

Sonderdruck aus

Ohly

FRÜHMITTELALTERLICHE STUDIEN

Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung
der Universität Münster

in Zusammenarbeit mit

Hans Belting, Hugo Borger, Dietrich Hofmann, Karl Josef Narr,
Friedrich Ohly, Karl Schmid und Rudolf Schützeichel

herausgegeben von

KARL HAUCK

6. Band



1972

WALTER DE GRUYTER · BERLIN · NEW YORK

Inhalt des 6. Bandes

Aufsätze

D. CLAUDE, Gentile und territoriale Staatsideen im Westgotenreich	1
F. L. GANSHOF, Am Vorabend der ersten Krise der Regierung Ludwigs des Frommen. Die Jahre 828 und 829	39
H. SCHWARZMAIER, Ein Brief des Markgrafen Aribo an König Arnulf über die Verhältnisse in Mähren (Texttaf.)	55
G. BANDMANN, Die vorgotische Kirche als Himmelsstadt (Taf. I—VII)	67
F. OHLY, Die Kathedrale als Zeitenraum. Zum Dom von Siena (Taf. VIII—XIII)	94
H. BOBLITZ, Die Allegorese der Arche Noah in der frühen Bibelauslegung	159
J. EHLERS, Arca significat ecclesiam. Ein theologisches Weltmodell aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Beilage)	171
B. BRONDER, Das Bild der Schöpfung und Neuschöpfung der Welt als <i>orbis quadratus</i> (Taf. XIV—XVIII)	188
H. MEYER, Die allegorische Deutung der Zahlenkomposition des Psalters	211
F. MÜTHERICH, Die verschiedenen Bedeutungsschichten in der frühmittelalterlichen Psalterillustration (Taf. XIX—XXII)	232
CHR. MEIER, Die Bedeutung der Farben im Werk Hildegards von Bingen (Farbtaf.)	245
R. HAUSSHERR, Sensus litteralis und sensus spiritualis in der Bible moralisée (Taf. XXIII — XLI)	356
J. W. EINHORN OFM, Das Einhorn als Sinnzeichen des Todes: Die Parabel vom Mann im Abgrund (Taf. XLII—IL)	381
W. HARMS, Reinhart Fuchs als Papst und Antichrist auf dem Rad der Fortuna (Farbtaf., Taf. L—LII)	418
K. STACKMANN, Bild und Bedeutung bei Frauenlob	441
G. SCHLEUSENER-EICHHOLZ, Die Bedeutung des Auges bei Jacob Böhme (Taf. LIII — LVI)	461

Bericht

Der Münsterer Sonderforschungsbereich „Mittelalterforschung“. 5. Bericht	493
--	-----

Jungen Herzog mit künftigen
Gnädigen D. O. P. M.

FRIEDRICH OHLY

Die Kathedrale als Zeitenraum
Zum Dom von Siena

- I. Zum 12. Jahrhundert: Das Sehen des Ganzen. Die Bedeutung der Raumdimensionen, S. 94;
II. Der Dom von Siena als Zeitenraum, S. 107; III. Der Zeitenraum und das liturgische Zeitengedächtnis, S. 146; Exkurse, S. 155.*

I. ZUM 12. JAHRHUNDERT: DAS SEHEN DES GANZEN
DIE BEDEUTUNG DER RAUMDIMENSIONEN

Das 12. Jahrhundert, das den Grund zum Dom von Siena legte, ist von einer schöpferischen Frische ohnegleichen. Sein Aufschwung gibt ihm eine epochale Bedeutung von Wendecharakter innerhalb des zu leicht als globale Einheit gesehenen Mittelalters. Sein Gewicht läßt sich mit dem der Renaissance vergleichen. Es ist die Wiege der Gotik, der Muttergrund der Mystik, das Fundament der Scholastik. Die volkssprachigen Literaturen verdanken ihm neuartige Möglichkeiten schöpferischer Welterschließung in vorher unbekanntem Gattungen mit Wirkungen, die über ein halbes Jahrtausend reichen. Die Chanson de geste, grandios beginnend mit der Chanson de Roland, hallt nach noch bei Ariost und Tasso. Der Artusroman, der Welt gegeben durch Chrétien von Troyes, stirbt seinen hohen Tod in des Cervantes 'Don Quijote'. Der Minnesang fand Möglichkeiten der Frauenliebe, die der Antike und den Volkskulturen fremd gewesen waren und das Fühlen und Verhalten des Abendlandes unauslöschlich prägten. Der christliche Held aus Opferbereitschaft für den Glauben, der Artusritter als Verkörperung einer das Gefallen Gottes und der Welt erstrebenden Humanität sowie der sich — wie auch die Frau — auf ein kühn entworfenen Bild der Dame verpflichtende und seinem aufweckenden Anspruch nachlebende Mann sind Möglichkeiten eines gehobenen Menschseins, die Dichter dieses Jahrhunderts sahen. Sie leben aus der Spannung auf das Ziel einer von Liebe beschwingten Suche, die auf Bewährung des Glaubens, die rechte Art des Mannseins und das Bestehen vor Wunschbildern der Frau gerichtet ist, um das dem Menschen Mögliche, die Einholung eines gewagten Traums, in solchem Streben dynamisch hingespant vorzuleben. Das Motiv der Suche in der Dichtung, der Quaestio in der Scholastik und des Drangs nach Einung in der Mystik zeigt eine Grundbewegung der auf den Sinn der Welt, die Wahrheit und auf Gott gerichteten Frömmigkeit dieser Zeit, die in alle Bewegungen ihres Geistes ausstrahlt. Diese

* Diese Arbeit konnte ich schreiben im deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz und im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Den Direktoren beider Institute, Herrn HERBERT KEUTNER (Florenz) und Herrn WILLIBALD SAUERLÄNDER (München), danke ich dafür herzlich.

im 12. Jahrhundert einen Stilwandel bewirkende Bewegung bringt Unruhe in die vorher statischer ruhende, um geistige und formale Mitten geordnete, weil vornehmlich heilsgeschichtlich-typologisch geschaute Welt, die sich im Übergang von der Romanik zur Gotik, beim Aufkommen der Mystik und der Scholastik — im Sinne der Formgeschichte als Ausdrucks der Geschichte des gelebten Gottes- und Menschenbildes — wandelt. Stilwandel als Erscheinungsform des Wandels von Frömmigkeit ist aus diesem zu erklären. Die Erforschung dieser geistigen Grundlagen lehrt eine Stilepoche aus ihrem Gesamtursprung verstehen. Diesem sind näher als die meist etwas jüngeren Zeugnisse der Kunst die unmittelbarsten Regungen der Frömmigkeit des Menschen gegenüber Gott, auch in den inneren Bewegungen der Theologie, zumal in der Art ihres Umganges mit Gottes Wort. Die der spirituellen Erhellung der verhüllten Offenbarung Gottes gewidmeten Gattungen der Schrifterklärung sind keine formalen Konstanten, sondern stehen im Wandel des Lebens der Frömmigkeits- und Theologiegeschichte, die sich wie die der Kunst verwirklicht auf dem Grenzfeld zwischen Tradition und Freiheit, das dem Leben der Geschichte Raum gibt. Die — in Übergängen immer — scholastisch oder mystisch, monastisch oder klerikal, 'romanisch' oder 'gotisch' geprägten Formen der Schrifterklärung, die Gottes Schöpfungs- und Heilsgedanken sichtbar machen, zeigen den sich wandelnden Sinn der Suche nach dem Sinn der Offenbarung in Schrift und Schöpfung. Das ist an der Geschichte der Auslegung des Hohenliedes abzulesen¹.

Auf verschiedene Weise, durch die Formen etwa des Predigtzyklus, der dramatischen Selbstausslegung des Wortes oder des Weltheilsspiels mit großen dramatischen Aufzügen (bei Honorius Augustodunensis) und anderes gelang es in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, die lockere Parataxe älterer Observanz in eine bindsam zügige Folge zu überführen, wo jedes Glied an einem unvertauschbar geordneten geistigen Ganzen teil hat. Das Bestreben, das frühere exegetische Staccato der Erklärung von Wort zu Wort zu überwinden und eine ganzheitliche geistige Sicht in der Auslegung eines Texts zu realisieren, fand eine einzigartige Verwirklichung bei der Erklärung biblischer Bauwerke wie der Arche Noahs, der Stiftshütte, des Tempels von Jerusalem oder des himmlischen Jerusalem, indem Exegeten wie Hugo von St. Victor, Adam der Schotte und andere dazu übergingen, das auszulegende Bauwerk samt seinen Bedeutungsdimensionen auf Pergament gemalt derart zur Darstellung zu bringen, daß die Auslegung im Wort als Kommentar des beigegebenen Bildes eines Bauwerks diente². Die Exegese nahm hier die Gestalt einer geistigen Architektur an, die mit theologischen und künstlerischen Mitteln die Welt als einheitliches Sinnkontinuum sieht und nach allen Richtungen ihrer Bedeutungsdimensionen deutet.

¹ FRIEDRICH OHLY, Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200, Wiesbaden 1958; Die Suche in Dichtungen des Mittelalters (Zeitschrift für deutsches Altertum 94, 1965, S. 171—184); Synagoge und Ecclesia. Typologisches in mittelalterlicher Dichtung (Miscellanea Mediaevalia, Band 4: Judentum im Mittelalter, Berlin 1966, S. 350—364); zum Folgenden: Probleme der mittelalterlichen Bedeutungsforschung und das Taubenbild des Hugo de Folieto (Frühmittelalterliche Studien 2, 1968, S. 162—201).

² Hierzu: Probleme der mittelalterlichen Bedeutungsforschung (wie Anm. 1) S. 170ff.

Ganzheitliches Sehen, das im 12. Jahrhundert in der Buchmalerei³, an der Wurzel Jesse, an den systematisierenden Tugend- und Lasterbäumen, an jeglicher Art von Zyklusbildung in der Kathedralplastik und manch anderem sichtbar zu machen wäre, sei nur in Kürze mit einigen Bemerkungen zur deutschen Dichtung auch auf diesem Feld noch in Betracht gezogen. Sie zeigt einen formalen Stilwandel der Art, daß locker aggregierende, mehr oder weniger blockhaft reihende Formen abgelöst werden von auf durchgehende Einheit zielenden Formen. Im Satzbau verdrängen hypotaktische Bindungen die parataktische Reihung. Strophische Ordnungen treten zurück hinter dem durchlaufenden Erzählvers. Durch Verhaken der syntaktischen Einheiten in die Reimpaar-einheiten, so daß sie sich überschneiden, wird das stilistische Kontinuum ebenso gefördert wie durch die Möglichkeit der Überwindung eines Zeilenstils auch in den Langzeilstrophen, die inhaltliche und formale Ganzheit suchen. In der Handlungsführung wird die episodische Reihung überwunden durch zügige Verbindungen im Sinne einer Konsequenz von Fakten, Ideen und Lebensgängen. Auch Konzeptionen der Stufung und der Steigerung bezeichnen eine stilgeschichtliche Schwelle zwischen episodischem Aggregat und höherschreitender Folge. Der Gradualismus des 12. Jahrhunderts ist beherrscht von der Idee des Aufstiegs oder des Wegs nach innen, der, zum Gipfel oder zur Mitte strebend, den Stufengang zur Einheit bindet. Die Fabel des dichterischen Helden erfüllt sich nicht mehr in einer kritischen Lebensphase, sondern drängt auf biographische Konsequenz und Ganzheit. Dem dient der Übergang vom Lied zum Epos, die Ausweitung des frühen Artusromans zur Rittervita. Die Legendenformen der *Conversio* oder *Passio*, der *Visio*, der *Miracula* und der *Translatio* suchen den verbindenden Sinnkontext der *Vita*. Legende, Roman und Helden-dichtung zeigen das Streben, die Handlung nicht allein durch eine volle *Vita*, sondern auch durch eine Folge von Generationen zu führen. Die Voranstellung der Elterngeschichte und die Weiterführung der Handlung in die Geschichte der Kinder, sogar der Enkel, können verschiedenen dichterischen Zwecken dienen — sie stiften immer Zusammenhang und Kontinuität. Die dichterische Konzeption des Zyklus (in der Gruppierung von Legenden, beim Artusroman, in der vor allem französischen Heldendichtung, auch im Minnesang) schafft eine der Möglichkeiten dichterischer Großformen, deren Keime im 12. Jahrhundert liegen und sich im folgenden mit Macht entfalten. Die Behandlung von Raum und Zeit offenbart ein Streben weg von den Möglichkeiten einer wie immer springenden Parataxe von Zeiten und Örtern bis hin zur Erreichung eines stimmigen Kontinuums von Raum und Zeit, wie es in Großformen des Romans um 1230 schon errungen ist, wo — etwa im Prosa-Lancelot — zum ersten Male die allseitige Einheit der Szene im bestimmenden Kontext von Ort und Zeit bis in die Tageszeitatmosphäre, von Lebenszeit und -stufe bis in die psychologische Stimmung hinein erzielt ist. Nicht so einfach wie die genannten formalen Elemente eines Stilwandels im 12. Jahrhundert sind seine tieferen Gründe im Wandel des Menschen- und des Gottesbildes darzulegen, auf den hier nicht einzugehen ist. Sowohl die systembildenden Neigungen der Frühscholastik wie vor allem die

³ Zum Taubenbild des Hugo de Folieto (wie Anm. 1) S. 172—201.

in Weg und Ziel die Einheit suchende Mystik des 12. Jahrhunderts wären hier in Betracht zu ziehen.

Wir lenken zurück aufs Bauwerk: Die Schau in Ganzheiten machte es für mit künstlerischem Sinn begabte Theologen des 12. Jahrhunderts offenbar notwendig, das im Geist Geschaute nicht allein ins Wort zu fassen, sondern *una cum pictura* (so sagt Adamus Scotus), mit einem beigegebenen Bild, zu zeigen, das den Zusammenhang des Ganzen als Universum darstellt. Wir kennen das Weltbild Hugos von St. Viktor und das des Schotten Adam aus ihrer eigenen Beschreibung und Erklärung und haben die Weltbilder Hildegards von Bingen und Joachims von Fiore in Wort und Bild erhalten. Am Ende von *De arca Noe morali* gibt Hugo von St. Viktor eine Einstimmung in das anschließende Werk *De arca Noe mystica*, das sein Archenbild beschreibt und auslegt, derart, daß er auf die Arche als Kosmos mit eindrucksvollen Worten hinführt⁴:

‘Was ist also diese Arche, von der so viel gesagt wird und in der so viele Wege des Wissens enthalten sind? Sollte man glauben, sie sei ein Labyrinth? Sie ist kein Labyrinth; kein Ort der Mühe, ein Ort der Ruhe (*nec labor intus, sed requies intus*). Woher ich dies weiß? Es wohnt in ihr doch der, der sagte: „Kommt her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken. Und ihr sollt Ruhe finden für eure Seelen“ (Mt. 11,28f.). Wenn aber Mühe ist, wo er selbst ist, wie sollen dann bei ihm Ruhe finden, die zu ihm kommen? Nun ist aber „in Frieden sein Ort bereitet und seine Wohnung zu Sion. Dasselbst zerbricht er die Pfeile des Bogens, den Schild, das Schwert, den Streit“ (Ps. 75,3f.). Dort sind aller Lärm, die Wirrnis fern, dort dauern Freude, Friede und Ruhe gegenwärtig. Was ist also diese Arche, möchtest du es wissen? Halte mir still, damit ich von Vielem Weniges dir sage. Diese Arche gleicht einem reich bestellten Schatzhaus aller Freuden. Du kannst in ihr nichts suchen, was du nicht auch findest; und hast du eins gefunden, so wirst du viel dir aufgetan sehen. In ihrer Fülle und vollzählig sind die Werke unseres Heils vom Weltbeginn bis an ihr Ende in ihr enthalten; sie stellt das Sein der universalen Kirche dar (*status universalis ecclesiae figuratur*). Die Geschichte der Geschehnisse ist dort ineinandergesfügt, dort finden sich die Geheimnisse der Sakramente, in ihr sind angeordnet die Stufen der Seelenbewegungen und Gedanken, Betrachtungen und Schauungen, der guten Werke, der Tugenden und ihres Lohnes. Was wir glauben, was wir tun und was wir hoffen sollen, ist uns dort gewiesen⁵. Das Beispiel des Menschen-

⁴ PL 176,679D—680D.

⁵ Hier klingt an das übliche Sprechen von den Funktionen des mehrfachen Schriftsinns:

*Littera gesta docet, quid credas allegoria,
Moralis quid agas, quo tendas anagogia.*

Die Formel dieses Denkens ist den Jahrhunderten in Fleisch und Blut übergegangen. Noch um 1780 sagt G. Chr. Lichtenberg (Gedankenbücher, hg. von FRANZ H. MAUTNER, Heidelberg 1967, S. 149): „Was bin ich? Was soll ich thun? Was kann ich glauben und hoffen? Hierauf reduciert sich alles in der Philosophie.“ — Kurz vorher hat Hugo von St. Viktor den dreifachen Schriftsinn in den drei Raumdimensionen der Arche enthalten gefunden (678D): *In his tribus dimensionibus omnis divina scriptura continetur. Historia enim longitudinem arcae metitur, quia in serie rerum gestarum ordo temporis invenitur. Allegoria latitudinem arcae metitur, quia in participatione sacramentorum constat collectio populorum fidelium. Tropologia altitudinem arcae metitur, quia in prospectu virtutum crescit dignitas meritum.*

lebens und der Gipfel der Vollkommenheit ist dort enthalten. Das Verborgene wird dort leuchtend sichtbar, das Schwere erscheint dort leicht, und was für sich betrachtet weniger einleuchtend schien, erweist, in seiner Ordnung gesehen, sich als sinnvoll. Das Ganze stellt sich dort als Körper dar, und der Einklang des Einzelnen wird darin deutlich (*Ibi quoddam universitatis corpus effingitur, et concordia singulorum explicatur*). Da wird wie eine zweite Welt dieser vorübergehenden und vergänglichen entgegengestellt gefunden, weil, was in dieser Welt in Zeitaltern vorübergeht, in jener Welt wie in einem Stand der Ewigkeit zu gleicher Zeit besteht. Dort folgt nicht dem Vergangenen das Gegenwärtige, löst nicht das Kommende das Gegenwärtige ab, sondern was immer dort ist, ist gegenwärtig. So bleiben sie (wohl: die zur Ewigkeit versammelten Menschen) auch dort und werden immer dauern und sich immer freuen, ohne Schmerz über das Vergangene, ohne Fürchten vor der Zukunft, habend, was sie lieben, sehend, was sie begehren; und in diesem Sinne hat der Apostel vielleicht gesprochen „Das Wesen dieser Welt vergeht“⁶ (*Praeterit figura huius mundi* I Cor. 7,31), das Aussehen dieser Welt, die Erscheinung dieser Welt, die Schönheit dieser Welt, da eine zweite Welt ist, deren Gestalt nicht endet, deren Aussehen nicht vorübergeht, deren Erscheinung nicht verwelkt, deren Schönheit niemals endet. Jene Welt ist in dieser Welt, und diese Welt ist kleiner als jene Welt, weil jene faßt, den diese zu fassen nicht imstand ist. Diese Welt sehen des Fleisches Augen, jene Welt schauen im Inneren des Herzens Augen. In dieser Welt haben die Menschen ihre Befriedigungen, in jener Welt sind die Freuden unaussprechbar. In dieser Welt laufen die Menschen und spenden den Schauspielen der Eitelkeit ihren Beifall, in jener Welt werden sie durch ewiges (inneres?)^{6a} Schweigen geübt und haben sie reinen Herzens Freude in der Schau der Wahrheit.’

Eine mehrfache Lehre aus der gleichen Wahrheit ziehend (*doctrina multiplex fiat manente eadem veritate*), erkennt Hugo auch in der Dimension der Höhe allein drei Stufen, denn die drei Stockwerke der Arche bezeichnen die Folge von *figura*, *res* und *veritas* oder Schatten, Körper und Geist (679A—C): *In primo ordine quasi in prima mansione est umbra. In secundo ordine quasi in secunda mansione est corpus. In tertio ordine quasi in tertia mansione est spiritus, vel, si mavis hoc modo dicere, figura, res, veritas, ut idem intelligas esse umbram et figuram, idem corpus et rem, idem spiritum et veritatem.* Der Schatten ist das vor Christus unter dem Gesetz der Schöpfung (*lex naturalis*) und unter dem Gesetz der Tafeln als körperhafte Präfiguration Geschehene. *Corpus vocantur ipsa nostra sacramenta, quae nunc in ista ecclesia visibiliter geruntur. Spiritus autem est id quod gratia Dei sub visibilibus sacramentis invisibiliter operatur.* Der Schatten des Roten Meers präfiguriert den Körper des Taufsakraments, dessen Geist die Sünde aufhebt. Hugo unterscheidet weitere Stufungen der Höhe: Die Werke des Heils geschehen unten durch die Menschen, darüber durch die Engel, in der Höhe als Werke Gottes. Moraliter geschehen, folgen sich Glaube, Hoffnung, Liebe; anagogisch geschehen, *cogitatio recta, meditatio provida und contemplatio clara*; in der Ethik *scientia, disciplina und bonitas*. Im Hinblick auf die Gnaden-Zeitstände Natur, Gesetz und Gnade liegt unten die Natur, darüber das Gesetz und darüber die Gnade. Was in Betracht der Höhe sich als gestufte Wertordnung ergibt, kann in Betracht der Länge auch als Zeitfolge sich ergeben: *Haec enim tria si secundum tempus considerantur, longitudinem arcae metiuntur, si secundum dignitatem discernuntur, altitudinem arcae distinguunt, quia sicut tempore se subsequuntur, ita dignitate se praecedunt.*

⁶ So Luther; Hugos Begriffe *figura*, *forma*, *species* und *pulchritudo*, die ich mit ‘Gestalt’, ‘Aussehen’, ‘Erscheinung’ und ‘Schönheit’ wiedergebe, wären noch zu klären anhand von Hugos Ästhetik im 7. Buch der *Eruditio didascalica* (PL 176,811—838).

