=124255

Sora, Santa Maria Maggiore

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Lazio/Sora/DSCN1076.JPG>

Spoletto, Santa Maria Assunta

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Umbria/DuomodiSpoleto/DS CN9439.JPG>

Steindorf-Tiffen am Ossiacher See, Sankt Jakobus der Ältere

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Steindorf_Tiffen_Pfarrkirche_r%C3%B6m._Grabaufries_Kantharos_und_2_Panther_20042016_3095.jpg

Thessaloniki, Museum für byzantinische Kultur

https://www.omnia.ie/index.php?navigation_function=2&navigation_item=%2F22%2F_33268&repid=1

Todi, Santa Maria Annunziata

Foto (1908)

<https://jacopinodatodi.files.wordpress.com/2014/10/1908-abside-della-cattedrale.jpg>

Foto (1959)

<https://jacopinodatodi.files.wordpress.com/2014/10/ak-todi-abside-della-cattedrale.jpg>

Toulouse, Musée Paul-Dupuy

Inv. 18036

<https://www.ampdupuy.fr/collection-portfolio/olifant-dit-le-cor-de-roland/?portfolioCats=40>

Toulouse, Schatzkammer Saint-Sernin

<https://journals.openedition.org/pds/docannexe/image/1934/img-20.jpg>

Toulouse, Musée des Augustins

Inv. Nr. ME 5

<https://www.augustins.org/fr/search-notice/detail/me-5-saint-thom-5c3d8>

Inv. Nr. ME 7

<https://www.augustins.org/fr/search-notice/detail/me-7-palmettes-a67f4>

Inv. Nr. ME 10

<https://www.augustins.org/fr/search-notice/detail/me-10-palmettes-c0255>

Inv. Nr. ME 14

<https://www.augustins.org/fr/search-notice/detail/me-14-oves-vege-d17de>

Inv. Nr. ME 80

<https://www.augustins.org/fr/search-notice/detail/me-80-le-roi-da-d1903>

Inv. Nr. ME 102

<https://www.augustins.org/fr/search-notice/detail/me-102-le-roi-d-c697a>

Inv. Nr. 85 5 1

<https://www.augustins.org/fr/search-notice/detail/85-5-1-fragment-ac8b4>

Sens, Musée

<https://www.musees-sens.fr/les-collections/tresor-de-la-cathedrale/#group-1>

Sessa Aurunca, Santi Pietro e Paolo

http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Campania/SessaAurunca/IMG_5400.JPG

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Campania/SessaAurunca/Sessa38.jpg>

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek

Stuttgarter Psalter Cod. bibl. fol. 23

[https://digital.wlb-](https://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungliste/werksansicht?id=6&tx_dlf%5Border%5D=title&tx_dlf%5Bid%5D=8680&tx_dlf%5Bpage%5D=318)

[stuttgart.de/sammlungen/sammlungliste/werksansicht?id=6&tx_dlf%5Border%5D=title&tx_dlf%5Bid%5D=8680&tx_dlf%5Bpage%5D=318](https://digital.wlb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungliste/werksansicht?id=6&tx_dlf%5Border%5D=title&tx_dlf%5Bid%5D=8680&tx_dlf%5Bpage%5D=318)

Treffen am Ossiacher See, Sankt Maximilian

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Pfarrkirche_Treffen?uselang=de#/media/File:Pfarrkirche_Treffen_-_Roemerstein4.JPG

Turin, Museo Civico d'Arte Antica im Palazzo Madama

Inv. Nr. 0410/PM

<https://www.palazzomadamatorino.it/it/le-collezioni/catalogo-delle-opere-online/bassorilievo-15>

Vaison-la-Romaine, Notre-Dame-de-Nazareth

<https://monumentum.fr/ancienne-cathedrale-cloitre-pa00082179.html>

Verona, Santa Maria Matricolare

<http://www.medioevo.org/artemedievale/Images/Veneto/Duomodiverona/Duomodiverona275.jpg>

Vic, Museu Episcopal

<https://www.museuartmedieval.cat/ca/colleccions/lapidari/sepulcre-mev-10623>

Wien, Kunsthistorisches Museum Antikensammlung

Inv. Nr. 37-38

<https://www.khm.at/objektdb/detail/71771/>

Inv. Nr. X 39

<https://www.khm.at/objektdb/detail/71782/>

Sämtliche Adressen der Online-Quellen entsprechen dem Stand vom 31.12.2021

Das Untergeschoss der Westfassade der Kathedrale San Rufino in Assisi entstand im Rahmen eines 1140 begonnenen und nach ca. 100 Jahren vollendeten Neubaus. Mit seiner umfangreichen Ausstattung ist es Ausdruck des Selbstbewusstseins seiner alleinigen Auftraggeber, der Kathedralkanoniker.

Die vorliegende Abhandlung widmet sich zum einen der differenzierten Flächengliederung durch ein geschossumfassendes Rahmenwerk mit einem aufliegenden Blendbogenfries wie der diesbezüglichen Ableitungsdebatte. Besondere Berücksichtigung erfährt dabei die portalbegleitende Reliefrahmung an der Fassade von San Pietro fuori le mura in Spoleto, auch im Vergleich mit verschiedenen Typen von Reliefeinfassungen an diversen Sakralbauten des südwestlichen Mittelmeerraumes. Zum anderen steht das breitgefächerte bauskulpturale Repertoire des Untergeschosses der assisanischen Fassade im Fokus dieser Untersuchung. Der Motivik der Darstellungen, ihrer Herkunft und Verbreitung, die in der bisherigen Forschung nur rudimentär bearbeitet worden ist, gilt in diesem Zusammenhang besondere Beachtung.



GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT
GÖTTINGEN

ISBN: 978-3-86395-532-8

Universitätsverlag Göttingen