^{6a} Die Hs. Paris Maz. 729 (12. Jh.) f. 201^r liest statt *aeternum* (MIGNE und Hs. Oxford Merton Coll. 49, f. 24^r) *internum silentium*.

Im Bauwerk der Arche ist die Sukzession der Zeit in Simultaneität und das Vergängliche ins Beständige verwandelt. Sein universaler Kosmos stellt die Kategorien der Zeit, des Raumes und des Wertes in den Raumdimensionen der Länge, der Breite und der Höhe dar: *Igitur ordo dignitatis ad altitudinem arcae pertinet, ordo temporis ad longitudinem arcae, ordo loci ad latitudinem⁷ simul et longitudinem⁸*. Das Bauwerk leistet, indem es die Zeiten zur Gleichzeitigkeit versammelt, das dem natürlichen Auge Unmögliche, ein Unendliches wie mit dem Auge Gottes zu überschauen. So versammelt es auch die unendlichen Räume in einen Raum und die Welt der Werte in die Rangordnung der Höhe. Wie Gott, der als Weltumfasser kein Außen um sich hat⁹ (*incircumscriptus omnia in se continet*)¹⁰, die Welt in seinen Händen hält, kann der Mensch — der auch das Unglaubliche leistet, den Weltumfasser von einem Standpunkt im nicht existenten Außen um Gott aus gesehen darzustellen — im Mikrokosmos des Bauwerkes den universalen Kosmos der Zeit, des Raumes und der Werte überschauen. Er bedarf dazu des übernatürlich schauenden *oculus cordis*, das imstande ist, mit einer ihm eigenen geistig-schöpferischen, Gestalt gebenden Kraft in dieser Welt jene schon im Diesseits aufscheinende Welt als All des Raums, der Zeit und der Werte zu erkennen. Im Eingang von Hugos von St. Viktor Lehrgespräch zwischen Meister und Schüler *De vanitate mundi* wird die Lehre vom natürlichen und vom geistigen Auge (*oculus carnis* und *oculus cordis*) entfaltet: 'Du hast im Inneren ein anderes, diesem an Klarheit weit überlegenes Auge, das das Vergangene, das Gegenwärtige und das Zukünftige gleichzeitig wahrnimmt, das seines Schauens Licht und Sehkraft über Alles ausgießt, das Verborgene durchdringt, dem sich Entziehenden nachgeht und zum Sehen eines fremden Lichtes nicht bedarf, sondern kraft seines ihm eigenen Lichtes wahrnimmt'¹¹. Der Meister weist diesem Auge des Herzens ausdrücklich einen Standpunkt außer- und oberhalb der Welt an, der ihm erlaubt, das Ganze zu überschauen: 'Begib dich also wie auf eine Warte des Geistes und richte seine Sehkraft auf die allseitig zu betrachtende Arche dieser Welt, damit die ganze Welt vor dem Betrachter liege, und von dort aus will ich dir das Ganze (*universa*) zeigen, das du sei es früher als nicht gesehen nicht erkannt, sei es gesehen, aber nicht wie angebracht bedacht hast.' (Hierzu Exkurs 1, S. 155)¹².

⁷ MIGNE hat *altitudinem*.

⁸ De arca Noe morali IV,9; PL 176,678C.

⁹ BARBARA BRONDER, Das Bild der Schöpfung und Neuschöpfung der Welt als *orbis quadratus* (Frühmittelalterliche Studien 6, 1972, S. 188—210) S. 193.

¹⁰ Amalar von Metz, Liber officialis IV, 3, 18; hg. von JOHANNES MICHAEL HANSSSENS, Amalarii episcopi opera liturgica omnia (Studi e Testi, 138—140), Rom—Vatikanstadt 1948—1950; hier Band 2, S. 418, zur Lektio als hymnischem Lob Gottes: *Ibi maiestatem Domini invenimus, quomodo in circumscriptus omnia in se continet*.

¹¹ Hugo von St. Viktor, De vanitate mundi; PL 176,704B: *Habes alium oculum intus multo clariorem isto, qui praeterita, praesentia et futura simul respicit, qui suae visionis lumen et aciem per cuncta diffundit, qui occulta penetrat, subtilia investigat, luce aliena ad videndum non indigens, sed sua ac propria luce prospiciens*.

¹² PL 176,704B: *Constituere igitur te quasi in quadam mentis specula et ejus aciem in arcam hujus mundi circumquaque lustrandam dirige, ut totus contemplanti coram positus sit mundus, et inde tibi universa demonstrabo, quae prius vel non visa ignorasti, vel visa non quomodo oportuit considerasti. — Vgl. 711C: *Sunt enim oculi**

Das Hereinholen auch der Vergangenheit und Zukunft in ein vor Augen stehend Ganzes macht die fließende Geschichte durch Vergegenwärtigung zum stehenden Besitz. Die Weltgeschichte wird zum Weltbild — *contemplanda rerum universitas*¹³ — wie sich Wasser ballt, der Tau zur Perle wird, das Feuchte sich in einen Edelstein verwandelt. In einem künstlerischen Geist gewinnt das Wandelbare Gestalt und Dauer. Im Weltbild ist die Fülle der Zeiten, Räume und Werte ein All geworden, das ein Auge überblickt. Vor allem: Es gibt mit dem Sein auch seinen Sinn zu sehen. Der mit Welt und Gott die Ewigkeit enthaltende Augenblick der schöpferischen Schau gewinnt bleibende Gestalt im Kunstwerk. In ihm gewinnt auch das anschauliche Weltbild Dauer.

Daß gleichwohl die mächtigen Bilder Hugos von St. Viktor und des Schotten Adam nicht erhalten blieben, dürfte aus der Verletzlichkeit der sperrigen, großen Pergamentformate sich erklären, während die Autoren ihren Bildern wohl Dauer wünschten. Die kleineren Kompositionen und Formate Hildegards von Bingen und Joachims von Fiore überlebten. Mehr Aussicht auf Dauer hatte ein Weltbild, wenn es nicht auf Pergament, sondern in Stein verwirklicht wurde. Wir hoffen zu zeigen, daß das Mittelalter den Bild- und Zeitenraum einer kosmischen *mappa mundi* von der Schöpfung bis zum Weltende, den es an der Arche zuerst gesehen, auch als Architektur gebaut hat.

Doch vorbereitend ist noch weiteres zu betrachten. Den Gang der Heilsgeschichte in ihren nach Weltaltern und Heilsepochen abgemessenen Schritten hat das Mittelalter als gestalthafte Einheit in mehr als einem Bilde überschauen können. Die Abbildungen des Heilsgeschichtskosmos wie in Hildegards von Bingen Ewigkeit-Zeiten-Rad mit Gott, „der die gesamte Schöpfung und Heilsgeschichte von vor dem Akt der Schöpfung bis nach dem jüngsten Gericht mit der dazwischen liegenden Weltzeit umgreift“¹⁴, sind keine gemalten Metaphern oder Personifikationen der Zeit. Mit kühnem Geist geschauter Bilder stellen das für die menschliche Vorstellung Unendliche der Zeit von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht, mit dem die Zeit wieder in die Ewigkeit zurückfällt, als endliche Gestalt dem Auge dar: Gott hält den Kosmos des Raumes und der Zeit in seinen Händen¹⁵. Oder: die Offenbarung ermöglicht es dem Menschen, den die von Gott inspirierte Vision legitimiert, von einem wie außerhalb Gottes und des Kosmos gelegenen Standpunkt aus zu sehen, wie Gott den Kosmos des Raumes und der Zeit in seinen Händen hält. Hildegard hat auf ihre eigene, im Hinblick auf Verwandtes bei Hugo von St. Viktor, Adam dem Schotten und Joachim von Fiore im 12. Jahrhundert jedoch nicht einsame Weise

mortalium depressi, et cursum universorum non respiciunt, atque in exiguis rerum particulis defixi quid agatur in toto non attendunt.

¹³ Hugo von St. Viktor, *De vanitate mundi*; PL 176,704C; eine *mappa mundi* nennt Hugo die Arche in *De arca Noe mystica* 14; PL 176,700C: *In hoc spatio mappa mundi depingitur ita, ut caput arcae ad orientem convertatur et finis eius occidentem contingat, ut mirabili dispositione ab eodem principio (MIGNE: principe mit Ms. Paris BN 14506 fol. 28^r; principio nach anderen Hss., so Paris Maz. 717 fol. 7^{vo}) decurrat situs locorum cum ordine temporum et idem sit finis mundi qui est finis saeculi.*

¹⁴ CHRISTEL MEIER, *Die Bedeutung der Farben im Werk Hildegards von Bingen* (Frühmittelalterliche Studien 6, 1972, S. 245—355) S. 314.

¹⁵ BARBARA BRONDER (wie Anm. 9) Abb. 34—39.

den Kosmos von Ewigkeit und Zeit in der Bild gewordenen Vision des Ewigkeit-Zeiten-Rades im *Liber divinorum operum* in Gestalt einer Folge von Farben der Heilsgeschichte durch Mittel der Kunst als anschaulich Ganzes vor Augen gestellt¹⁶. Die Darstellung des von Gott durch die Weltalter und die Gnadenstände (Schöpfung, Gesetz und Gnade) geführten Gangs der Heilsgeschichte durch Streifen, Zonen, Sektoren oder Folgen von Farben an Figuren, Dingen, vor allem Menschengestalten, auch an Tieren in den von Hildegard inspirierten Miniaturen zu ihren Werken steht für ein Höchstmaß an Geistiges zur Sichtbarkeit nahezu kristallin machender Verdichtung in den Künsten. Der Grad von — nicht abstrakter, sondern immer ihren Sinn signalisierender — Abbreviation der Welt ist hier so hoch, daß das Bild der Auslegung durch das Wort bedarf, so auch bei Hugo von St. Viktor, Adam dem Schotten und Joachim von Fiore. Die Zeit und Raum und Ewigkeit umfassenden 'Weltformeln' (K. Hauck) der mittelalterlichen Kunst¹⁷ bedürfen oft der vollen Offenbarung ihres sichtbaren Geheimnisses durch einen auslegenden Kontext. Die Miniatur ist grundsätzlich zu lesen im Kontext des Kodex.

Noch fehlt eine für das Verstehen mittelalterlicher Architektur erwünschte Untersuchung über die spirituelle Bedeutung der räumlichen Dimensionen Länge, Breite und Höhe im Mittelalter. Doch gilt, soweit ich sehe, von der Patristik bis ins hohe Mittelalter wohl ziemlich ausnahmslos, daß die Raumdimension der Länge als Zeitenlänge ausgelegt wird, sowohl bei der Architektur wie bei der Kreuzallegorese, welche die Deutung der Dimensionen besonders reich entwickelt. Es macht hierbei keinen Unterschied, ob der tropologische Aspekt gewählt wird — die Grundbedeutung ist dann *longanimitas perseverans* oder *perdurans* — oder der allegorische Aspekt zur Geltung kommt, wobei die räumliche Länge den Gang der Heilsgeschichte darstellt. Dies letzte sei zunächst an einigen Beispielen verdeutlicht.

Wie Hugo von St. Viktor in der Länge der Arche Noahs den Ablauf der Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Weltenende angelegt erkennt, so sieht er auch den Stamm des Kreuzes sich erstrecken vom Anfang (A) bis zum Ende (Ω). Das Mittelalter hat im Plan der Kirche wie die Arche oder das Kreuz oft auch den Leib Gottes abgebildet gesehen, so etwa Rupert von Deutz und Adamus Scotus. Nach Hugo von St. Viktor bedeutet der Leib Gottes vom Kopf bis zu den Füßen die Zeit von vor dem Weltbeginn bis zur Zukunft nach dem Weltende¹⁸; auch Hildegard von Bingen hat in der Erstreckung der Menschengestalt hinab bis zu den Füßen die Heilsgeschichte ausgedehnt gesehen¹⁹. Wo

¹⁶ Zu den für die Kunstgeschichte hier entdeckten 'Farben der Heilsgeschichte' bei Hildegard, Hugo, Adam und Joachim CHRISTEL MEIER (wie Anm. 14) S. 320—355.

¹⁷ Eine solche ist auch der von BARBARA BRONDER (wie Anm. 9) behandelte *orbis quadratus*.

¹⁸ BARBARA BRONDER (wie Anm. 9) S. 191, Anm. 13.

¹⁹ CHRISTEL MEIER (wie Anm. 14) S. 328f. Das frühmittelhochdeutsche St. Trudperter Hohe Lied (hg. von HERMANN MENHARDT, Halle 1934, 77,23—86,32) um 1160 deutet die Körperlänge des Sponsus vom Haar bis zu den Füßen als die nach den sieben Gaben des heiligen Geistes abgeteilte Zeitenlänge bis zum jüngsten Gericht:

Haupt und Haar
Augen

Trinität
Maria

sapientia
intellectus

die Gestalt der Kirche anthropomorph verstanden wurde²⁰, lag es auch von hier aus nahe, sie als Zeitenraum zu erkennen. An der Palast- und Tempelanlage Salomos erkennt Rupert von Deutz im äußeren Portikus mit dem Richterthron den *status temporis* von Adam bis Noah, im inneren Säulenportikus die Zeit von Noah bis Abraham und in Salomos Palast die Zeit von Abraham bis Christus wieder²¹. Das von Salomo für die Königin von Saba erbaute Haus sollte Raum schaffen für die Kirche aus der Heidschafft²². An den Dimensionen des Tempels Salomos — *et templum illud manufactum templum corporis Dominici significat*²³ — liest Rupert die göttlichen Eigenschaften Christi ab: an der Höhe die Majestas, an der Breite die Caritas und an der Länge die *antiquitas . . . quae per longitudinem . . . intelligitur*²⁴.

Stellvertretend für eine Fülle ähnlicher Aussagen über die tropologische und anagogische Deutung der Dimensionen, und in diesem Fall des Kirchengebäudes, möge des Sicardus von Cremona (um 1155—1215) Werk über die Liturgie der Kirche *Mitræ seu de officiis ecclesiasticis* genannt sein. Das Kapitel über die allegorische Bedeutung der Teile des Kirchengebäudes sagt: *longitudo ejus longanimitas est quae patienter adversa tolerat, donec ad patriam perveniat; latitudo charitas est quae dilatato sinu mentis amicos in Deo et inimicos diligit propter Deum; altitudo spes est retributionis futurae, quae prospera et adversa contemnit, donec videat bona Domini in terra viventium*²⁵. In dieser Auslegung sind still enthalten die häufige Deutung der Dimensionen auf die theologischen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung^{25a} sowie die Deutung der Länge auf das Ausdauern bei der langen Wanderung zur ewigen Heimat. Einige Beispiele hierfür seien noch angebracht, da die Wanderung des Volkes Israel durch die Wüste in das verheißene Land in Siena auf dem Fußboden bis vor den Altar als an ihr Ziel führt. Die

Wangen	Apostel	consilium
Mund	Märtyrer	fortitudo
Hände	Kirchenväter	scientia
Leib	Kirche der Gegenwart	pietas
Beine und Füße	Zeit bis zum Antichrist und Jüngsten Gericht	timor

Bei Hildegard bedeutet an der Gestalt der Weisheit Gottes der von der Brust bis zu den Füßen herabhängende Gürtelstreifen die *Zeit ab exordio mundi . . . usque ad finem saeculorum*. Die Edelsteine und Farben des Gürtels stellen die Epochen der Heilsgeschichte dar; *Scivias* III 9; PL 197, 688 D—689 A.

²⁰ Dann lag der Kopf Christi im Allerheiligsten der Stiftshütte oder des Tempels Salomos, das heißt im Chor der Kirche, so daß sich der vom Ablauf der Zeit in der Kathedrale, die nicht gewestet, sondern geostet ist, abweichende Ablauf der Zeit von Ost nach West ergibt.

²¹ In Reg. III,15; PL 167,1157D—1159C, vgl. zur *domus Salomonis* III,14 (1156A—1157C).

²² In Reg. III,16; PL 167,1159C—1161A.

²³ In Reg. III,14; PL 167,1156B; die Deutung des Tempels als Leib Christi ausführlich in cap. III,6 (1147C—1148A).

²⁴ In Reg. III,12; PL 167,1153B.

²⁵ *Mitræ* I,4; PL 213,20A.

^{25a} Etwa im frühmhd. Gedicht vom 'Himmlichen Jerusalem' (v. 434—443) werden die Länge, Breite und Höhe der Himmelsstadt gedeutet auf die theologischen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung; FRIEDRICH MAURER (Hg.), *Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts*, Band 2, Tübingen 1965, S. 152.

Wahl des Themas der Wanderung durch die Wüste²⁶ könnte dort mit angeregt sein durch die Deutung der Dimension der Länge als 'Ausdauer in der Zeit der Wanderung bis ans Ende'. Es macht dabei nichts aus, ob die Länge an Bauwerken wie der Arche Noahs, der Stiftshütte und dem Tempel Salomos als Präfigurationen der Kirche oder an Dingen wie dem Kreuz, der Bundeslade und dem Stiftstühten-Tisch gedeutet wird, da das Verständnis der Dimension als solcher, unabhängig von ihrem Träger, so gut wie fest ist. Die 'Länge' als Raummetapher für Zeit ist im Welt und Seele geschichtlich sehenden Christentum bei der Deutung der Raumdimension Länge auf jeder Ebene der spirituellen Auslegung und für das ganze Mittelalter dominant.

Eine Predigt Ivos von Chartres († 1116) sieht in der Länge des Kreuzesstammes tropologisch die *longa et perseverans laborum et persecutionum sustinentia, quam patienter ferre debet ad patriam suspirans nostra peregrinatio*²⁷. Als Zeit der Wanderung versteht die Länge der Arche eine Predigt Bedas: *quidquid in hac peregrinatione (Länge) pro Deo geritur, totum hoc in illa mansione patriae perennis (Höhe) . . . sustollitur, in sola dilectionis amplitudine (Breite) perficitur*²⁸. Und Hrabanus Maurus sagt zur Länge des Tempels Salomos, den Wortlaut aus Bedas Tempelauslegung übernehmend: *longitudo domus longanimitatem designat ecclesiae, qua in exsilio peregrinationis hujus patienter adversa quaeque tolerat, donec ad patriam, quam exspectat, perveniat*²⁹. Im 12. Jahrhundert hat das Hugo de Folieto aufgenommen³⁰. Schon bei Gregors des Großen Auslegung des Tempels nach Ezechiel bedeutet die Länge die lange Geduld der Erwartung in dem von Himmelsverlangen entbrannten Herzen: *longanimitatem exhibet ad exspectandum Deum et patienter portat moras longitudinis . . . Potest etiam ipsa longitudo longanimitatem patientiae, quae exhibetur proximo, designare*³¹. Hrabanus Maurus sieht in der Länge als Langmut auch eine Qualität Gottes: *habet longitudinem, quia ad vitae patriam nos longanimitate tolerando perducit*³². Maximus von Turin versteht die Länge des Kreuzesstammes — den die spätere Deutung der kreuzförmigen Kirche im Langhaus liegen sieht — als die *perseverandi longanimitas* in Christi Stehen am Kreuz nach Mt. 24,13 *qui perseveraverit usque in finem, hic salvus erit*³³. Die anagogisch betrachtete Arche hat schon Gregor von Elvira (vor 360/62) als figura crucis gesehen und für die Dimensionen daraus gefolgert: *quo mysterio et longitudo vitae credentibus datur et latitudo terrae novae tribuitur et altitudo caelestis regni praeparatur*³⁴. Die Länge des Kreuzesstammes als die der Zeit verdeutlicht Augustin im Johanneskommentar: *et significat perseverantiam in longitudine temporis*

²⁶ S. u. S. 121, 142, 154.

²⁷ PL 162,564B; auch unter dem Namen Augustins: PL 39,2202A und PL 40,1193A.

²⁸ PL 94,438D.

²⁹ PL 111,398A nach Beda, PL 91,749A.

³⁰ De claustro animae III,12; PL 176,1118C, zum Tempel Salomos: *longitudo domus est longanimitas boni operis in exsilio hujus peregrinationis . . . Sic fit ut moraliter sis in bona operatione longus . . . ita scilicet ut perseverantia duret usque ad ultimum vitae finem* (vgl. 1119A); Literatur zu De claustro animae bei OHLY, Probleme (wie Anm. 1) S. 193f., 201.

³¹ PL 76,963B.

³² PL 112,423A.

³³ PL 38,904D (unter dem Namen Augustins).

³⁴ Gregor von Elvira, Arca Noc, ed. ANDRÉ WILMART (Revue bénédictine 26, 1909, S. 1—12) S. 10, Zeile 192ff.

*usque in finem*³⁵. Und diese Formulierung haben Alkuin und Haimo von Auxerre im Wortlaut übernommen³⁶.

Die Bedeutung der drei Raumdimensionen als Zeit, Raum und Wert spricht prägnant und klar aus Hugo von St. Viktor, wo er sie in Beziehung setzt zu den Dimensionen des geistigen Sinns der Bibel: *In his tribus dimensionibus omnis divina scriptura continetur. Historia enim longitudinem arcae metitur, quia in serie rerum gestarum ordo temporis invenitur. Allegoria latitudinem arcae metitur, quia in participatione sacramentorum constat collectio populorum fidelium. Tropologia altitudinem arcae metitur, quia in profectu virtutum crescit dignitas meritorum*³⁷. Über die Zeitlichkeit hinaus führen nur wenige Belege für die Länge als Ewigkeit bei Bernhard von Clairvaux³⁸, Gerhoh von Reichersberg und Hildegard von Bingen³⁹.

³⁵ CCL 36,657,10.

³⁶ Alkuin PL 100,983C; Haimo PL 118,440C. — Die Verheißung des Evangeliums Mt. 24,13 *Qui perseveraverit usque in finem, hic salvus erit* hat bei der üblichen Deutung der Länge als *perseverantia* ohne Zweifel im Hintergrund gestanden. Ich gebe noch eine Reihe von Beispielen für die Auslegung der Länge in diesem Sinne: Hrabanus Maurus, PL 112,424D: *longitudo itaque perseverantiam boni operis significat*. — Augustin, PL 34,64: (Christo) *perseveranter inhaerere*. — Thiofried von Echnach, PL 157,388C: *perseverantia usque in finem*. — Bei Rupert von Deutz *perseverantia* PL 169,787B und PL 170,159D. — Beda, PL 91,407, zum Stiftshütten-Tisch: *perseverantia nobis coepta religionis*. — Hugo von St. Viktor, PL 176,634D: *perseverare usque in finem*. — Honorius Augustodunensis, PL 172,946A: *per hanc longitudinem instruimus perseverantiam in bono usque in finem*. — Petrus Lombardus, PL 192,193A, vom Stehen am Kreuz: *ipsa statio perseverantiam significat*. — Hildebert von Lavardin, PL 171,685C: *perseverantia bonorum operum*. — Etwas weniger häufig als *perseverantia* stehen für die Länge *longanimitas* oder *patientia*: Augustin, Epist. 140, 25; CSEL 44/3, S. 208, zum Kreuz: *Nunc longanimitate adversa tolerat et in eo quod veraciter tenuit perseverat — et haec longitudo est*; vgl. S. 211f., vom Stehen am Kreuz: *ibi enim quodam modo statur, id est persistitur et perseveratur, quod longanimitati tribuitur*. — Beda, PL 91,401C zur Länge der Bundeslade: *longanimitatem Domini ac Redemptoris nostri patientiam, qua inter homines conversatus est, insinuat*. — Beda, PL 91,88A zur Länge der Arche: *patientia, qua fortiter adversa tolerantur*. — Beda, PL 91,793A: *patientia longanimitatis*. — Beda, PL 91,401D: *humanae tarditas fragilitatis*. — Eugippius, PL 62,892C: *longanimitas . . . molestiae tolerantur*. — Am seltensten gebraucht ist das Wort *perdurare*. Bei Beda verweist die Länge der Arche auf das Kreuz, unter dem die Kirche *invicta et stabilis inter adversa perdurat* (PL 91,88B). — Beda, PL 92,616A zum Kreuz: *In longitudine . . . persistere, hoc est longanimitas permanere*.

³⁷ PL 176,678D. — An einen Rundtempel als Zeitenraum scheint Hugo von St. Viktor zu denken bei der Auslegung von Jes. 6,1: *vidi Dominum sedentem super solium excelsum et elevatum, et ea, quae sub ipso erant, replebant templum*; PL 176,623BC: *Templum in hoc loco intelligi potest circuitus temporum et ambitus saeculorum. Tempora namque dum cursu suo in seipsa redeunt, quasi quemdam templi ambitum gyrando circumscribunt. Quid ergo dicit: Ea, quae sub ipso erant, replebant templum, sic intelligendum est, quod omnia saeculorum tempora plena sunt operibus Dei, et omnis generatio narrat mirabilia eius*. Das gleiche kehrt wieder bei Alanus, *De sex alis Cherubim*, PL 210, 269D; vgl. BERTHA WIDMER, Heilsordnung und Zeitgeschichte in der Mystik Hildegards von Bingen (Basler Beiträge zur Geisteswissenschaft 52), Basel-Stuttgart 1955, S. 106, 122f.

Hugos Deutung der Rundkirche auf einen Zeitenkreis widerspricht der im 12. Jahrhundert seit Honorius üblichen Deutung der Rundkirche auf den räumlichen Erdkreis wie bei Sicardus 1,4, PL 213,19D: *. . . quae sunt in modum circuli, ecclesiam dilatant per circuitum orbis significant, inde in fines orbis terrae verba eorum* (Ps. 18,5), *vel quod de circulo orbis perveniamus ad circuitum coronae aeternitatis*; weitere Belege bei JOSEPH SAUER, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, Freiburg ²1924, Neudruck Münster 1964, S. 110.

³⁸ Ep. 18,3; PL 182,121, zu Eph. 3,18: *longitudo . . . hoc est aeternitas*; vgl. Gerhoh von Reichersberg, PL 194,963C über Gott: *cujus latitudo charitas, longitudo aeternitas . . .*; über die Dimensionen der Liebe

In der Welt der Dimensionen hat die Liebe als eine der theologischen Tugenden für Jahrhunderte nur die eine Dimension der Breite umspannt als *amplitudo charitatis*. Erst im zwölften Jahrhundert wird mit einer Erinnerung an Augustin die Welt als Ganzes zu einem Raum der Liebe, dessen Dimensionen alle Erstreckungen allein der Liebe sind. Sie sind sichtbar am Kreuz als Länge und Breite, Höhe und Tiefe der Liebe, durch welche auch 'die Liebe in uns lang und breit und hoch ist'⁴⁰. Am Kreuz erscheint 'die Länge der Liebe, die bis ans Ende auszudauern hat'⁴¹.

Die Deutung der Länge und der Breite der Kirche als Weltzeit und als Weltraum sowie ihrer Höhe als der Welt der Heiligen hat im hohen Mittelalter nichts Überraschendes. Sie ist bei den Kirchenvätern angelegt in der theologischen Auslegung eines biblischen Bauwerks, das seit je als Präfiguration der Kirche gegolten hat. In der Arche Noahs wurde seit Tertullian und Origenes immer wieder die *forma, figura* oder *imago ecclesiae* gesehen⁴², und Origenes hat dem Verständnis ihrer Dimensionen Breite, Länge und Höhe als Raum und Zeit und ewig währende Heiligkeit schon einen Weg gebahnt, den Spätere zur gesicherten Tradition befestigen konnten. Augustin erkennt die Arche als *orbis terrarum*, ihre Länge als die vom Anfang bis zum Ende der Welt erstreckte Zeit (*sicut sex aetatibus omne huius saeculi tempus extenditur*), in ihrer Höhe die Versammlung der auf der Erde Geschiedenen zur Einheit mit Christus⁴³. Isidor von Sevilla und Hrabanus Maurus haben die Deutung der Archenlänge auf die sechs Weltalter von Augustin im Wortlaut übernommen: Die Predigt Christi hat in keinem Weltalter geruht; sie wurde in fünf verkündigt durch die Propheten, im sechsten durch das Evangelium ausgebreitet⁴⁴. Später hat Bruno von Segni

auch Johannes von Ford († 1214), *Super extremam partem Cantici canticorum sermones* CXX, edd. EDMUNDUS MIKKERS—HILARIUS COSTELLO (CCL cont. med. 17/18), Turnhout 1970, sermo 26, 112—161; 82, 80—103. Zu den Dimensionen der Liebe OHLY, *Ehrfurchten* (wie Anm. 128) S. 121, 145.

³⁹ PL 197,1045B, zu Eph. 3,18: *Per longitudinem istam divina essentia, quae sine fine et initio est, intelligitur; quoniam ipsa ab opere suo, quod initium habet, in nulla ascensione ullius scientiae comprehendere potest*. Die Breite ist die *potestas*, die Höhe die *claritas* Gottes. Die drei Dimensionen kämpfen vereint gegen den *abyssus aquilonis*. Gerhoh, zu Ps. 144, 2; PL 194, 963C: *Cujus (Gottes) latitudo charitas, longitudo aeternitas, altitudo vel sublimitas potentia insuperabilis, profundum sapientia inscrutabilis*.

⁴⁰ Petrus Lombardus, PL 192,194B.

⁴¹ PL 192,194B mit Bezug auf Christi Wort Joh. 13,1 *cum dilexisset suos, usque in finem dilexit*. — Bernhard von Clairvaux spricht vom Sichausspannen der Seele zum Ergreifen von Länge, Breite, Höhe und Tiefe (nach Eph. 3,18) und fährt fort: 'Diese Vier Gottes kann erfaßt werden von den beiden Armen, nämlich der wahren Liebe und der wahren Furcht (*vero scilicet amore et vero timore*); von der Furcht die Höhe und die Tiefe, das heißt die Macht und die Weisheit; von der Liebe (*amor*) die Breite und die Länge, das heißt die Liebe (*caritas*) und die Wahrheit'; *Sermones de diversis*, nr. 117; PL 183,741f.

⁴² HARTMUT BOBLITZ, Die Allegorese der Arche Noahs in der frühen Bibelauslegung (Frühmittelalterliche Studien 6, 1972, S. 159—170) S. 163ff.: 'Arca figura ecclesiae'.

⁴³ *Contra Faustum* 12,14; CSEL 25/1, S. 344. — HARTMUT BOBLITZ (wie Anm. 42) S. 167ff. zur Arche als 'structura ecclesiae'.

⁴⁴ Isidor, In Genesis 7,5; PL 83,230AB; 232B: Der Bau der Arche im sechsten Weltalter entspricht dem Bau der Arche im sechsten Lebensjahrhundert Noahs; Hrabanus Maurus, In Genesis 6; PL 107, 515D. Die Breite bedeutet hier wie oft die *amplitudo caritatis* nach der Weitung des Herzens zur Liebe durch Pfingsten (515D). Die sechzig Ellen Länge des Tempels Salomos deutet eine Predigt

(bis 1079 Kanonikus in Siena, † 1123) den Gedanken wieder erneuert: *Trecentorum vero cubitorum est longitudo arcae, quia a principio primae aetatis usque ad ultimae aetatis finem Ecclesiae extenditur longitudo . . . Tanta est igitur Ecclesiae longitudo, quanta est hujus vitae dimensio*, 'die Dauer des Lebens auf der Erde'. Die Bedeutungen der Länge und der Breite der in der Arche vorgebildeten Kirche werden anhand der Bedeutungen der in Gottes Angaben über die Maße der Arche (300 mal 50 mal 30 Ellen) enthaltenen Zahlen gewonnen: *Haec sunt enim maximae et principales causae, quibus Ecclesiae longitudo et latitudo crescit et dilatatur*. Die Länge von dreihundert Ellen räumt jedem der sechs Weltalter fünfzig Ellen ein, so daß die Breite der Kirche von fünfzig Ellen dem genau entspricht (*ut unicuique aetati aequalis inveniatur*). So erfüllt die Länge jedes der sechs Weltalter die Breite der ganzen Welt: *Tanta enim est Ecclesiae latitudo, quantum est spatium mundi*⁴⁵. Wenige Jahre nach dem Tod Brunos von Segni hat Hugo von St. Viktor in *De arca Noe mystica* den Gedanken der Archen-Kirche als einer Darstellung der Weltzeit und des Weltraums am eingehendsten und wahrhaft großartig entfaltet⁴⁶. Von Origenes und Augustin bis in das hohe Mittelalter ist die Auslegung der Arche, einer *figura ecclesiae*, als eines die Zeit und oft auch den Raum der Welt in seiner Länge und Breite umfassenden Bauwerkes bekannt⁴⁷, so daß es überraschen müßte, wenn das Kirchengebäude von einer Darstellung dieser Gedanken keine Spuren zeigte, zumal die Deutungsgeschichte der Stiftshütte und des Tempels Salomos — gewiß wichtigerer Präfigurationen der Kirche als die Arche — die ohnehin natürlich leicht zu vermehrende Zahl der Zeugnisse erheblich unterstützen könnte.

Was die Geschichtsschreibung als literarische *mappa mundi*, eine Weltgeschichte in der Gattung der Weltchronik, zu lesen bot, das haben im 12. Jahrhundert künstlerische Geister wie Hugo, Hildegard, Adam und Joachim in jeweils unverwechselbar das Wort mit dem Bild ergänzender Schau als gestaltete

Bedas auf die Vollkommenheit von Gottes Sechstageswerk: *et sex sunt hujus saeculi aetates, in quibus sancta ecclesia pro aeterna requie piis actibus instat* (PL 94,437C).

⁴⁵ Bruno von Segni, In Genesin 8; PL 164,178D—179C. Auch bei der Allegorese des Kreuzes ist immer wieder im Kreuzesstamm die Zeit, im Querbalken der Raum verstanden worden. Reiches Belegmaterial zur Auslegung der Dimensionen des Kreuzes, auch aus der Buchmalerei, bei HARTMUT FREYTAG, Kommentar zur frühmittelhochdeutschen Summa Theologiae (Medium Aevum 19), München 1970, S. 104f., 110—115.

Der Gedanke, daß die Kirche auf allen Teilen der Erde und für alle Zeiten stehe und alle Weltteile über das römische Reich hinaus bedecke, führt schon Augustin bis hin zur Vorstellung des *orbis terrarum aedificatus*. Das Gleitende solcher Übergänge in der Vorstellung macht fühlbar etwa eine Auslegung von Psalm 92, 1 und 5: *Domum tuam decet sanctificatio, Domine. Domum tuam, totam domum tuam: non hic, aut hic, aut ibi, sed domum tuam totam per totum orbem terrarum. Quare per totum orbem terrarum? Quia correxit orbem terrae qui non commovebitur. Domus Domini fortis erit; per totum orbem terrarum erit: multi cadent, sed domus illa stat; multi turbabuntur, sed domus illa non movebitur. Domum tuam decet sanctificatio, Domine. Numquid parvo tempore? Absit. In longitudine dierum* (PL 37,1189); hierzu bei DOMINIQUE SANCHIS, Le symbolisme communautaire du temple chez saint Augustin (Revue d'ascétique et de mystique 37, 1961, S. 3—30, 137—147) der Abschnitt 'Domus Dei per omnem orbem terrarum' (S. 137—147).

⁴⁶ JOACHIM EHLERS, Arca significat ecclesiam. Ein theologisches Weltbild aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Frühmittelalterliche Studien 6, 1972, S. 171—187).

⁴⁷ Die weiteren Zeugnisse aus Hugos von St. Viktor *De vanitate mundi* s. u. S. 144ff.

Weltzeit zu sehen gegeben. Es müßte wundernehmen, wenn die Baukunst, nachdem Wort und Bild der Praefigurationen der Kirche als universaler Weltbilder sich schon bemeistert hatten, von diesen geschauten Gedankenwelten im folgenden Jahrhundert der geistigen und künstlerischen Großformen unberührt und an ihrer Ausbildung mit ihren Mitteln unbeteiligt geblieben wäre. Hier ist mit nicht mehr als jenem gewissen zeitlichen Verzug zu rechnen, der sich bei der Folge Wort — Bild — Bau in Anbetracht des ungleichen Widerstands ergibt, den die Materie der Gestaltwerdung einer einheitlich stilbildenden Geistesbewegung bei der Umsetzung der Konzeption in mitgeteilte Wirklichkeit entgegensetzt. Der bewahrende Niederschlag des Wort gewordenen Gedankens auf dem Pergament bedarf des Schreibstoffs. Auch die Mitteilung der meditativ gewonnenen *mappa mundi* geschieht, sind einmal die Farben und Pergamentflächen bereitgestellt, mit einer gewissen Leichtigkeit als Herausstellung eines schon geschaffenen Gedankenbildes. Die Verwirklichung der geistigen Konzeption der Kathedrale, deren Pfeiler so tief in der Erde gründen wie sie in die Höhe ragen^{47a}, erfordert ungeheure Mittel, die Beteiligung aller Künste, Menschenleben überdauernde Willenskraft zum schöpferisch verwandelnden Umgang mit der härtesten Materie, die tätige Geduld von Generationen.

II. DER DOM VON SIENA ALS ZEITENRAUM

Der mit der Geburt des Gottessohns geschehene Zeitensprung bezeichnet die heilsgeschichtliche Mitte, an der das Alte sich in das Neue wendet. Das Kirchengebäude steht diesseits der in Christus erschienenen Mitte der Heilsgeschichte auf einem Standpunkt des geschichtlichen Bewußtseins, von dem aus sich das vergangene Alte, die christliche Gegenwart und die verheißene Zukunft dank der neuen Offenbarung in einer einheitlichen geistigen Wahrnehmung überschauen lassen. Diese Schau auf die ganze zwischen dem Ursprung in der Schöpfung und dem Ende im Jüngsten Gericht liegende Zeit, die ihre Mitte hat in Christus, hat im Mittelalter in verschiedenen Künsten ihre ganzheitliche Gestalt gewonnen und ist auch in der Architektur als Zeitenraum anschaulich geworden. Die schöpferische Konzeption, im gebauten Raum das Ganze der Heilsgeschichte dem Auge darzustellen, ist auf verschiedene Art mit Mitteln der Kunst verwirklicht worden.

Wenn in Teilen der Kathedrale ein Abbild des Himmlischen Jerusalem gesehen werden kann, ist eine von verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung der Heilsgeschichte als weltbildlichen Zeitenraums von einer Seite her schon angerührt. Ihre Großartigkeit besteht in der sprachlichen Stummheit ihrer künstlerischen Mittel, deren Eigensprache zu verstehen ist, wenn sehende Augen nicht blind sein sollen. Wenn in bestimmte Bauglieder von Kathedralen wiedererkennend das Himmlische Jerusalem hineinzusehen erlaubt ist, schließt das nicht aus, daß auch andere Vorbilder der Kirche in ihr mit signifikanten Teilen abgebildet wiedererkannt werden dürfen. Durch Teilhabe am Himmlischen

^{47a} Beim Dom von Köln ist Gelegenheit, in die Tiefen hinabzusteigen und zu sehen, in welche Abgründe die Pfeilerfundamente, unterirdische Türme aus unendlichen Steinmassen, hinabgesenkt sind.

Jerusalem steht die Kathedrale für die eschatologisch-anagogische Dimension der Heilsgeschichte als Verheißung der Zukunft im Himmel. Daneben sind auch andere spirituelle Dimensionen der Zeit als abgebildete Vorbilder in die Kirche eingegangen zu erkennen, deren Vorbildcharakter nicht einen die Zukunft architektonisch vorwegnehmenden, sondern einen das Vergangene in die Gegenwart hineinnehmenden Sinn hat. Auch Präfigurationen der Kirche aus dem Alten Testament sind in ihre Gegenwart als die gesteigerte Erfüllung architektonischer Realprophetien des Alten Bundes eingegangen. Meint die Kathedrale in einigen Wesenszügen das Himmlische Jerusalem, vermag sie in anderen Wesenszügen die Arche, die Stiftshütte, den von Ezechiel in der Vision geschauten Tempel oder den Tempel Salomos mit ihre Anwesenheit signalisierenden Akzentsetzungen nachzubilden. Dies ganz zu erkennen, wird der Weg gebahnt sein, wenn erst die christliche Exegese der nach Gottes Plan und Willen errichteten Bauwerke des Alten Testamentes von der Kunstgeschichte stärker in Betracht gezogen sein wird, als es bisher geschah. Es gibt jeweils Dutzende von patristischen und mittelalterlichen Kommentaren zu den alttestamentlichen Beschreibungen der Arche, der Stiftshütte, der Tempelvision Ezechiels und des Tempels Salomos, welche die christliche Glaubenswelt in die Bauwerke des Alten Testamentes so hineingesehen haben, daß die Summe des Alten und des Neuen, der jüdischen Gebäude oder Architekturvisionen und ihrer christlichen Auslegung ein höheres Drittes ergibt, das man die Kathedrale nennen möchte. Für deren Gestalt hat das Neue Testament kein Vorbild an die Hand gegeben, wenn man vom Himmlischen Jerusalem der Apokalypse absieht, das nicht als irdischer Ort des Gottesdienstes gedacht ist. Wenn sich zeigen ließe, daß in die Kathedrale wie das Himmlische Jerusalem auch die Stiftshütte in der Wüste und der Tempel von Jerusalem mit Wesenszügen als gegenwärtig augenfällig eingegangen wären, könnten wir in ihrer architektonischen Gestalt ein Bild der Heilsgeschichte des Alten und des Neuen Bundes sowie der anagogischen Verheißung des Zukünftigen erkennen. Das als Ding Gegebene des architektonischen Raums der Kirche böte die hermeneutischen Handhaben zu seiner Deutung als eines Zeitenraumes, der die Herkunft der Kirche aus dem Alten Testament, ihre Gegenwart aus der Mitte in Christus und ihre Zukunft im verheißenen Jenseits als ein Ganzes zur einheitlichen Gestalt in sich verbände. Das Kirchengebäude wäre ein dinghaft architektonischer Körper mit Gliedern von nach heilsgeschichtlicher Herkunft verschiedenartiger Substanz, welcher Ansatzpunkte für seine Auslegung nach allen Dimensionen einer spirituellen Signifikanz hin böte. Als ein Zeitenraum die Arche, die Stiftshütte, den Tempel, die Kirche und das Himmlische Jerusalem in sich verbindend, wäre sie ein architektonisches, nur durch seine in biblischen Stufen ausgeprägten Formen sprechendes Bild der Heilsgeschichte wie anders die Weltchronik in der Literatur und das gemalte Weltbild⁴⁸. Grundsätzlich vermögen sich die aus verschiedenen Zeitständen der

⁴⁸ Das soll nicht heißen, daß die Ansatzpunkte für eine spirituelle Transparenz des Kirchengebäudes nach der allegorischen und der anagogischen Bedeutungsdimension hin im architektonischen Raum gesondert liegen müßten, wie es die Gebäudemetaphorik für das Phänomen des vierfachen Schriftsinns etwa nahelegen könnte, wonach das Fundament den historischen, die Wand den allegorischen,

Heilsgeschichte stammenden Formen derart zu durchdringen, daß sich neue Formen bilden, in denen die Summe der Zeiten zur Fülle der Zeit wird. Wenn wir im Kirchengebäude durch heilsgeschichtliches Verstehen seiner Formen einen Zeitenraum erkennen können, in dem sich alle Zeit- und Gnadenstände der Heilsgeschichte in einer Sinnordnung zu einem Ganzen versammelt finden derart, daß das Gesetz in der Gnade seine Erlösung auch architektonisch findet, ist die Kathedrale als ein gebauter Zeitenraum zu verstehen, in dem sich die Zeiten zu einem Abbild der zwischen Anfang und Ende der Welt um die Mitte Christus liegenden Gesamtweltzeit verbinden. Die darauf deutende Sprache der Formen behält als stumme Sprache etwas Geheimnisvolles, das sich nicht selber für uns auslegt, und bleibt darum schwer zu verstehen.

Wir könnten versuchen, den heilsgeschichtlichen Zeitstand unter dem Gesetz (sub lege), der von Moses bis zu Christus währte, in die Kathedrale einbezogen zu erweisen, indem wir Wesenszüge der von Moses nach Gottes Anweisung und Plan errichteten Stiftshütte in sie eingegangen zu zeigen uns bemühten. Doch ein solcher Versuch bleibe zurückgestellt und zu seiner Vorbereitung sei hier ein methodisch andersartiger und einfacherer Weg begangen, der sicherer geeignet ist, eine Kathedrale überzeugend als einen gebauten Zeitenraum zu erweisen. Die Darstellung geschichtlichen Geschehens im Bild spricht deutlicher als die sich selbst nicht auslegende Form der Architektur vom Gang der Zeiten. Ein zyklisches Gesamtprogramm der Bildausstattung einer Kathedrale kann mit anderen, deutlicher als bloße Formen sprechenden Mitteln die Anschauung der im Bauwerk vergegenwärtigten Zeit der Welt erheblich augenfälliger machen als die bisher in Betracht gezogene Möglichkeit des Wiederfindens alttestamentlicher, und das heißt in diesem Fall von Gott befohlener oder geoffenbarter, Formen und Baugedanken in der christlichen Kirche. Das einen Raum der heilsgeschichtlichen Zeiten erschaffende Bildprogramm einer Kathedrale ist hier am Dom von Siena in der Toscana, einem mächtigen, weithin leuchtenden, die Stadt hoch überragenden Bau von imposanter Größe vor Augen zu führen. Bedenkt man, daß die mittelalterliche Exegese des Tempels Salomos sich wie auf das Alte Testament auch auf die Tempelbeschreibung im Jüdischen Krieg des Josephus gestützt hat, darf man beim Fernblick auf den Dom von Siena sich an des Josephus Wort über den Fernblick auf den Tempel Salomos erinnern: 'In der Tat erschien er den nach Jerusalem kommenden Fremden wie eine schneebedeckte Bergkuppe, denn wo man ihn nicht vergoldet hatte, war er blendend weiß'⁴⁹. Vergoldet wurden, anders als die nach dem Vorbild des

das Dach den anagogischen Sinn und die Bemalung der Wände die tropologische Bedeutungsdimension bezeichnet. Eine derartige Aufteilung der heilsgeschichtlichen Zeiten auf den Zeitenraum der Kirche mag naheliegen und insofern sich von selbst ergeben, als der Ort der spezifisch christlichen Gegenwart der Kirche sich an keiner Stelle des Gebäudes so prägnant verdichtet wie am Altar als dem liturgisch-sakramentalen Mittelpunkt der Kirche. Zur Gebäudemetapher für die Dimensionen des sensus spiritualis HANS-JÖRG SPITZ, Die Metaphorik des geistigen Schriftsinns. Ein Beitrag zur allegorischen Bibelauslegung des ersten christlichen Jahrtausends (Münstersche Mittelalter-Schriften 12) München 1972, S. 205—218.

⁴⁹ Flavius Josephus, De bello Judaico. Zweisprachige Ausgabe der sieben Bücher, hg. und mit einer Einleitung sowie mit Anmerkungen versehen von OTTO MICHEL und OTTO BAUERNFEIND, Band II/1, Darmstadt 1963, S. 141 (Buch V,223). — Über das Schneeweiß des Marmors, aus dem der

Tempels Salomos fast ganz vergoldete Fassade des Domes von Orvieto, in Siena nur die drei Giebfelder der Fassade.

Der Dom von Siena ist eine Marienkirche. Den Sinn einer vielstimmigen Prophezeiung Mariens erfüllt das plastische Bildprogramm der Domfassade (Abb. 19): „Die Fassade des Sieneser Doms ist die erste in Italien, die in allen Teilen mit Skulpturen besetzt ist und die zugleich die Bauplastik zu einem der wichtigsten Elemente der architektonischen Schöpfung erhebt“⁵⁰. Die unterste Zone zeigt Tiere: Pferd und Ochse, Greif und Löwe. Das erste Geschoß ist das der Propheten Mariens aus dem Judentum und der Antike. Zur Hauptfassade gehören die plastischen Figuren von David und Salomo in der Mitte; rechts von David schließen sich an eine Sibylle und Daniel, außen Plato; links von Salomo Moses und Josua, außen Habakuk. Im Norden reihen sich hinter Plato Haggai, Jesajas und Balaam an, im Süden an Habakuk Simeon, Maria (die Schwester des Moses) und Aristoteles. Die Bilder der Tiere unten und darüber der Propheten, Philosophen und Sibyllen stehen für die Vorzeit der Verkündigung Mariens durch das stumme Tier und den Mund der Propheten und Philosophen aus der Welt der Juden und der Heiden. Die mariologischen Prophetien des Alten Testaments sind dem Christentum geläufig. Daß Balaam,

Tempel errichtet wurde, und seine Herkunft von den Kykladen spricht Bedas Auslegung des Tempels Salomonis unter Berufung auf das Alte Testament und auf Josephus ausführlich (PL 91, 745D—746A). Er beruft sich auf des Josephus Jüdische Altertümer VIII,3,2: ‘Bis zur Decke wurde der Bau aus weißem Marmor aufgeführt, und zwar in einer Höhe von sechzig, einer Länge von sechzig und einer Breite von zwanzig Ellen’. Des Flavius Josephus Jüdische Altertümer, übersetzt . . . von HEINRICH CLEMENTZ, 1. Band, Halle 1899, S. 478. — Die Archäologen erklären den Tempel Salomos aus einheimischem Kalkstein aus der Umgebung Jerusalems, vornehmlich aus dem sog. ‘Steinbruch Salomos’, erbaut. Der dort liegende *meleki*- (der ‘königliche’) Kalkstein, „so genannt ‘wegen seines Glanzes und seiner vielseitigen Verwendbarkeit’, ist ein körniger weißer Marmor, der später (in Mamre) öfter zu Kapitellen, Säulen und Basen verarbeitet wurde.“ „Vielleicht sind die für den Tempelbau wie für die übrigen Burgbauten benötigten Steine in den großen Steinbrüchen bei dem Damaskus-Tor der Altstadt gebrochen worden. Dort liegt der *meleki*-Kalkstein“; TH. A. BUSINK, Der Tempel von Jerusalem von Salomo bis Herodes. Eine archäologisch-historische Studie unter Berücksichtigung des westsemitischen Tempelbaus. I. Band: Der Tempel Salomos, Leiden 1970, S. 219ff.

⁵⁰ HARALD KELLER, Die Bauplastik des Sieneser Doms. Studien zu Giovanni Pisano und seiner künstlerischen Nachfolge (Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 1, 1937, S. 138—220) S. 148; dazu ULRICH MIDDELDORF (The Art Bulletin 20, 1938, S. 327ff.). Zur Fassade auch LUDWIG JUSTI, Giovanni Pisano (1903) (Im Dienste der Kunst, Breslau 1936, S. 37—65) S. 44—52; W. R. VALENTINER, Observations on Sienese and Pisan Trecento Sculpture (The Art Bulletin 9, 1926, S. 177—220) S. 177f.; RENATE RIEGER, Siena und Ruvo. Ein Beitrag zur Baugeschichte der beiden Dome (Festschrift für Anselm Weissenhofer, Wien 1954, S. 97—111) S. 99—102; WOLFGANG BRAUNFELS, Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana, Berlin 1953, S. 167ff. (die Bedeutung der Kirchenfassade), S. 155ff. (Dom und Stadtpalast in Siena), S. 230ff. (Giovanni Pisano); JOHN POPE-HENNESSY, New Works by Giovanni Pisano I (The Burlington Magazine 105, 1963, S. 529—533): Büste des Propheten Haggai von der Domfassade; ANNA ROSA GARZELLI, Problemi di scultura gotica senese (Critica d’Arte 13, 1966, fasc. 78, S. 17—26; fasc. 79, S. 17—28; 14, 1967, fasc. 89, S. 22—37; 15, 1968, fasc. 94, S. 55—65 ‘Scultura del trecento a Siena e fuori Siena’); zu Pisanos Sibylle an der Fassade ANGELINA ROSSI, Le Sibille nelle arti figurative italiane (L’Arte 18, 1915, S. 209—221, 272—285, 427—458) S. 273ff.; MICHAEL AYRTON, Giovanni Pisano. Bildhauer. Einleitung von HENRY MOORE, Frankfurt 1970, S. 103ff., Abb. 93—110; MAX SEIDEL, Die Rankensäulen der Sieneser Domfassade (Jahrbuch der Berliner Museen 11, 1969, S. 81—160).

die Sibylle, Plato und Aristoteles Maria vorausverkündigt haben und dem ihren Platz an der Fassade des Mariendoms verdanken, verdeutlichen die Spruchbänder in ihren — wie aller übrigen — Händen, die den Text ihrer Prophetie enthalten⁵¹. Über den Großen der Alten Zeit, die Maria im Wort vorausverkündigt haben, stehen im Obergeschoß der Fassade, die große Fensterrose rahmend, fünfunddreißig Büsten der genealogischen Vorväter Mariens. Diese vollendet, in der Mitte über der Rose zwischen zwei ihr zugewandten Aposteln stehend, mit dem Jesuskind im Arm das plastische Bildprogramm in der Höhe. Der Entwurf der Fassade stammt von Giovanni Pisano, der von 1287 an ihre Errichtung leitete, ohne ihre Fertigstellung zu erleben. Sie wurde in seinem Sinne nie vollendet⁵². Erst nach seinem Tode († um 1320) wurden die Evangelisten, einige Apostel und vier Heilige, die Stadtpatrone von Siena, hinzugefügt. Sieht man vom hl. Michael auf dem höchsten Wimperg über der Fensterrose als dem Beschützer der Kirche ab^{52a}, führt das gesamte Bildprogramm der Fassade hin auf Maria und die ihr Nächstgestandenen. Reliefs mit Szenen der Jugend Marias zeigt der Türsturz über dem Hauptportal. Wie immer das später im 14. Jahrhundert Ausgeführte sich in das Konzept Pisanos fügen mochte⁵³: Im ganzen wird von unten nach

⁵¹ Sie lauten bei Aristoteles: *Indefixa datura Dei nativitatis non habens principium et exitum verum potentissimum substantialis verbi*; bei Plato: *Ex matre puella immaculatissime virginis debes ad . . . dei solum fecit*; bei Balaam: *Orietur stella ex Jacob* (Num. 24,17), und bei der Sibylle: *Et vocabitur Deus et homo*. KELLER (wie Anm. 50) S. 157, hat die Quellen der außerbiblischen Texte nicht finden und diese nicht ganz auflösen können.

⁵² KELLER (wie Anm. 50) S. 145; vgl. HARALD KELLER, Giovanni Pisano, Wien 1942, S. 20, 66, Nr. 43—47; ANTYE KOSEGARTEN, Die Skulpturen der Pisani am Baptisterium von Pisa. Zum Werk von Nicola und Giovanni Pisano (Jahrbuch der Berliner Museen 10, 1968, S. 14—100) S. 32: „Wir wissen nicht genau, wie sich das Sieneser Fassadenprogramm in seinem ursprünglichen Entwurf darstellte, es ist nur sehr entstellt auf uns gekommen.“

Zur Tätigkeit des Giovanni Pisano in Siena PÈLEO BACCI, Documenti e commenti per la storia dell'arte, Firenze 1944, S. 9—51: Di alcune nuove indagini su Giovanni di Niccolò pisano (1248 bis 1314). Giovanni kam zum ersten Male 1266 mit siebzehn Jahren mit dem Vater zur Arbeit an der Kanzel nach Siena, nahm dort 1284 seinen Wohnsitz und verließ die Arbeiten am Dom endgültig im Jahr 1297 mit 49 Jahren. Im Jahr 1314 erhielt er wieder Bürgerrecht in Siena, wo er im gleichen Jahr am Dom begraben wurde. PÈLEO BACCI schätzt den faktischen Beitrag Giovannis zur Fassade recht gering ein: 'Giovanni pisano lasciò in tronco la facciata del Duomo di Siena quando solo una piccolissima parte de' suoi lavori e di quelli degli altri marmorari della maestranza, era stata murato e collocato al suo posto' (S. 47). — RENATE RIEGER (wie Anm. 50) S. 100f. gibt zu bedenken, daß das Mittelschiff und die Fassade erst 1369 erhöht wurden. „Giovanni muß also bei seinem Fassadenplan mit einem wesentlich niedrigeren Mittelschiff gerechnet haben.“ — ENZO CARLI, Giovanni Pisano a Siena (Romanesque and Gothic Art. Studies in Western Art. Acts of the twentieth international Congress of the History of Art, vol. 1, Princeton 1963, S. 183—197) S. 186f., erörtert die Phasen der Gestaltung der Fassade, hinter deren Marienpreis er den byzantinischen Hymnos Akathistos vermutet.

^{52a} Über St. Michael an den Westfronten der Kirche JÜRGEN FISCHER, Oriens—Occidens—Europa. Begriff und Gedanke 'Europa' in der späten Antike und im frühen Mittelalter (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz 15), Wiesbaden 1957, S. 67ff. „Michael schützt gegen den Occidens in den westlichen Türmen. Der Occidens ist aber nicht allein jene westliche Gegend der Dämonen, sondern er ist Untergang schlechthin, er ist der *populus infidelium* in jeder Form, er ist Unglaube und Heidentum“ (S. 70).

⁵³ KELLER (wie Anm. 50) S. 157: „Die Sieneser Fassade hält sich streng an die hochmittelalterlichen Themen. Alle Kreatur ist hier versammelt, einetlei ob Mensch oder Tier, ob Jude oder Heide, welche

oben durch den Zeitraum der prophetischen Verkündigung durch die Kreatur, das Judentum und die heidnische Antike sowie über die Generationenreihe der Vorfäter Mariens aufgestiegen bis zur Gottesmutter als dem Ziel dieser Zeiten. Die Fassade als die Außenseite der Kirche führt bis zu deren Anfang in Christi Geburt aus Maria. Sie durchmißt die prophetische Vorgeschichte der Kirche bei den Juden und den Heiden als den Außenraum vor ihrer Pforte. Er gehört zu ihr und wird an sie herangezogen als eine Hinführung zu ihr, die alles andere als nur Fassade im Sinn von Schmuck ist. Sie ist der hochgestellte Vorraum der Alten Zeit, den der Betrachter, den Blick nach oben geführt, durchmißt, ehe er den Raum der Neuen Zeit betritt.

Die Vertikale als Dimension der Zeitenfolge ist vom typologischen Zyklus her bekannt, soweit dieser das Neue vom Alten getragen sein läßt. Die Horizontale als Dimension der erstreckten Zeit ist der Kunstgeschichte weniger geläufig⁵⁴. Bei der Auslegung der Arche Noahs auf die Kirche hat Hugo von St. Viktor die Länge des von der Arche präfigurierten Kirchenraums theologisch als die geschichtliche Dimension des Heils erkennen und im Bild als klare Abfolge von Zeiträumen auch sehen lassen (s. o. S. 97ff.). So nimmt es nicht wunder, im Raum der Kathedrale das gleiche ablesbar zu finden. Das großartigste Beispiel bietet der Fußboden der Kathedrale von Siena. Er beginnt schon auf dem Vorplatz unter der Fassade. Und schreitet man durch das Portal, erstreckt sich glänzend, wie ein Meer im großen Raum verfließend, das mächtige Feld des herrlichen Fußbodens aus Marmor in verschiedenen Farben. Vasari

das Kommen der Gottesmutter geweissagt hat. In der Kämpferzone findet man zunächst sechs Darstellungen von vier verschiedenen Tieren, welche einzelne Eigenschaften Christi symbolisieren. Im ersten Geschoß folgen dann die Propheten aus dem Volke Gottes und aus dem Heidentum, welche von der Geburt der Gottesmutter gesprochen haben. Dazu treten in der oberen Zone die Apostel, ihre Söhne, welche sich in ihrer Sterbestunde aus allen Teilen der Welt um sie versammelten. Ihnen gesellen sich schließlich die Sieneser Stadtpatrone zu.“

⁵⁴ WERNER HAGER sagt zum Kirchenbau Italiens im 16. Jahrhundert: „Und da die Achse (= Tiefenachse des Langhauses) einen Ablauf enthält, ist der Raum in seinem Verhältnis zur Zeit angesprochen“ (Religion in Geschichte und Gegenwart, Band 3, Tübingen 31959, Sp. 1374).

GÜNTHER BANDMANN, Früh- und hochmittelalterliche Altaranordnung als Darstellung (Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, Textband I, hg. von VIKTOR H. ELBERN, Düsseldorf 1962, S. 371—411), erklärt „die Vermehrung der Altäre in der mittelalterlichen Kirche als eine Konsequenz älterer memorialer, allegorischer und darstellender Absichten“ (S. 380). Er weist nach, daß in Centula die kreuzförmig in den vier Himmelsrichtungen aufgestellten Altäre auch eine Zeitfolge darstellen, wenn ein Geburtsaltar im Westen, ein Passionsaltar in der Mitte, ein Auferstehungsaltar im Norden, ein Himmelfahrtsaltar im Süden aufgestellt war (S. 377; S. 380 spricht er von „Memorialstationen des Lebens Christi“; vgl. S. 377, Anm. 37: „Leider gibt es m. W. noch keine Untersuchungen, die sich mit der Frage beschäftigen, ob die im Kirchenbau fixierten Stationen des Lebens Christi auch im Stundengebet aufgesucht wurden . . .“). Die in einer manchmal kreuzförmigen Anordnung „in einer Kirchenfamilie vereinigten Bauten werden liturgisch durch den sogenannten Stationsgottesdienst in eine Einheit gebracht“ (S. 383f.). Eine Zeitrepräsentanz durch die Architektur sieht BANDMANN im folgenden auch bei einer Reihung wichtiger Altäre auf der Mittelachse von Westen nach Osten, etwa von Johannes dem Täufer über den Kreuzaltar in der Mitte bis zum Hauptaltar im Osten und dem Apsisbild mit Parusiehinweisen gegeben, wenn so die Hauptstationen sowohl des Lebens Christi (Taufe, Kreuzigung, Auferstehung, Parusie) als auch des Christen (Taufe im Westen, Aufbahrung beim Kreuzaltar, Harren auf die Wiederkunft Christi und die Auferstehung) bezeichnet waren.

rühmt ihn nach seiner Fertigstellung im 16. Jahrhundert als den schönsten, größten und herrlichsten Fußboden, der je geschaffen wurde⁵⁵ (Abb. 20, 21, 23).

Wie außen ist die Kathedrale auch innen vom Fußboden bis an die Gewölbe mit Marmor ganz verkleidet (Abb. 19—27). Die Auskleidung der Kirche mit Marmor, die ihr ein unvergleichlich anderes Licht gibt, als es die Kathedralen Frankreichs haben, ist nicht im Charakter Italiens und nur zum Teil im reichen Marmorvorkommen dort begründet. Der Grund ist theologischer Natur, weil biblisch, und im Abbildcharakter des Kirchenraums begründet. Das Himmlische Jerusalem kennt keinen Marmor, wohl aber der Tempel Salomos. David überläßt seinem Sohn zum Bau des Tempels Gold und Silber, Erz und Eisen, Holz und Steine aller Arten, kostbare Steine in verschiedenen Farben, *et marmor Parium abundantissime* 'und parischen Marmors die Fülle' (I Par. 29,2). Es ist alte Überlieferung der Kirche, daß dieser Marmor Salomo für des Tempels Wände diente. Vom Tempelbaumeister Hiram sagt die Bibel, daß er wie mit anderen Werkstoffen auch mit Marmor umzugehen wußte (II Par. 2,14). Vom Fußboden des Tempels in Jerusalem aber sagt das Alte Testament: *stravit quoque pavimentum templi pretiosissimo marmore decore multo* 'den Fußboden des Tempels aber belegte er mit dem köstlichsten Marmor in großer Zierde' (II Par. 3,6). Diesen die Alte Zeit in die Kirche hineinnehmenden Marmorfußboden des Tempels Salomos sehen und betreten wir beim Überschreiten der Schwelle zum Dom von Siena. Aus köstlichstem Marmor bildet er die riesige Fläche *decore multo*, als ein großes Kunstwerk^{55a}. Er besteht aus Einlegearbeit von Marmor oder mit verschiedenen Farben behandeltem Marmor und ist ein Werk, an dem über vierzig meist mit Namen bekannte Künstler — nur fünf sind für uns namenlos — zwei Jahrhunderte lang (1369—1562) gearbeitet haben. In ihm ist mehr als eine kunstvoll gliedernde, den architektonischen Rhythmus des Gebäudes verdeutlichende und Schönheit in sich selbst suchende Aufteilung der enormen Fläche, wie sie ein älterer Fußboden dieses Domes bot, geleistet, nämlich nun ein großartiges Bildprogramm verwirklicht (Abb. 21)⁵⁶. Die Siena außer Betracht lassende jünger-

⁵⁵ In der Vita des Domenico Beccafumi (1486—1551) würdigt er dessen Beitrag zum Fußboden von Siena als 'al più bello ed al più grande e magnifico pavimento che mai fusse stato fatto'; GIORGIO VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, tom. 5, Florenz 1880, S. 646.

^{55a} Über den Kirchenfußboden sagt Honorius in einer Kirchweihpredigt über Cant. 3,9f. zum Wort *media caritate constravit*: PL 172,1100D *Media, id est pavimenta, crustis marmorum aut tapetibus vel palliis erant strata, in quibus cuncta quae ad caritatem pertinent, mira sunt pictura atque textura variata. Per quae reliqua plebs accipitur, cui legem et prophetas in duobus praeceptis caritatis implere praecipitur.*

⁵⁶ Zum Fußboden: Des ALFONSO LANDI 'Descrizione del Pavimento del Duomo di Siena' aus dem 17. Jahrhundert ist gedruckt bei GUGLIELMO DELLA VALLE, *Lettere Senesi*, tom. 3, Rom 1786, S. 124—157; JOHANN DOMINICUS FIORILLO, *Kleine Schriften artistischen Inhalts*, 2. Band, Göttingen 1806, S. 198—241 'Über die Kunst, verschiedene Steine und Cameen nachzuahmen, den Marmor zu färben und ihn zur Malerey anzuwenden; verbunden mit einer Beschreibung des Fußbodens im Dom von Siena': S. 218ff. zur Marmorotechnik des Sieneser Fußbodens, S. 223ff. seine Beschreibung nach LANDI bei DELLA VALLE. — Historisches Material bei GAETANO MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte Senese*, 3 Bände, Siena 1854—1856; E. MICHELE, *Il pavimento del duomo di Siena*, Siena 1870 (mir nicht zugänglich); LUIGI MUSSINI, *Il pavimento del duomo di Siena e il prof. Alessandro Franchi*, Firenze 1880 (mir nicht zugänglich); H. J. WAGNER, *Das Dompaviment von Siena und seine Meister*, Diss. Göttingen 1898 (mir zugänglich nur der Teildruck des 5. Teils: Domenico di Bartolo Ghezzi); ROBERT HENRY HOBART CUST, *The Pavement Masters of Siena (1369—1562)*,

ste Monographie über den mittelalterlichen Schmuckfußboden⁵⁷ läßt erst ermes- sen, was es bedeutete, in Siena von der Tradition des kostbaren ornamentalen Schmuckfußbodens wie in Monte Cassino, in San Marco in Venedig, in römischen und vielen anderen Kirchen abzugehen, um ein neues Bildprogramm hier durchzuführen. Daß Hiltrud Kier den Fußboden der römischen Antike zwar mit in Betracht zieht, sich des biblischen Marmorfußbodens im Tempel Salomos als einer Präfiguration der Kirche aber nicht erinnert, ist symptomatisch und bedenklich.

Das Bildprogramm beginnt schon unter der Fassade vor den Portalen auf einem Vorplatz. Vor dem Mittelportal zeigt das Marmorbild einen Tempel, zu ihm hingewandt links den Pharisäer, rechts den Zöllner betend, nach Luc. 18,10 *Duo homines ascenderunt in templum ut orarent: unus pharisaeus, et alter publicanus*. Als Steuereinnahmer für die Römer galten die in der Regel jüdischen *publicani* oft als Heiden. Selbst der jüdische Zöllner Matthäus nennt Zöllner und Heiden in einem Atem: Wer nicht auf die Gemeinde hört, den soll man halten 'wie einen Heiden und Zöllner' (Mt. 18,17). So darf man die hier vor dem Tempel Betenden als Juden und Heiden deuten. Links vom Pharisäer zeigt das Nachbarbild in einer Mandorla ein Gefäß mit der Beischrift *mel*, rechts

London 1901 (die wichtigste Publikation); ALFREDO MELANI, Pavimenti artistici d'Italia (Emporium 23, 1906, S. 428—447) S. 443—446; G. MARANGONI, Il più bel pavimento del mondo (La Cultura Moderna, Jg. 1925, S. 508—517); GIOVANNI CECCHINI, Il pavimento della Cattedrale di Siena, Siena o. J. (um 1930): mit guten Abbildungen, im Handel; ebenso ANONYM, The Pavement of the Siena Cathedral. Wonder of the World, Mailand 1968 (ein gut illustrierter Führer).

Der Fußboden ist jeweils mitbehandelt in den Arbeiten zum Dom im ganzen, so der großen Monographie von V. LUSINI, Il duomo di Siena, 2 Bände, Siena 1911 und 1939; ferner in den gut illustrierten Heften von ENZO CARLI, Il duomo di Siena (in der Reihe I Tesori), Florenz 1966; SILLA ZAMBONI, Siena / duomo (in der Reihe Tesori d'arte cristiana, fasc. 55) Bologna 1967; mir nicht zugänglich: ZITA PEPI, Il duomo di Siena, Siena 1964 (17 S., 192 Abb.).

Die Literatur über den Fußboden von Siena hat die im folgenden zu entwickelnde Konzeption des Zeitenraums so gut wie übersehen. In der Reihenfolge ihrer punktuellen Bildbetrachtungen sich weithin vom Gesichtspunkt des die Zusammenhänge zerreißen den Besichtigungsrundgangs leiten lassend oder interessiert am Anteil der über vierzig mit Namen bekannten Künstler, die an dem Unternehmen beteiligt waren, und darum den historischen über den ikonographischen Gesichtspunkt stellend, gelang es ihr nicht, die Gestaltidee des Ganzen in den Blick zu fassen. Gesichtspunkte der Chronologie, der Werkqualität, der individuellen Künstlerleistung — so auch in den Monographien über so bedeutende Beteiligte wie Beccafumi — haben den geistigen Zusammenhang des Bildprogramms in den letzten sieben Jahren überhaupt nicht ins Bewußtsein treten lassen. Der einzige im Jahr 1901 in Cusrs Buch über die Künstler des Fußbodens (S. 4) gegebene Hinweis auf einen inneren Zusammenhang des Ganzen wurde nirgendwo aufgenommen: „Although the order in which the stories meet our eyes does not in the least agree with the chronology of their execution, a sense of fitness in position seems to run through them, even from the great West Door itself.“ Von Hermes Trismegistus und den Sibyllen laufe der Weg über halbheidnische Symbolbilder und durch die Geschichten jüdischer Helden und Propheten zum Hochaltar als Ort des Opfers Christi. „But this suggestion must not be pressed too far, because . . . many variations, for which at first sight the reason is not very obvious, have from time to time crept in. For general purposes, however, the student of the floor may fairly start with some such complete conception.“ Cusr hat sie selbst im weiteren außer acht gelassen.

⁵⁷ HILTRUD KIER, Der mittelalterliche Schmuckfußboden unter besonderer Berücksichtigung des Rheinlandes (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 14) Düsseldorf 1970.

neben dem Zöllner hatte das analoge Gefäß die Beischrift *fel*⁵⁸. Galle und Honig stehen offenbar für Heiden und Juden⁵⁹. Ganz links, außerhalb von *mel* und Pharisäer, befand sich das heute verschwundene Marmorbild einer Opferung: ein Kniender erhob die Hände zum Altar mit einem Widder im Feuer. Man deutete sie seit dem 17. Jahrhundert auf Abels Opfer⁶⁰. Damals schon fehlte ein Bild-Pendant rechts außen auf der Seite der Heiden, das zur Deutung des linken Opferbildes hätte beitragen können^{60a}. Rechts und links begrenzen den Vorplatz der Fassade Säulen mit der zwei Kinder nährenden Wölfin, dem Wappentier Sienas. Wie die Fassade ist auch der Vorplatz der Ort der Vorgeschichte des Christentums, der Juden und der Heiden, der biblischen Geschichte und der römischen Antike. Erst zwischen den Portalgewänden zeigt der Boden Szenen der Weihe eines Diakons, eines Priesters und eines Bischofs, damit die Schwelle des Übergangs vom Tempel der Juden und der Heiden in den Raum der Kirche.

Überschreitet man diese Schwelle, steht man vor fünfzehn mächtigen Marmorbildern im Langhausboden bis zur Vierung, fünf im Mittelschiff und je fünf in den Seitenschiffen (Abb. 21, 23). Sie erweisen diesen ganzen Langhausboden als den historischen Weltraum und zugleich den Zeitenraum der heidnischen Geschichte außerhalb des Judentums in seiner Funktion als Prophetie der Kirche. Man darf vermuten, daß Giovanni Pisanos großer Gedanke, die Fassade als den Zeitenraum der prophetischen Vorgeschichte der Juden und Heiden bis zu Maria zu erstellen, den schöpferischen Gedanken habe aufkommen lassen, ein analoges Programm auf dem Fußboden noch einmal zu verwirklichen. Diese Konzeption muß eine derart faszinierende Gewalt gehabt haben, daß sie den Plan hervorrief, den schon über ein Jahrhundert alten geometrisch gemusterten Marmorfußboden des Domes wegzunehmen und durch den jetzigen Fußboden mit seinem Bildprogramm eines Zeitenraumes zu ersetzen. Die weit wirkende Kraft dieses Gedankens zeigt das Festhalten an ihm bis zur vollendeten Verwirklichung im Laufe von zweihundert Jahren. Ich zeige das fertige Ganze und stelle die Frage nach den Entstehungsstufen zurück.

Tritt man durch die Mittelpforte, steht man vor dem mächtigen ersten Bild, dem jüngsten im Langhaus, vom Jahr 1488, und liest als Subscriptio: *Hermis*

⁵⁸ So im 17. Jahrhundert LANDI (wie Anm. 56) S. 157. — Den Pharisaeus und den Publicanus im Eingang des Tempels von Jerusalem bildet ab und erörtert ausführlich BERNARDUS LAMY, *De tabernaculo foederis, de sancta civitate Jerusalem et de templo ejus libri VII*, Paris 1720, Tafel nach S. 817, dazu 815E, 816A, wonach der Publicanus als Heide die Schranken vor dem Tempel nicht überschreiten durfte; die Gebärden des Juden und des Heiden am Tempeleingang werden erörtert.

⁵⁹ Weil man dies nicht mehr verstand, hat eine moderne Restauration das Wort *fel* durch *lac* ersetzt, um 'Milch und Honig' lesen zu können.

⁶⁰ LANDI (wie Anm. 56) S. 157; CUST (wie Anm. 56) S. 16; CECCHINI (wie Anm. 56) S. 5.

^{60a} Stiftshütte und Tempel Salomos haben neben dem Opferaltar in ihrem Vorraum (Ex. 27, 1 ff. und Ex. 29, 1 ff. zum Opfer bei der Priesterweihe; II Par. 4,1) ein Becken zur Reinigung der Priester (Ex. 30, 17 ff. *labrum aeneum*; II Par. 4, 2 ff. *mare fusile*). Dieses Becken steht beim Tempel Salomos 'auf der rechten Seite' und 'nach Süden hin' (II Par. 4, 10). Die Vermutung liegt daher nahe, daß der Opferaltar wie auch das (jetzt auf der rechten Seite fehlende) Becken aus diesen alttestamentlichen Präfigurationen der Kirche als Judentum (Opferaltar) und Heidentum (Becken, Hinweis auf die Erfüllung in der Taufe) entsprechend aufgenommen wurden. Sie bereiteten so gleichzeitig die Szenen am Boden zwischen den Portalgewänden (s. oben) vor.

Mercurius Trimegistus Contemporaneus Moyses. Wir stehen auf einem Standort weit über tausend Jahre vor Christus. Als Ägypter erweisen den Zeitgenossen des Moses, Hermes Trismegistus, die Sphinx unter der Spruchtafel zu seiner Linken und die Worte im aufgeschlagenen Buch, das seine Rechte zwei Gestalten, vielleicht Wißbegierigen des Ostens und des Westens⁶¹, übergibt: 'Empfangt die Schriften und die Gesetze Ägyptens'. Die *translatio sapientiae* aus der Hand des alten Ägypten als ihres Ursprungs an die anderen Völker zur Zeit, als Moses das Gesetz aus Gottes Hand empfing, zeigt den Beginn der weltlichen Weisheit an der Schwelle dieses Kirchenbodens⁶². Die Spruchtafel des Hermes Trismegistus beginnt ihren Text mit den Worten 'Gott der Schöpfer aller Dinge . . .' und läßt uns damit am Anfang aller Weltgeschichte stehen. Der legendäre, dem ägyptischen Gott der Weisheit gleichgesetzte Hermes Trismegistus gilt als der Autor des hermetischen Traktats *Poimandres* 'Hirte der Menschen' (2./3. Jh. n. Chr.), aus dessen visionärer Kosmogonie das Wort der Spruchtafel entnommen ist⁶³: 'Gott, der Schöpfer aller Dinge schuf bei sich einen sichtbaren Gott und machte ihn als Ersten und Einzigen. An ihm hatte er sein Wohlgefallen und liebte ihn sehr, seinen eigenen Sohn, der das heilige Wort heißt'⁶⁴.

Wie dem Ägypter sind auch den Bildern der zehn Sibyllen in den beiden Seitenschiffen Spruchtafeln beigegeben, deren Texte prophetisch auf Christus verweisen. Doch wir folgen zunächst dem Mittelschiff. Mit dessen nächstem, hundert Jahre älteren Bild von 1373 werden Zeit und Raum des Römischen betreten. Es zeigt die Ascius und Senius, die Söhne des Remus, säugende Wölfin, das Wahrzeichen Sienas, als dessen Gründer diese Remussöhne gelten, und rings herum zwölf weitere Tiere als die Symbole der mit Siena verbündeten Städte. Wie dieses Bild erweist den Ort der Kathedrale als römischen Boden auch das dritte, gleich alte (1373) Bild des Mittelschiffes, ein Rad mit fünfundzwanzig Säulenspeichen und dem Adler des Reiches in der Mitte, wie Rom der

⁶¹ Die beiden das Buch des Hermes empfangenden Personen hat man verschieden gedeutet. CUST (wie Anm. 56) S. 22, sieht zwei Männer, vielleicht „the learned men of East and West“; CECCHINI (wie Anm. 56) S. 5, hat es übernommen. Im 17. Jahrhundert sah LANDI (wie Anm. 56) S. 140, in der hinteren, halb verdeckten Gestalt eine Frau. Er hielt beide Figuren für Vertreter des Heidentums, das die Erkenntnis und das Gesetz des wahren und einzigen Gottes nur einmal und nur in den Worten dieses Buchs empfing.

⁶² Acta 7, 22 *Et eruditus est Moyses omni sapientia Aegyptiorum.* Zur *Translatio* der Schrift und des Wissens aus Ägypten an die Griechen und weiter an die Römer FRANZ JOSEF WORSTBROCK, *Translatio artium. Über die Herkunft und Entwicklung einer kulturhistorischen Idee* (Archiv für Kulturgeschichte 47, 1965, S. 1—22) bes. S. 6 und 13ff.: „Im Quadrivium läßt man, nach griechischer und patristischer Überlieferung, überwiegend Ägypten bzw. den Orient den Griechen vorangehn“ (mit Belegen aus Josephus, Augustin, Cassiodor, Isidor, Hugo von St. Viktor und Otto von Freising).

⁶³ CUST (wie Anm. 56) S. 22.

⁶⁴ ERIK IVERSEN, *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*, Copenhagen 1961, S. 60: „According to Ficino, Hermes Trismegistus was a sage of the Egyptians, a contemporary or maybe even a predecessor of Moses. He had attained a knowledge of things surpassing even that which was revealed to the Hebrew prophets, and comparably only to that of the Evangelists. Pythagoras had become acquainted with his teachings in Egypt, and through his intermission they had been transmitted to Plato who was a student of Egyptian wisdom himself, and had eventually based his own philosophy on the doctrines of Hermes.“

Mittelpunkt der Welt ist. Das vierte Bild ist ein Werk des Pinturicchio aus dem Jahr 1504⁶⁵: Fortuna hat die Weisheitssucher auf die Felseninsel verschlagen zum hohen Sitz der Weisheit, die der Tugend ihren Lohn gibt:

*Huc properate viri, salebrosum scandite montem,
Pulchra laboris erunt premia palma quies.*

Unter dieser Spruchtafel thronend, reicht die Weisheit eine Palme Sokrates und ein Buch dem Philosophen Krates. Nach Ägypten und Rom, für das Symbole der Herrschaft stehen, ist damit der Raum der Griechen als der Weisheit Land betreten. Pinturicchios Felseninsel mit Fortuna auf der rollenden Kugel des Glücks an ihrem Ufer leitet über zum letzten und ältesten Bild des Mittelschiffs (1372): dem aus dem älteren Mittelalter wohlvertrauten Rad der Fortuna, das in den Bildecken umgeben ist von den griechischen und römischen Dichtern und Philosophen Aristoteles und Euripides, Seneca und Epiktet. Deren vier Halbfiguren halten Schriftbänder mit einem Zitat aus ihren Werken in den Händen, die den Schicksalsglauben an das Rad der Fortuna — sein mittelalterliches Motto heißt *Regnabo, regno, regnavi, sum sine regno*⁶⁶ — kritisch kommentieren. Die Zitate lauten bei Aristoteles (rechts oben): *Fortuna prospera petulantes magis facit. Arist. Polit. lib. VII.* 'Die Gunst des Glückes bringt nur Übermut'; bei Euripides (rechts unten): *Tibi dixi o fili ut fortunam laboribus indages. Eurip. Electr.* 'Ich habe dir, mein Sohn, gesagt, du solltest das Glück mit Mühen erforschen'; bei Seneca (links unten): *Magna servitus est magna fortuna. Senec. de consol. lib. VN.* 'Großes Glück ist große Knechtschaft'; bei Epiktet (links oben): *Non fortunae muneribus sed animi bonis gloriandum. Epict. Enchyr. cap. LXVI.* 'Nicht der Gaben des Glücks, der Güter des Geists darf man sich rühmen'⁶⁷.

⁶⁵ ENZO CARLI, *Il Pintoricchio*, Mailand 1960, S. 68; vor dem Titelblatt die beste Farbproduktion des Bildes; EVELYN M. PHILLIPPS, *Pintoricchio*, London 1901, S. 110f.; PIETRO ROSSI, *Il Pintoricchio a Siena*, Siena 1902; MICHÈLE BEAULIEU, *Un bas-relief allégorique de la seconde moitié du XVI^e siècle* (*La Revue des Arts* 5, 1955, S. 121—123).

⁶⁶ *Carmina Burana*, hg. von ALFONS HILKA—OTTO SCHUMANN, 1. Band: Text, Heidelberg 1930, S. 37 (Nr. 18a) mit Fortuna-Miniatur vor dem Titelblatt.

⁶⁷ Die Zitate aus den Dichtern und Philosophen der Antike stammen aus diesen Schriften (den Nachweis verdanke ich CHRISTEL MEIER):

Aristoteles, *Pol.* 1334a, 26ff.: 'Ὁ μὲν γὰρ πόλεμος ἀναγκάζει δικαίους εἶναι καὶ σωφρονεῖν, ἡ δὲ τῆς εὐτυχίας ἀπόλαυσις καὶ τὸ σχολάζειν μετ' εἰρήνης ὑβριστὰς ποιεῖ μᾶλλον.

Der Text findet sich nicht in des Euripides Elektra, sondern bei Euripides, Fragment 233; *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, rec. AUGUSTUS NAUCK, Supplementum . . . adiecit BRUNO SNELL, Hildesheim 1964, S. 430:

σοὶ δ' εἶπον, ὦ παῖ, τὸς τύχας ἐκ τῶν πόνων
θηρῶν ὄρῳ γὰρ πατέρα σὸν τιμώμενον.

Seneca, *Ad Polybium de consolatione* VI,4: *Multa tibi non lient, quae humillimis et in angulo iacentibus licent: magna servitus est magna fortuna.* Vgl. IX,5: *Mihi crede, is beatior est cui fortuna supervacua est quam is cui parata est. Omnia ista bona quae nos speciosa, sed fallaci voluptate delectant, pecunia, dignitas, potentia aliaque complura ad quae generis humani caeca cupiditas obstupescit, cum labore possidentur, cum invidia conspiciuntur, eos denique ipsos quos exornant et premunt; plus minantur quam praeant; lubrica et incerta sunt, nunquam bene tenentur.*

Das 'Epiktet' zugesprochene Zitat ist in den Werken Epiktets im Wortlaut nicht zu finden.

JULIUS V. SCHLOSSER, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien

Der Boden des Mittelschiffs durchmißt den Zeitenraum der heidnischen Antike in Ägypten, Rom und Griechenland. Er steht unter dem Gedanken des Gesetzes und der Weisheit, der Macht, der Tugend und des Schicksals, das in Weisheit überwunden wird. Pinturicchios Bild der von Fortuna im Sturm, der ihres Schiffes Mast brach, an die Felseninsel geführten Weisen, die, auf ihr Fortuna den Rücken kehrend, den Weg der Suche nach der Weisheit gehen, ist wie eine Auslegung des anderthalb Jahrhundert älteren Glücksradbildes, auf dem die Worte der Dichter und Philosophen das Schicksal überwinden lehren. Das Mittelschiff zeigt eine Antike, die über sich hinausweist.

Daß wie die Fassade auch der Langhausboden den Zeitenraum der Vorgeschichte des Christentums, und zwar bis hin zur Vierung nur der heidnischen Antike, darstellt, bestätigt das Bildprogramm der Seitenschiffe mit den Bildern von je fünf Sibyllen (alle aus den Jahren 1482/83), denen wie den Weisen Ägyptens, Roms und Griechenlands Spruchtafeln beigegeben wurden. Zum rechten Portal eintretend, gelangt man nacheinander vor die delphische, die cumäische, die cumanische, die erythräische und die persische, im linken Seitenschiff nacheinander vor die lybische, die hellespontische, die phrygische, die samische und die tiburtinische Sibylle⁶⁸. Die Spruchtafeln aller zehn Sibyllen enthalten Prophezeiungen auf Christus⁶⁹. Die Sibyllen stehen für verschiedene Länder und Orte in Griechenland und Italien, der Ägäis und Kleinasien, Afrika und Persien, auch für verschiedene Epochen der Geschichte vor Christus, die verbunden sind in der Weissagung des Gottessohnes. Als Beispiel nenne ich nur die hellespontische Sibylle aus der Troas und der Zeit des Kyros: *Sibylla Hellepontica in agro Trojano nata, quam scribit Heraclides Cyri tempore fuisse* (Abb. 25). Ihre Prophetie spricht von der Darreichung von Galle und Essig und dem Zerreißen des Tempelvorhangs: *In cibum fel, in sitim acetum dederunt. Hanc inhospitalitatis monstrabunt mensam. Templi vero scindetur velum, et medio die nox erit tenebrosa tribus horis*. Diese Prophetie der Sibylle stammt aus Psalm 68,22f. *Et dederunt in escam meam fel et in siti meo potaverunt me aceto. Fiat mensa eorum coram ipsis in laqueum et in retributiones et in scandalum*. Unter der Spruchtafel reichen sich ein Hund und ein Löwe die Pfoten. Man hat sie gedeutet als Wolf und

1896, S. 331ff., zitiert aus Hartmann Schedel Sprüche des Aristoteles, Sokrates, Seneca, Plato und Hieronymus, die das *Regnabo, regno, regnavi, sum sine regno* des Rades der Fortuna ähnlich kommentieren.

⁶⁸ Zu diesen Bildern der Sibyllen CUST (wie Anm. 56) S. 31—53; Literatur über die Sibyllen bei KELLER (wie Anm. 50) S. 158, Anm. 84.

Die Sibyllen des Fußbodens behandelt ANGELINA ROSSI (wie Anm. 50) S. 437—440. Ihre Abhandlung erlaubt, sie in einem mittelalterlichen Zusammenhang zu sehen. Schon der Dies irae-Hymnus des Thomas von Celano († 1253) stellt die Sibyllen neben die Propheten: *Dies irae, dies illa, Solvet saeculum in favilla, Teste David cum Sibylla*. Die Sibylle Giovanni Pisanos an der Domfassade um 1290 trägt das Schriftband *Et vocabitur deus et homo*. ANGELINA ROSSI (S. 275 mit Anm. 3) verweist zu ihrem Stehen dort zusammen mit Aristoteles als Verkünderin Christi auf Thomas von Aquin, der in der Summa theologiae und im Sentenzenwerk die Sibylle neben 'vielen Heiden, denen eine Offenbarung über Christus widerfuhr' als eine Prophetin Christi nennt, wobei eine Handschrift die Sibylle neben Thukydides, Sophokles, Aristoteles und Plato aufführt. — Schon Honorius Augustodunensis stellt in seinem Werk über die Liturgie von 1125 die Heiden unter die Propheten Christi; Gemma animae III,1; PL 172,642D: ... *per legem, prophetas, psalmos et gentilium libros Christi adventus praekonabatur*.

⁶⁹ Die Texte bringt CUST (wie Anm. 56).

Löwe, die Tiere von Florenz und Siena, welche damals sich verbündet hatten⁷⁰. Jedoch wird die Theorie von der Feier eines politischen Bündnisses unter gerade dieser Inschrift durch die biblischen Bezüge mit ihren Passionsaspekten widerlegt, zu denen auch das Zerreißen des Vorhangs im Tempel gehört. Auf Golgatha reichen die römischen Soldaten Christus Wein mit Galle (Mt. 27,34); ein Jude aber reicht den Schwamm mit Essig (Mt. 27,48). Die Heiden und die Juden zeigen sich bei der Passion verbündet: als Hund und Löwe reichen sie sich die Pfote. Der Hund als Zeichen für die Heiden ist überaus geläufig, der *catulus leonis Juda* biblisch (Gen. 49,9). Auch das Vorplatzbild vereinigte den Pharisäer und den Zöllner vor dem Tempel^{70a}.

Der marmorne Bilderzyklus des Langhauses erweist dessen Fußboden als den Zeitraum der heidnischen Antike, auf deren Fundament dieser Dom in einem ganz realen Sinne steht. Ob die spärlichen Zeugnisse über die frühe Geschichte der Stadt Siena einen etruskischen, gallischen oder römischen Ursprung anzunehmen erlauben, kann hier dahingestellt bleiben, da das mittelalterliche Siena an seinen römischen Ursprung glaubte und diesen Glauben kultivierte. Das Romsymbol der seine Gründer als Kinder nährenden Wölfin wurde zum Wahrzeichen auch Sienas und als solches in den Boden des Domes aufgenommen aufgrund einer Sage, nach der die von Romulus verfolgten Söhne des Remus, Ascius und Senius, auf der Flucht am Ort des späteren Siena Diana und Apollo ihr Opfer brachten. Der Sage zufolge ritt Senius ein weißes, Ascius ein schwarzes Pferd oder stieg vom Altar Dianas weißer, vom Altar Apollos schwarzer Rauch auf. Weiß und schwarz wurden so die Wappenfarben von Siena. Sollte die ätiologische Stadtgründersage die Wahl des weißen und schwarzen Marmors im Dom von Siena mitbestimmt haben, wäre am Marmorgewand des Domes neben Jüdisch-Salomonischem aus der Bibel im Hintergrund auch Römisches aus der Sage gestaltgebend beteiligt. Die Verbindung von Grün und Weiß im Marmorgewand des Domes von Florenz zeigt auch andere Verbindungen von Marmorfarben möglich. In Siena hat der Dom außen Weiß und ein tiefdunkles Grün, im Inneren aber das Sieneser Weiß und Schwarz. Für Sieneser stand der Dom auf römisch-antikem Boden. Sein Langhausboden bedeutet und ist zugleich in einem ganz konkreten Sinn das heidnisch-antike Fundament des Bauwerks. Der Führer des Dommuseums im Untergeschoß des Chores klopft dort für die Fremden an eine Mauer, die er als römischen Minervatempel aus gibt⁷¹. In der Bildidee des Langhausbodens ist dies Fundament der Kirche

⁷⁰ CUST (wie Anm. 56) S. 50; CECCHINI (wie Anm. 56) S. 6: „simbolo della pace allora vigente fra Firenze e Siena“.

^{70a} Diese Beziehung zwischen Schrift und Bild hat eine Entsprechung bei der phrygischen Sibylle. Der Text der Schrifttafel, eine Prophezeiung der Auferstehung und des jüngsten Gerichts, wird unter der Tafel durch eine Gruppe betend aus der Tiefe Steigender illustriert; *The Pavement of the Siena Cathedral* (wie Anm. 56) Abb. 13.

⁷¹ TITUS BURCKHARDT, *Siena. Stadt der Jungfrau, Olten und Lausanne 1961*, S. 10: „Die Stadt ist ihrer Lage nach wahrscheinlich etruskischen, vielleicht auch, wie Johannes von Salisbury behauptet, gallischen Ursprungs. Sie bestand jedenfalls zur römischen Zeit und hat sich selber durch das ganze Mittelalter hindurch als römisch empfunden. Es wird vermutet, daß auf dem Hügel über der vertieften Stadtmitte, da wo jetzt der Dom steht, ein der Minerva geweihter Tempel gestanden habe, was der Bezeichnung Sienas als der *vetus civitas Virginis* einen doppelt wahren Sinn ver-

die ganze Welt der heidnischen Antike, auf der wie dieser Dom die christliche Kirche überhaupt steht, insofern diese ganze Antike Christus prophezeit hat. Großartiger, lebendiger, freilich auch mit reflektierterer Kraft ist die Antike kaum an einem anderen Ort architektonisch in die Kirche hineingenommen worden. Sie gehört zu ihrem Fundament und Boden, zu ihrem Vorraum schon auf dem Vorplatz und an der Fassade.

Hat man das Langhaus bis zur Vierung hin durchschritten, haben die Füße tausend Jahre und mehr durchmessen, von Moses bis zu Seneca, von Ägypten bis zum römischen Siena, von der cumanischen, die Aeneas besuchte, bis zur tiburtinischen Sibylle, die Augustus aufgesucht hat. Mit dieser Sibylle, die unter Augustus hier auf dem Boden weissagt 'Christus wird in Bethlehem geboren . . .', stehen wir am linken vorderen Ende des Langhauses und der heidnischen Vorgeschichte der Kirche, die als Kirche beginnt mit Christus, der unter Augustus geboren wurde.

Zwischen dem Langhaus und dem Altar wird der ganze Raum — die Vierung mit dem Querhaus und fast dem ganzen Chorraum — von Bildern aus der Geschichte des Alten Testaments eingenommen. Heiden und Juden, die an der Fassade wie auf dem Vorplatz auf gleicher Höhe nebeneinander stehen, folgen auf dem Fußboden hintereinander. Das Langhaus gehört den Heiden der Antike, das Querhaus und der Chor den Juden des Alten Testaments, die dem christlichen Mysterium des Altarraums nächstehen. Das Jochsystem des Langhauses hatte eine Anordnung der Bilder in je Schiff einer Fünfergruppe empfohlen. Sie war vom architektonischen Raum so nahe gelegt, daß sich die Frage nach einem Sinn der Fünffzahl für diese Zyklen gar nicht stellen würde, wenn nicht zu beobachten wäre, daß mit dem Schritt aus dem Langhaus in den Zeitenraum des Judentums der Übergang zu Siebenerordnungen der Bildzyklen verbunden wurde. Der Übergang ist augenfällig an der kunstvollen Art, mit der in das mächtige, von den Kuppelpfeilern gebildete Hexagon am Boden ein Zyklus von sieben Sechseckbildern eingefügt ist, die sechs rhombische Bilder in den Ecken des Hexagons ergänzen (Abb. 20f.). Dieser Zyklus nach Entwürfen des Domenico Beccafumi, der von 1517—1546 am Fußboden als der bedeutendste an ihm beteiligte Künstler mitgewirkt hat, gehört dem Propheten Elias und seinem Ringen mit König Achab (1519—1524)⁷². Beccafumi gehören das Mittelbild der Siebenergruppe und die drei zum

liche, war doch Minerva die jungfräuliche Göttin der Weisheit.“ — Zu den mittelalterlichen Traditionen über den römischen Ursprung Sienas NICOLAI RUBINSTEIN, *Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico* (Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 21, 1958, S. 179—207) S. 200—204.

⁷² Zu Beccafumis Arbeiten am Fußboden in Siena: HANS V. TROTTA, *Das Leben und die Werke des Sienese Malers Domenico Beccafumi, genannt Mecarino*, Diss. Berlin 1913, S. 20—24, 29, 35f., 41f.; JACOB JUDEY, *Domenico Beccafumi*, Diss. Freiburg 1932, S. 87—100; MARIA GIBELINO-KRASCHENINNICOVA, *Il Beccafumi*, Florenz 1933, S. 96—110, Abb. 34 (das Opfer des Elias), 35 (Moses schlägt Wasser aus dem Felsen), 36 (Abraham opfert Isaak), 44 (Moses auf dem Sinai, Entwurf), 45f. (Anbetung des goldenen Kalbs, Entwurf); ANNA MARIA FRANCINI CIARANFI, *Domenico Beccafumi*, Florenz 1966, S. 39, Abb. 70—74 (Entwurfzeichnungen zu den Bodenbildern vor dem Hochaltar); DONATO SANMINIATELLI, *Domenico Beccafumi*, Mailand 1967, S. 16f., 21f., 38, 40, 86f. (Eliaszyklus), (92f.), 105 (Moses auf dem Sinai), 144, 146, 150, 154, 156, 159, 161, 167f. Abb. 18

Altar hin davorliegenden Hexagone mit den vor ihnen liegenden zwei Rhomben⁷³. Beccafumis vier Sechseckbilder haben zum Gegenstand den Wunderkampf zwischen Elias und Achabs Baalspriestern aus III Reg. 18,16—40. Das Mittelbild unter der Kuppellaterne (Abb. 24) zeigt die Verabredung des Elias mit Achab, je einen geopferten Stier auf Holz zu legen und Gott um Feuer anzurufen (III Reg. 18,16—25). Schräg links davor bleibt Achabs Gebet und Opfer unerhört (18,26ff.), in der Mitte vorn erhört Gott des Elias Gebet und Opfer (18,38f.), und schräg rechts daneben werden die erfolglosen Baalspriester getötet (18,40). Die in der Mitte in Richtung des Hauptaltars weisende Gebärde des Elias zeigt im Bild auf den Ort des Opfers, das im davorliegenden Hauptbild des Eliaszyklus als das Opfer und Gebet des Propheten Elias von Gott erhört wird, während die Baalspriester zuschanden werden⁷⁴.

Mit dem Altaropfer ist unter der Kuppel ein dem 'heidnischen' Langhaus fremdes Thema eingeführt, das in der Richtung auf den Hauptaltar hin, die wir zunächst verfolgen, wiederkehrt. Zwischen Kuppel und Chor folgt auf den Eliaszyklus ein Moseszyklus wieder Beccafumis. Ein Bildstreifen zwischen den beiden östlichen Kuppelpfeilern zeigt auf der Wanderung des Volkes Israel durch die Wüste in der Bildmitte Moses aus dem Felsen Wasser schlagen (Ex. 17,1—7). Er bildet mit den sechs Szenen um Moses auf dem mächtigen Bild dahinter zusammen einen Siebenerzyklus, den drei übereinanderstehende Mosesbilder und je zwei Begleitszenen rechts und links daneben bilden⁷⁵. Die Mittelachse bilden drei Moses-Felsenszenen: Oben empfängt er auf dem Berge Sinai die Gesetzestafeln (Ex. 24,12f.), darunter zerschlägt er die Tafeln am Fuß des Felsens (Ex. 32,29f.), darunter schlägt er Wasser aus dem Felsen. Links oben erwarten die Israeliten seine Rückkehr von dem Berge (Ex. 24,12f.), darunter wird das goldene Kalb gegossen (Ex. 31,18—32,6), rechts daneben hat des

(das Opfer Achabs), 18a (das Opfer Elias), 18c (Vereinbarung zwischen Elias und Achab), 32 und 32a—d (Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, samt Entwurfzeichnungen), 48 und 48a—n (Moses auf dem Sinai und zugehörige Szenen, samt Entwurfzeichnungen), 69 (biblische Figuren, Propheten und Sibyllen; darunter Wanderung des Volkes Israel), 76 (Opferung Isaaks, darunter Wanderung des Volkes Israel).

⁷³ Der Rest des Hexagons unter der Kuppel war bis 1532 vom Hochaltar eingenommen und blieb deshalb von Beccafumi ungenutzt. Der Plan, den Hochaltar an seinen jetzigen Ort im Chor zu setzen, stammt schon aus dem Anfang des Jahrhunderts, so daß Beccafumi seinen Zyklus schon auf die Apsis hin austichten konnte, wie es aber auch frühere Künstler des Marmorbodens schon hinter dem Altar gehalten hatten. Die jetzigen übrigen drei Hexagon- und vier Rhombenbilder unter der Kuppel sind ein Werk erst des 19. Jahrhunderts. SANMINIATELLI (wie Anm. 72) S. 195; der Text der Schrifttafeln auf Beccafumis Eliasbildern, S. 196. Ursprünglich war im Hexagon hinter dem Rad der Fortuna angeschlossen das Gleichnis vom Balken im Auge (von schon 1375), links davon das Gleichnis vom blinden Blindenführer und rechts davon ein Mann, der einer Frau mit Kind Erbarmen zeigt (von 1433). Zu dem hinter diesen Resten (jetzt zum Teil im Muscum) stehenden Bildgedanken vgl. S. 122, Anm. 76. Diese im 19. Jahrhundert durch eine Komplettierung von Beccafumis Eliaszyklus ersetzten Bilder sind abgebildet bei CECCHINI (wie Anm. 56) Abb. 24.

⁷⁴ Beccafumis zwei Rhombenbilder vor den Sechseckbildern gehören zum Eliaszyklus. Sie zeigen des Elias Auftrag an Abdias, Achab vor ihn zu bringen (III Reg. 18,7—15), und wie Abdias Achab vor Elias führt (18,16—19).

⁷⁵ Um den Zyklus als Einheit zu erkennen, muß man Tafel 32 bei SANMINIATELLI (wie Anm. 72), der die Bilder gesondert erörtert, unter Tafel 48 setzen.

Moses Zorn die Anbeter des Kalbs getroffen, darüber trifft sie der Tod aus der Hand der Leviten (Ex. 32,26—29). (Das große Bild ist also gegen den Uhrzeiger von oben her zu lesen.) Der Moses-Siebenerzyklus unterhalb der ersten Stufe zum Chorraum zeigt das gottlose Opfer des verstockten Volkes auf dem Zug durch die Wüste, wo ihm mit dem Wunder des Wassers aus dem Felsen eine Präfiguration des Altarsakramentes schon begegnet war. Der Empfang des Gesetzes aus Gottes Hand durch Moses überhöht den Empfang der Gesetze Ägyptens aus der Hand des Hermes Trismegistus durch die Weisen der Antike an der Schwelle der Kathedrale⁷⁶.

Auf Elias und Moses folgt in der Mittelachse David in einem Zyklus vom Jahr 1423: in einem Kreis in der Mitte David mit der Zither auf einem Thron und vier Musikanten mit Instrumenten um ihn. Im linken Rhombus David mit der Schleuder, im rechten Goliath fallend, insgesamt sieben Figuren. Das Bild des königlichen Psalmsängers präfiguriert die liturgische Musik der Kirche. Der Davidzyklus wird eingerahmt links von Josuah, rechts von Moses, den Führern aus der Wüste in das Land der Verheißung. Mit David stehen wir vor den drei Stufen zum Chor mit dem Hochaltar. Den Raum zwischen dem 'heidnischen' Langhaus und den Stufen zum Altarraum erfüllen in der Mitte der Prophet Elias, der Gesetzgeber Moses und der König David. Mit David erscheint der Kampf seiner Führer mit Gottes Volk befriedet.

Die Seitenschiffe erfüllen im 'jüdischen' Raum meist Kämpfe aus der Geschichte Israels: rechts auf der Höhe Davids Samsons Sieg über die Philister, links der Sieg Josuahs über die Amoriter; auf der Höhe des Moses links enthauptet Judith Holofernes und geschieht die Schlacht von Bethunien; rechts liegt das Bild des Königs Sigismund (das die Sieneser aus Anlaß von Sigismunds Aufenthalt in Siena 1431 neben die Befreiungskämpfe des Alten Testaments rückten, weil sie die Hilfe des Kaisers im Krieg mit Florenz erhofft haben mögen)⁷⁷, das Bild rechts außen zeigt Absalom am Baume (II Reg. 18,7—17). Auf der Höhe des Eliaszyklus unter der Kuppel liegt links der Kindermord zu Bethlehem, rechts Jethros Sieg über die Ammoniter, darunter fallen zwei Bilder aus dem alttestamentlichen Rahmen: ein Zyklus der sieben Lebensalter, dem wohl nicht nur die Nachbarschaft von anderen Siebenerzyklen den Eingang hier verschafft hat (s. u. S. 148). Dagegen sind infolge einer Raumerweiterung dem Programm nicht mehr angepaßt rechts außen die vier theologischen Tugenden Glaube, Hoffnung, Liebe und Religion; sie stammen erst aus dem 18. Jahrhundert, das sich seiner Fehlleistung nicht bewußt war.

Zwischen Langhaus und Altarraum sind sieben Kampfbilder in den Boden eingelassen. Die Zahl von sieben Elias- und sieben Mosesbildern, sieben Figuren

⁷⁶ Die leicht unbemerkte kleine Szene in der Ecke links oben des Moseszyklus, wo ein Blinder vor einen Absturz tritt (SANMINIATELLI, wie Anm. 72, Abb. 48a), könnte die alten Blindenbilder des 14. Jhs. zwischen dem Rad der Fortuna und dem Eliaszyklus (jetzt im Dommuseum) deuten helfen als Bilder der Blindheit des Volkes Gottes, das falschen Göttern folgt und dafür den Tod erleidet.

⁷⁷ Zum Anlaß V. LUSINI (wie Anm. 56) II, S. 25f.; zum Bild des Kaisers Sigismund, einem Werk des Domenico Bartolo Ghezzi (um 1400—vor 1446), H. WAGNER (wie Anm. 56) S. 9—14; JAMES H. BECK, The Historical 'Taccola' and Emperor Sigismund in Siena (The Art Bulletin 50, 1968, S. 309 bis 318) S. 314f. zu Kaiser Sigismunds Aufenthalt in Siena, S. 316f. zu seinem Fußbodenbild.

im Davidzyklus, den sieben Kampfbildern aus der Geschichte Israels und den sieben Lebensaltern kann auf keinem Zufall beruhen, um so weniger als der Altarraum zwei weitere Siebenerzyklen bietet, so daß im biblischen Teil des Bodens sich sieben Siebenergruppen finden, die klar von den drei Fünfergruppen des außerbiblischen Langhauses abgegrenzt sind. Man wird im 'antiken' Langhaus die Zahl der fünf Sinne, im 'alttestamentlichen' Raum die Siebenzahl des heiligen Geistes in der stummen Formensprache gegenwärtig finden dürfen.

Hinter dem Davidzyklus führen drei Stufen in den Hochchor als den Altarraum. Die das letzte Joch tragenden Pfeiler verbindet zum Schiff hin und an den Seiten ein Bildstreifen mit dem Volk Israel auf der Wanderung durch die Wüste. Dies Motiv des Moseszyklus nimmt Beccafumi am Altar wieder auf, mit dem Israel das verheißene Ziel seiner Wanderung durch den Raum der Geschichte des Gottesvolks erreicht hat⁷⁸. Auch der Wanderer über den Fußboden als den Raum der Zeit steht vor dem Altar am Ziel und Ende. Die Fläche vor dem Altar wird von der Opferung Isaaks als der vornehmsten Präfiguration des Opfertodes des Gottessohnes eingenommen. Zur Rechten und zur Linken der Opferung Isaaks und des Altares stehen rahmend je sieben korrespondierende Bilder:

- | | |
|---|--|
| 7. Tobias mit Sohn und Erzengel Raphael | 7. Elisäus erweckt den Sohn der Sunamitis |
| 6. Sibylle | 6. Sitzender Prophet mit offenem Buch |
| 5. Adam knieend | 5. Eva knieend |
| 4. Prophet mit Blick zum Himmel | 4. Zurückgelehnte Sibylle stützt die Rechte auf offenes Buch |
| 3. Sitzende Sibylle liest ein Buch | 3. Sitzende Sibylle liest ein Buch |
| 2. Abel beim Opfer | 2. Melchisedek beim Opfer |
| 1. Zurückgelehnte Frau mit Kind | 1. Sitzende Frau mit Kind ⁷⁹ |

Der Raum des Alten Testaments enthält die Opferszenen Abels, Melchisedeks, Abrahams, der Juden vor dem goldenen Kalb, des Propheten Elias, des Königs Achab und die Opferung der Tochter Jephtas (Jud. 11,34—40; klein links oben in der Ecke des Jephtabildes). Die sieben Szenen guter oder böser Opfer ziehen sich durch verschiedene der sieben Siebenerzyklen⁸⁰. Rechts und links vom Altar stehen außen in Quadraten Medaillons mit den Gestalten der vier Kardinaltugenden Fortitudo, Justitia, Prudentia und Temperantia, die ergänzt werden durch eine Misericordia hinter dem Altar. Zur griechisch-stoischen, aber auch alttestamentlichen (Sap. 8,7) Vierzahl der Tugenden, die Ambrosius zuerst die Kardinaltugenden genannt hat, tritt als fünfte die spezifisch christliche Tugend der Barmherzigkeit hinter dem Altar. Im Langhaus herrscht die Fünf, im Raum des Alten Testaments die Sieben. Im Chor um den

⁷⁸ Vasari hat in diesen drei Bildstreifen eine Opferprozession gesehen; die von Faluschi 1784 vorsichtig ausgesprochene Erklärung als Wanderung ins Land der Verheißung ist üblich geworden; vgl. SANMINIATELLI (wie Anm. 72) S. 205.

⁷⁹ Nach SANMINIATELLI (wie Anm. 72) S. 204f., ist die Erklärung der Bilder nicht überall gesichert.

⁸⁰ Zur Mehr- und Siebenzahl von Siebenerzyklen im 12. Jahrhundert siehe Hugos von St. Viktor Schrift *De quinque septenis* (PL 175, 405—414); FRIEDRICH OHLY, *Der Prolog des St. Trudperter Hohenliedes* (Zeitschrift für deutsches Altertum 84, 1953, S. 198—232); BARBARA TILLMANN, *Die sieben Gaben des heiligen Geistes in der deutschen Literatur des Mittelalters*, Diss. (Masch.) Kiel 1963.

Altar, wo jetzt Propheten und Sibyllen zusammenstehen, wo alle Zeiten, Juden und Heiden, die Opferer und die Ethiker, sich im Christentum verbanden, umgreift der Fünferzyklus die zwei Siebenerzyklen an den Seiten des Altares, so daß das vorher im Raum Geschiedene sich hier verbindet. Die Zahlen sprechen vom Gang der Heilsgeschichte.

Christus und die Gottesmutter Maria, der dieser Dom geweiht ist, fehlen im Bildprogramm des Bodens. An einer Stelle hätte man ihre bildliche Wiedergabe erwarten können. Die albanaische (tiburtinische) Sibylle weissagt: 'Christus wird in Bethlehem geboren. Er wird in Nazareth verkündet unter dem Aufstieg des friedvollen Stiers des Begründers der Ruhe. Glückliche die Mutterbrüste, die ihn stillen.' Daran schließen unmittelbar an die Herodesbilder mit dem Kindermord zu Bethlehem. Christi Geburt bleibt draußen. Auch der Chorraum zeigt nur alttestamentliche Präfigurationen des Altaropfers der Kirche. Der Fußboden des Doms von Siena bedeutet von der Fassade bis zur Apsis allein die Alte Zeit. Wer vom Portal bis zum Altar geht, schreitet über tausend und mehr Jahre über das antike Heidentum Ägyptens, Roms und Griechenlands, über das Judentum des Alten Testaments bis hin zur typologischen Erfüllung des in seiner Geschichte Prophezeiten. Der Boden als Zeitraum steht wie für geschichtliche Zeiten auch für geographische Räume. Ihn bedecken das Ägypten des Hermes Trismegistus und des Moses, das römische Reich mit Seneca und Siena, das griechische mit seinen Dichtern und Philosophen, das jüdische Reich des Alten Testaments und die Orte der zehn Sibyllen von Afrika bis Persien, Troja bis Neapel. Wer über den Boden geht, wandert über den Zeitraum der bekannten geschichtlichen und räumlichen Welt der Alten.

*Wer nicht von dreitausend Jahren
Sich weiß Rechenschaft zu geben,
Bleib im Dunkeln unerfahren,
Mag von Tag zu Tage leben.*

Der Fußboden bis zur Schwelle des Altares ist das aufgeschlagene Buch der Vorgeschichte Christi als des — kraft ihres bei Heiden und Juden prophetischen Charakters — tragenden Grunds und Fundaments der Kirche. Dies Buch will auf seinen Inhalt hin, wie eine Weltchronik der ersten fünf Weltalter, gelesen werden. Vom Portal bis zum Altar hin sind fast zu allen Bildern — noch im 16. Jahrhundert — Schrifttafeln in Marmor eingelassen, ohne deren Lektüre die Prophetie dieses Bodens fast verstummte. Bild und Buchstabe bilden eine Einheit. Eine rein formale Betrachtung dieses Kunstwerks führte an ihm vorbei ins Leere. Daß Künstler mehrerer Jahrhunderte an den Schrifttafeln festgehalten haben, könnte seine eigene Bedeutung haben. Bis hin zur Opferung Isaaks vor dem Altar ist der Boden die Zeit des Gesetzes (sub lege). Hermes Trismegistus übergibt am Portal *litteras et leges* Ägyptens. Moses empfängt auf dem Berge Sinai die Tafeln des Gesetzes. *Litterae et leges*, Buchstabe und Gesetz, gehören zusammen. Der Fußboden als der Boden des Gesetzes ist der Boden auch des Buchstabens, des tötenden, über den die Kirche im Raum des lebendig machenden Geistes sich zu erheben hat, auch als Gebäude. Die Zeit des Gesetzes und des in Schrifttafeln anwesenden Buchstabens will gleichwohl nicht allein litte-

raliter gelesen werden. Als Fußboden nicht schlechthin, sondern als Boden der Kirche gehört er dieser als tragendes geistiges Glied an, ist er wie über sich selbst hinaus in sie hineingehoben und damit sein Bildtext als auch im überliteralen Spirituallsinn transparent zu lesen und zu verstehen. Als Wortprophetien rufen seine Schrifttexte geradezu danach, daß über die ebene Fläche des Gesetzes hinaus der Raum sich erhebe in die neue Dimension ihrer Erfüllung durch die Gnade als die spezifisch christliche Dimension der Kirche. Mit dem Übergang vom 'heidnischen' Langhaus zum 'jüdischen' Vorraum des Altares werden die Wortprophetien des Hermes und der Sibyllen abgelöst durch die typologischen Realprophetien aus der jüdischen Geschichte des Alten Testamentes. Elias, Moses, David, Abraham sind handelnde, nicht redende Propheten, deren Taten — Kämpfe, Wunder und Gottesdienst im Opfer — das Leben der Kirche präfigurieren konnten (vgl. Abb. 25 und 24). Über den Buchstabensinn hinaus haben sie die Dimension eines auch typologischen Bedeuten, zumindest die Opferszenen auf den Altar hin, die den Bildern aus dem Langhaus abgeht. Die grundsätzliche Möglichkeit, auch antike Ereignisse als Typen christlicher Antitypen zu verstehen — die Geschichte dieser Möglichkeit ist noch zu schreiben — wird hier nicht genutzt. Sie hätte den in diesem Raum gesuchten Unterschied zwischen Antike und Altem Testament verwischen müssen. Als Präfiguration von Christlichem ist das Alte Testament an seinem Ort im Zeitenraum dieser Kathedrale unentbehrlich. Man geht kaum fehl mit der Bemerkung, daß im Mittelalter die Realprophetie eine weiter reichende Bedeutung als die Wortprophetie genossen habe. Von den Künsten her drängt sich dieser Eindruck auf, weil das Ereignis leichter als das bloße Wort Gestalt wird. Doch auch die Theologie könnte für das Mittelalter wohl bemerken, daß in ihr das typologische Denken dem prophetischen gegenüber eine wichtigere Rolle eingenommen habe. Ihr geistiger Anreiz war auch produktiver. In Siena markiert der Übergang von heidnischer Wortprophetie zur jüdischen Realprophetie eine heilsgeschichtliche Stufe, die kraft der spirituellen Bedeutung der Befindlichkeit im Raum ihre größere Nähe zum Altar bezeichnet⁸¹.

Dieser Schritt ist durch keine Stufe in der Ebene, die als glatte Marmorfläche vom Vorplatz bis zum Ende des Moseszyklus durchläuft, fühlbar gemacht worden. Erst hinter dem Moseszyklus, ein Joch noch vor dem Chorraum, erhebt sich das Niveau des Bodens für dieses eine Joch um eine Stufe. Welcher Bedeutungsinhalt dieser Fläche verlangt ihre Hebung über die des Moses? Die Wortprophetie des 'heidnischen' Langhauses ist monologisch und einsam. Die Sibyllen stehen allein, ohne Partner; ihre Prophetie hallt in die leere Zeit. Dem Raum der Antike fehlt die Szene des Gesprächs. Stumme Gebärden der Dargebietung verbinden die wenigen Figurengruppen. Die Sätze der antiken Dichter und Philosophen über Fortuna sind Einzelstimmen, die der Bildrahmen, nichts Szenisches verbindet. Der Raum des Alten Testamentes ist erfüllt von Gruppenszenen, wie sie der Kampf, ein Schicksal, Parteiungen, ein Gespräch und der gemeinsame Gottes- und Götzendienst verbindet (vgl. Abb. 25 und 24). In ihm

⁸¹ Über bestimmter Formen 'Platz am Bauwerk' als Schlüssel für die Bedeutung von Architekturteilen GÜNTER BANDMANN, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951, S. 39f.; OHLY, *Typologisches* (wie Anm. 1) S. 352.

120

Phaenon Omj

halt die Sprache der Waffen, Handlungen oder Worte. Der Raum der Heiden schweigt, der Raum der Juden ist erfüllt von Sprache. Durch die Stufe angehoben folgt der Raum, der von Musik erfüllt ist. Der königliche Sänger David gilt der Kirche als der Psalmendichter, der Begründer oder Ordner eines musikerfüllten Kultes. Das Bodenbild zeigt ihn, einer in der Buchmalerei schon alten Tradition entsprechend, als König mit der Zither thronend, umgeben von vier Spielern mit Orgel, Tamburin, Laute und Viola. Davids Rechte zeigt in ein Buch mit Noten. (Vielleicht kann die Musikwissenschaft sie lesen und deuten?^{81a}) Die Stufe erhebt den Raum der Könige und Tempelbauer David und Salomo, der auf der gleichen Höhe seinen Platz ganz links hat, über den des Moses als den des Tempels über den der Stiftshütte, zu deren Ausstattung Musikinstrumente nicht gehörten. Das David-Bodenbild hat diese Umschrift: *Decantabat populus Israel alleluja et universa multitudo Jacob canebat legitime et David cum cantoribus citharam percutiebat. In domo domini laudes Deo canebat alleluja alleluja*⁸². Wenn Saul vom bösen Geist befallen wurde, *David tollebat citharam et percutiebat manu sua* (I Reg. 16,23). David ordnete den Sängerdienst bei der Stiftshütte für die Zeit des Tempelbaus durch Salomo (I Par. 6,31f.). Er schuf die Einrichtung der *psaltae canentes Domino in organis, quae fecerat ad canendum* (I Par. 23,5). Er schuf den Dienst der Söhne Asaph, Heman und Idithun: *qui prophetarent in citharis et psalteriis et cymbalis secundum numerum suum dedicato sibi officio servientes* (I Par. 25,1). Hinter dem Bodenbild in Siena steht offenbar der Bericht über das Altaropfer des Königs Ezechias nach Davids Vorschrift *coram rege et universa multitudine*⁸³ (II Par. 29,23): *Constituit quoque levitas in domo Domini cum cymbalis et psalteriis et citharis secundum dispositionem David regis*⁸⁴ *et Gad videntis et Nathan prophetae; siquidem Domini praeceptum fuit per manum prophetarum eius. Steteruntque levitae tenentes organa David et sacerdotes tubas. Et iussit Ezechias ut offerrent holocausta super altare; cumque offerrentur holocausta, coeperunt laudes canere Domino et clangere tubis atque in diversis organis, quae David rex Israel praeparaverat, concrepare. Omni autem turba adorante, cantores et ii qui tenebant tubas erant in officio suo, donec compleretur holocaustum* (II Par. 29,25—28; vgl. 8,14). Die biblische Herkunft des Bildes lehrt Davids Musik als die des Gotteslobs während des Opfers auf dem Altar verstehen. Die Stufe hebt das Davidbild als den Ort der liturgischen Musik in den Raum des Altaropferdienstes, ohne daß es auf die Höhe des Altars gehoben würde. Hinter David und seinen liturgischen Musikanten steigen drei weitere Stufen zum Chor auf, der damit um vier Stufen über das Schiff erhöht ist. Der Ort des christlichen Altaropfers liegt höher als der leicht erhöhte Ort des musikalischen Lobopfers vom Tempel zu Jerusalem.

^{81a} Mit der Deutung des Davidzyklus und der Notenschrift in Davids Buch ist von der Musikwissenschaft her inzwischen Fräulein Dr. LOUISE GNÄDINGER (Zürich) beschäftigt. Zur Bildtradition Davids mit den Spielern HUGO STEGER, *Philologia musica. Sprachzeichen, Bild und Sache im literarisch-musikalischen Leben des Mittelalters: Lire, Harfe, Rotte und Fidel* (Münstersche Mittelalter-Schriften 2), München 1971, Abb. 3—9.

⁸² Der Rest der Umschrift datiert das Bild in das Jahr 1424 unter dem Donbaumeister Bartholomaeus Cecchi: *Hoc opus factum fuit spectabilis militis domini Bartholomei Jobanis Cecchi operarii anni mille CCCXXIII.*

⁸³ Gesperrt sind Wortanklänge an die Umschrift des Davidbildes.

⁸⁴ Das Bodenbild hat den Titel *David rex.*

Wir bemerken mit Staunen, daß zwei Jahrhunderte an der Verwirklichung eines großen Gedankens beteiligt waren, der außer durch die Sprache der Kunst in Siena nicht ausgesprochen wurde. Vielleicht war die Dombauhütte, deren Meister von 1226 an durch Jahrhunderte mit Namen uns bekannt sind, die Bewahrerin eines Gedankens, dem Dutzende von Künstlern mit Rang und Namen zum Teil Jahrzehnte wie einem eigenen Schöpfungsgedanken dienten (hierzu mehr S. 139f.). Das von ihnen an eigenem Ausdenken Eingebraachte war gewiß nicht wenig. Der mit der Aufgabe gestellte hohe Anspruch mußte inspirierend wirken. Giovanni Pisanos als Zeitraum der prophetischen Vorgeschichte der Kirche konzipierte Fassade kann die Anregung gegeben haben, am Fußboden ein ähnliches Bildprogramm zu realisieren, als man ein halbes Jahrhundert nach Pisanos Tod die ersten Marmorbilder in den Boden legte.

Das Grandiose des Fußbodens von Siena, der geistige Klarheit mit geschichtlicher Spontaneität und künstlerischer Vollkommenheit verbindet, prägt sich tiefer ein beim Vergleich mit dem dumpferen Charakter des Bildzyklus eines älteren Kathedralfußbodens in Italien. Einen den ganzen Kirchenboden wie in Siena füllenden Bildzyklus hatte in den Jahren 1163—1166, gute zwei Jahrhunderte vor Beginn des Bildfußbodens in Siena, der Erzbischof von Otranto dort im Dom als Mosaik schon legen lassen⁸⁵. Der Fußboden von Otranto hat mit dem von Siena gemein, daß das auch hier enorme Bildprogramm kein einziges Bild aus dem Neuen Testament und der christlichen Kirche bietet. Die Gegenstände fallen zunächst in die Natur, im Langhaus wie in den Seitenschiffen: Tiere und Untiere, Bäume und Pflanzen, ein Bestiarium, die Tierzeichen des Zodiakus. Der das ganze Mittelschiff von den Wurzeln am Portal bis hin zum Wipfel am Beginn des Chorraumes durchmessende Baum, wie Bäume auch die Böden der Seitenschiffe füllen, erweckt im Jahrhundert der Ausbreitung der Wurzel Jesse eine Zeitvorstellung. Dennoch ist eine geschichtliche Folge im Ablauf der Bilder nur hier und da zu sehen. Die dargestellten Szenen gehören der Antike und dem Alten Testament: Alexander der Große beim Versuch, den Himmel zu erfliegen; der gleich vermessene Bau des Turms von Babel, Adam und Eva, Kain und Abel, die Geschichte Nochs mit der Rettung in der Arche als einer Präfiguration der Kirche; im Raum hinter dem Altar die Geschichten von Jonas und Samson, ein Drache, der Esel des Apulejus und weitere Tiere. Aus der Welt der Natur, der Antike und des Alten Testaments führt allein heraus das Bild des Königs Artus vor der Paradiesespforte, wo ihn ein Panther anspringt: offenbar, darauf deutet der gleiche Habitus, ein gesteigerter Alexander, und durch nichts als Christ gezeichnet. So liegt im Langhausboden „der Baum der als Natur und Schicksal erschauten Weltgeschichte . . . Es ist die Welt vor der Herabkunft des zweiten Adam. Dessen Werk gehört nicht an den Fußboden. In jedem Zuge ist das am Baum entfaltete Menschengeschick verwachsen mit dem Leben der Erde und dem Gang der Gestirne: höchst sinnvoll spiegeln daher die Tiere in jedem Zuge das Menschengeschick. Sie sind Bestien, wo der Mensch seinen eitlen Begierden verfällt; sie sind fromm vor Nochs Arche; sie

⁸⁵ GRAZIO GIANFREDA, *Il mosaico pavimentale della basilica cattedrale di Otranto*, Otranto 1970; WOLFRAM VON DEN STEINEN, *Homo caelestis. Das Wort der Kunst im Mittelalter*, I Textband, Bern-München 1965, S. 204ff., II Bildband, Falttafel 298/III.

sind am Zodiakus Zeichen für den gottgesetzten Umlauf der Natur⁸⁶. Das rechte Seitenschiff füllt ein Baum mit Monstren; seine Spitze trägt Atlas mit Ephialtes und Antäus sowie Samuel, Nimrod und Giganten. Der Baum des linken Seitenschiffs trägt im Gezweig auf der einen Seite die Hölle mit Tieren, Satan, den Erinnyen, Charon, dem Cerberus und exemplarischen Sündern, auf der anderen Seite das Paradies mit einem Hirsch, darüber Abraham, Isaak und Jakob^{86a}.

Der im Fußboden von Siena gegenwärtige Raum der Alten Zeit hat Sinn allein als Fundament des auf ihm in die Höhe erbauten Raums der Kirche, der das im Boden heilsgeschichtlich Unterteilte als ungeteilte Einheit überspannt. Die Neue Zeit hat ihren Raum in der Höhe zwischen Fußboden und Gewölbe. Gregor der Große sagt zum Tempel bei Ezechiel: *Intellecta ergo lex, quae in latitudine jacuit, in altitudinem surrexit*⁸⁷. Hundert Jahre älter als die ältesten Bodenbilder ist im Dom die Kanzel des Nicola Pisano von 1265—1268 (Abb. 27), auch sie die Darstellung eines Zeitenraums⁸⁸. Ihr Oktogon wird getragen von einer Mittelsäule und acht Säulen an den Ecken. Ihr Boden sind die Säulenbasen; an vier Ecken zwei säugende Löwinnen und zwei Löwen, die ein Pferd zerreißen; unter der Mittelsäule die sieben freien Künste und die Philosophie. Auch dieser Kanzelboden steht für die kreatürliche und die Welt der Antike. Giovanni Pisano, als junger Mann von seinem Vater zur Arbeit an dieser Kanzel herangezogen, hat von ihr wahrscheinlich Anregungen für seine Domfassade empfangen, die wieder auf das Fußbodenprogramm weiterwirken konnte, so daß wir meinen, an der Domkanzel Nicola Pisanos könne der Schöpfungsgedanke des Sienerer Bildprogramms zu sich erwacht sein. Über den Säulenkapitellen der Kanzel, in einem höheren Rang, getragen von den Kardinaltugenden, den theologischen Tugenden, Propheten und einer Sibylle, vertritt der Kanzelkörper die heilsgeschichtliche Zeit der Kirche von Christi Geburt bis zum jüngsten Gericht. Die Reliefs des Oktogons zeigen das Christusleben bis zur Passion, Evangelisten und Kirchenväter und das Jüngste Gericht am Ende. Die Kanzel steht heute auf dem Domboden links vom Moseszyklus, schräg rechts hinter dem Kindermord des Herodes, am heilsgeschichtlichen Ort der Geburt Christi.

⁸⁶ VON DEN STEINEN (wie Anm. 85) S. 206. MELANI (wie Anm. 56) S. 438 schrieb: „al primo vederlo sembra una grande bizzaria, con animali, figure, alberi, un cumulo di cose; e tosto lo sguardo si fermi paziente, scorge l'albero della vita ritto su due elefanti a' quali si avvincevano esseri di tutte le razze.“

^{86a} Darf man bei den Bäumen im Kirchenboden, der die alte Welt ist, daran denken, daß Augustin die von Götterbildern und Dämonen erfüllte Welt des Heidenglaubens mehrfach einen die Erde bedeckenden Wald nennt, gegen den die Kirche auszubreiten sei durch Nutzung des wilden Waldholzes als Bauholzes der Kirche? Die Belege bei DOMINIQUE SANCHIS, *Le symbolisme communautaire du temple chez saint Augustin* (wie Anm. 45), S. 143 ff.

⁸⁷ PL 76,179A.

⁸⁸ Zur Kanzel G. H. und E. R. CRICHTON, *Nicola Pisano and the Rivival of Sculpture in Italy*, Cambridge 1938, S. 68—85; GIUSTA-NICCO FASOLA, *Nicola Pisano*, Rom 1941, S. 113—138; CESARE GNUDI, *Nicola. Arnolfo. Lapo*, Florenz 1948, S. 140 (Register); MARTIN WEINBERGER, *Nicola Pisano* (*Encyclopedia of World Art* 10, 1965, Sp. 641—647); MAX SEIDEL, *Die Sienerer Domkanzel des Nicola Pisano*, Mailand 1971, S. 7, nennt die Kanzeln der Pisani treffend „große Lehrgebäude“.

Es ist denkbar, daß die Herodesbilder des Fußbodens mit Rücksicht auf die Kanzel, deren Kindermordrelief zum Kindermord-Bodenbild herabblickt, an dieser Stelle zwischen der letzten Langhaussibylle und der Kanzel angebracht wurden. Diesen Platz erhielt die früher rechts im Mittelschiff, schon unter der Kuppel gestandene Kanzel freilich erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts, als auch der Altar von seiner zentralen Stelle unter der Kuppel an seinen jetzigen Ort im Chor versetzt wurde⁸⁹. Pisanos Kanzel zeigt wie der Dom von Siena die Alte und die Neue Welt in der Höhe unterschieden, die kreatürliche und die antike unten, die prophetische darüber, die christliche in der Höhe⁹⁰.

Noch vor der Vollendung des Marmorbodens im Altarraum hat Beccafumi zwischen 1535 und 1544 die Apsis mit Fresken ausgemalt: oben die Himmelfahrt Christi zwischen Engeln, darunter die Gottesmutter zwischen den zwölf Aposteln⁹¹. Das hier für die Höhe bezeugte Thema Engel und Apostel hat den ganzen Raum umfassen. Die acht Mittelpfeiler zwischen Kuppel und Apsis tragen genau auf der 'christlichen' Höhe der Kanzelbrüstung die acht bronzenen Leuchter-Engel (Abb. 27) von eineinhalb Meter Höhe aus Beccafumis letzten Lebensjahren (1548—1551)⁹². Ihr Schwebendes verleiht dem Raum eine leichte, lichte Höhe. Vier ältere Leuchterengel auf dem Hochaltar bringen die Engel auf die Zwölfzahl der Apostel im Apsisfresko.

Die übrigen Pfeiler des Langhauses trugen früher zwölf marmorne Apostelstatuen. Der allegorischen Bedeutung von *columna* 'Apostel' gemäß hat das Mittelalter in den die Kirche tragenden Pfeilern die Apostel stehen gesehen. Wo man dieser stummen Pfeilersprache nicht mehr vertraute, hat man sie seit dem 13. Jahrhundert beredt gemacht durch die Anfügung von Apostelstatuen an die Pfeiler verschiedener Kathedralen⁹³. Die Ende des 17. Jahrhunderts von Giu-

⁸⁹ Zu den Standorten der Kanzel MAX SEIDEL, Die Verkündigungsgruppe der Sienser Domkanzel (Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 21, 1970, 19—72) S. 56f.

⁹⁰ Zum Übergang vom Alten zum Neuen Testament in der Vertikalen der Kirche P. DE LA RUFFIÈRE DU PREY, *Solomonic Symbolism in Borromini's Church of S. Ivo alla Sapienza* (Zeitschrift für Kunstgeschichte 31, 1968, S. 216—232) S. 227: „Thus the interior of S. Ivo might be compared to the mystical mill in which the grain of the Old Testament (as represented by Solomonic references in the lower part of the church) is transformed by Christ (whose cross appears in the vault) into the flour of the New Testament.“ „In its motion upwards the church of S. Ivo represents the progression from the wisdom of the Old Testament to the dissemination of the New Testament through the Dove of the Pentecost, the Apostles, and Peter's successor, Pope Alexander VII“ (S. 228).

⁹¹ Die nur zum Teil erhaltenen Fresken hat Vasari genau beschrieben; dazu SANMINIATELLI (wie Anm. 72) S. 114f., Abb. 65f. und die Farbtafeln hinter S. 160.

⁹² SANMINIATELLI (wie Anm. 72) S. 122, Abb. 79 und 79a, b.

⁹³ BANDMANN (wie Anm. 81) S. 37: „Das Verhalten der Formen zu diesen vorgesetzten oder unterlegten Bedeutungen wandelt sich, indem diese, zum hohen und späten Mittelalter hin zunehmend, bestrebt sind, die zunächst nur assoziativ wirksamen Hinweise mehr und mehr optisch sinnfällig zu machen.“ — HANS JANTZEN, *Kunst der Gotik*, Hamburg 1957, S. 153f.: „Daß den von Suger erwähnten *columnae* im Chorrund von St. Denis eine immanente Symbolik innewohnt und daß sie weiterlebt, scheint daraus hervorzugehen, daß noch im Verlaufe des 13. Jahrhunderts das Bedeutete selbst in körperhafter Gestalt auftritt. Die klassischen Kathedralen kennen zwar noch keine Monumentalskulptur im Innenraum (abgesehen von der Ausstattung der Lettner), aber in der Sainte-Chapelle zu Paris (1245—1248) erscheinen zum ersten Male an den Pfeilern nach dem Innern zugewendet die Gestalten der Apostel, und Anfang des 14. Jahrhunderts sehen wir im Chor des Kölner Doms die Pfeiler, die nach den wachsenden Größenordnungen der Gotik nun schwerlich noch

seppes Mazzuoli geschaffenen zwölf Apostelstatuen standen an den Pfeilern bis 1870 (sie sind heute in London). Diese barocken Pfeilerapostel hatten die gotischen Marmorapostel vielleicht Giovanni Pisanos und seiner Schule von den Pfeilern auf die südlichen Dächer des Mittel- und des Seitenschiffs verdrängt, wo heute ihre Kopien stehen, während die Originale im Untergeschoß des Domchors ("Krypta") eine museale Aufstellung gefunden haben. Ein Plan schon vom Jahr 1505, sie im Schiff an den Pfeilern durch zwölf Bronzestatuen zu ersetzen, so daß zwölf Engel und zwölf Apostel in Bronze den ganzen Raum umstanden hätten, wurde nicht verwirklicht. Die Zwölfzahl in der Höhe zieht die Summe der Fünf und der Sieben auf dem Boden. Wie im Altarraumboden der Siebener- und der Fünferzyklus zusammentreten, zeigen auch die Pfeiler im Chorraum unten sieben helle, darüber fünf dunklere, bescheidener markierte Pfeilertrommeln (Abb. 26, 27). Es führten also die Apostel aus weißem Marmor bis unter die Kuppel und die Leuchterengel in Bronze weiter bis in die Apsis, wie auch das Allerheiligste der Stiftshütte als der Raum der Engel verstanden werden konnte⁹⁴. Der Raum in der Höhe gehört den Engeln, Aposteln und anderen Heiligen, die unter der Kuppel sich versammelt haben. Monumental und vergoldet stehen über den Kapitellen der Kuppelpfeiler in den nischenartig ausgebildeten Winkeln des Hexagons im Kreise die vier heiligen Patrone der Stadt Siena (Ansanus, Savinus, Crescentius, Victorius), dazu die Heiligen Katharina und Bernardin, die in Siena lebten (Abb. 20, 26). Diese Statuen sind vom Jahr 1490⁹⁵. Auf gleicher Höhe stehen zwischen ihnen in je drei schmalen Fenster-nischen in Glas zwölf weitere Heiligenfiguren (Abb. 20). Über diesen insgesamt 18 Heiligen unterläuft den Kuppelhimmel zwischen 42 leichten Säulen stehend ein Zyklus von 42 gemalten, aber plastisch wirkenden Patriarchen und Propheten des Alten Testaments vom Jahr 1482 (Abb. 26)⁹⁶. Dieser höchste aller Bild-

anthropomorph aufgefaßt werden können, mit den Figuren der zwölf Apostel besetzt, noch entsprechend dem spiritualiter gesehenen Zusammenhang, den Suger in der Beschreibung des Chors von St. Denis angibt.⁶⁶

Im Freiburger Münster stehen an den Pfeilern des Mittelschiffs Christus und dreizehn zum Teil durch ihre Attribute gekennzeichnete Apostel aus den Jahren 1300—1310; ERNST ADAM, *Das Freiburger Münster*, Stuttgart 1968, S. 74. — In der Trierer Liebfrauenkirche sind die Apostelbilder den zwölf Mittelpfeilern des Zentralbaus aufgemalt worden.

Das Beispiel der Apostel-Pfeiler macht, da die Bedeutung *columna* 'Apostel' in der architektur-exegetischen Literatur des Mittelalters zu Dutzenden nachzuweisen wäre, mit Nachdruck spürbar, wie wir eines Wörterbuchs der spirituellen Bedeutungen der Architekturglieder, das unschwer zu erstellen wäre, noch entbehren.

⁹⁴ ENZO CARLI, *Le statue degli apostoli per il duomo di Siena* (*Antichità viva* VII/6, 1968, S. 3—20) (mit älterer Literatur).

Der Stiftshüttenkommentar des Petrus von Poitiers († 1205) deutet den himmelfarbenen Vorhang zwischen dem Heiligtum und dem Allerheiligsten der Stiftshütte auf den Eingang zum Himmels-teil der Kirche, 'weil die Kirche zum Teil auf Erden wandert, zum Teil im Himmel triumphiert . . . Dieser Vorhang ist aufgehängt vor den vier Säulen, das heißt vor den Engelsgeistern, welche die vier Haupttugenden pflegen, denen wir nach unseren Kräften nachfolgen'; PHILIP S. MOORE—JAMES A. CORBETT, *Petri Pictaviensis Allegoriae super Tabernaculum Moysi, Notre Dame, Indiana* 1938, S. 122.

⁹⁵ LUSINI (wie Anm. 56) II, S. 141f.

⁹⁶ LUSINI (wie Anm. 56) II, S. 142f.

zyklen des Domes, entstanden, während die Marmorbilder der Sibyllen in den Fußboden eingelegt wurden, scheint mit seinen Patriarchen und Propheten der Grundbeobachtung dieser Untersuchung zu widersprechen. Hier liegt anscheinend eine einzige Inkonsequenz gegenüber der Grundidee vor, die Alte Zeit im Boden, die Neue Zeit im Überbau darzustellen. Die Patriarchen und Propheten des Kuppelzyklus tragen aber alle den Heiligenschein, der den Fußbodenbildern fremd ist. Er reiht sie in die *communio sanctorum* der Kirche ein, die auch heute, wo die mittelalterliche Verehrung der Heiligen des Alten Testaments nur noch in Resten da ist, in der Allerheiligenlitanei diese Heiligen der Alten Zeit noch anruft. Die Patriarchen und Propheten des Kuppelzyklus gehören zu den Heiligen der Kirche und haben zu Recht ihren Ort in der Höhe⁹⁷. Wie im Altarraum sind unter der Kuppel die Heiligen der Alten und der Neuen Zeit verbunden. Über ihnen liegt ein schmaler Streifen mit 40 Putti, das heißt die Welt der Engel, deren sechs noch einmal unter der Laterne schweben. Die Kuppel vom Jahr 1264 erhielt am Ende des 15. Jahrhunderts, als auch die übrigen Gewölbe die einheitliche Ausmalung als tiefblauer Himmel mit goldenen Sternen empfangen, durch Ausmalung eine Gliederung in hundert blaue Felder des Himmels mit hundert goldenen Sternen als der vollkommene Raum der Ewigkeit, die sich über die Alte und die Neue Zeit wölbt. Auch die in fünf (wie in Siena) Ringen sich verzüngenden Kassetten des Pantheon-Gewölbes waren ursprünglich mit Sternen versehen⁹⁸. Die im Pantheon unter dem Kassettengewölbe umlaufenden Nischen der Götterstatuen haben offenbar den in Siena an der gleichen Stelle angebrachten Patriarchen- und Prophetenzyklus angeregt. Die Engel und Heiligen in der Kuppel taufen die antike Form, die durch die Ausmalung in der Renaissance als solche bewußt gemacht wurde, im Raumkontext der Kirche zum christlichen Himmel. Wie der Tempel Salomos ist auch

⁹⁷ HENRI-IRÉNÉE MARROU, *Les saints de l'ancien testament au martyrologe romain* (Mémoire J. Chainé, Lyon 1950, S. 281—290); JEAN DE MENASCE, *Notes sur la dévotion liturgique aux saints de l'ancien testament* (Bulletin catholique de la question d'Israël 1929, Nr. 27, S. 1—11; Nr. 29, S. 11—15); D. B. BORTE, *Le cult des saints de l'ancien testament dans l'église chrétienne* (Cahiers Sioniens 4, 1950, S. 38—47); M. SIMON, *Les saints d'Israël dans la dévotion de l'église ancienne* (Revue d'histoire et de philosophie religieuse 34, 1954, S. 98—127). Über den Davidkult ROBERT FOLZ, *Études sur le culte liturgique de Charlemagne dans les églises de l'empire*, Straßburg 1951. Chrétien von Troyes kennt einen *saint Abraham* (Gaal 2966) und *saint David* (Gaal 4234); vgl. PAUL IMBS in: *Les romans du Graal dans la littérature des XII^e et XIII^e siècles*, Paris 1956, S. 36; zur Verehrung der Heiligen des Alten Testaments RAYMUND KOTTJE, *Studien zum Einfluß des Alten Testaments auf Recht und Liturgie des frühen Mittelalters* (6.—8. Jahrhundert) (Bonner Historische Forschungen 23) Bonn 1964, S. 19—28.

Dem höchstgelegenen Bildzyklus von Propheten und Patriarchen unter der Kuppel von Siena entspricht der Zyklus von Bildern stehender Propheten als oberste Bildreihe in St. Peter (J. GARBER [wie Anm. 115] S. 24: *erant in summitate ad planum fenestras prophetas stantes*), so daß sich auch Pantheon und St. Peter hier verbinden. Zur Verbindung von Pantheon und St. Peter bei Goethe FRIEDRICH OHLY, *Römisches und Biblisches in Goethes Märchen* (Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 91, 1961, 147—166).

⁹⁸ M. ZEPH, *Der Mensch in der Höhle und das Pantheon* (Gymnasium 65, 1958, S. 355—382) S. 373: „... noch die Renaissance besitzt in den firmamentgeschmückten Deckengewölben der Villa Farnesina des Agostino Chigi, dort wo Antike und Renaissance sich auch räumlich noch einmal aufs engste berühren, einen Nachhall“ (nach ARNOLD v. SALIS, *Antike und Renaissance*, Erlenbach-Zürich 1947, S. 190—207).

das Pantheon in der Kathedrale gegenwärtig. Die Hineinnahme der Pantheonkuppel in den Dom von Siena hatte auch einen liturgischen Sinn, wenn der Sieneser Kuppel-Zentralraum von Anbeginn als ein Marien-Heiligtum konzipiert war, das im zur Kirche S. Maria Rotonda umgeweihten Pantheon ein hohes Vorbild hatte⁹⁹.

Der Kuppelraum hat vom Fußboden bis zur Laterne ein gewisses Eigenleben. Sein Boden zeigt den Siebenerzyklus am reinsten ausgeprägt. Der Zyklus der Heiligen des Alten Testaments zählt sechs mal sieben Patriarchen und Propheten. Das Programm der Pfeilerstatuen vor und nach ihm läßt den Kuppelraum unberührt. Dem Sprung von den Aposteln im Langhaus zu den Leuchterengeln nach der Vierung in der Horizontalen entspricht der Übergang von den Heiligen zu den Engeln in der Kuppelvertikalen. Während mit der Folge von Heiligen (Aposteln) und Engeln im Pfeiler- und im Kuppelprogramm der einheitliche Raum sich in der Länge wie in der Höhe zugleich gestuft zeigt, gibt es noch zwei andere bauplastische Zyklen, die als völlig ungestufte, parataktisch gleichartige Einheit um den Bau von dem Portal bis zu der Apsis laufen und die Zeit der Kirche auf Erden als Ganzes vor Augen bringen. Als raumtotales Rechteck von der Portalwand bis zur hinteren Chorwand um das ganze Kirchenhauptschiff gehend, sind sie die höchstgelegenen Zyklen außerhalb des Kuppelraums, den sie überspringen.

Unter dem lichten Obergaden in der Höhe des Hauptgesimses ist die lückenlose Folge der Kirchengeschichte von Christus bis zum Jahr 1185 im Gebäude

⁹⁹ ANTJE MIDDELDORF-KOSEGARTEN, Zur Bedeutung der Sieneser Domkuppel (Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 21, 1970, S. 73—98) bes. S. 84ff.: „Ob der Architekt des Sieneser Domchors tatsächlich beabsichtigte, mit seiner Kuppel auf die Kirche S. Maria Rotonda, d. h. das Pantheon, anzuspielen, bleibt freilich unbeweisbar, da, wie gesagt, keine diesbezüglichen Nachrichten überliefert sind. Ganz ausgeschlossen ist solche Absicht nicht“ (S. 84). Diese Skepsis, wo der Augenschein überzeugt und nur ein beglaubigendes Papier fehlt, lähmt das Vertrauen zum eigenen Sehen und nimmt dem geistigen Auge seine schönste Kraft. Die Annahme der Verfasserin, die Kuppel sei angeregt „von Kleinarchitekturen aus dem Bereich liturgischer Einrichtungsstücke“ wie des Tabernakels oder Baldachins (S. 86ff.), will angesichts der Monumentalität der Kuppel nicht recht überzeugen.

Über die neue Hochschätzung des Pantheon, das auch bei Bramantes Santa Maria delle Grazie (1492—1497) Pate stand, seit Petrarca, der es als die älteste Marienkirche vor der Zerstörung bewahrt glaubt, TILMAN BUDDENSIEG, Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance (R. R. BOLGAR (Ed.), Classical Influences on European Culture A. D. 500—1500, Cambridge 1971, S. 259—267).

Im Hinblick auf den Dom als Marienkirche will bedacht sein, daß, bevor mit dem neuen Fußboden und den neuen bauplastischen Zyklen begonnen wurde, seine Bildausstattung stark von der Tafelmalerei bestimmt war. In der Mitte des 14. Jahrhunderts standen dort vier Hauptwerke der Sieneser Malerei zusammen: unter der Kuppel auf dem Hauptaltar seit 1311 die große Maestà des Duccio; auf den Altären der Kapellen folgten die Verkündigung von Simone Martini und 1342 die Geburt Mariae von Pietro Lorenzetti sowie die Reinigung Mariae von dessen Bruder Ambrogio Lorenzetti. Seit diese kostbaren Denkmäler des Marienkults ins Dommuseum und in die Uffizien kamen, ging dem Dom von seinem sichtbaren Charakter als Marienkirche viel verloren. Vom Auszug der großen Tafelbilder von den Altären an beherrscht Maria den Innenraum nur noch von den mächtigen Rundfenstern über der Apsis und in der Fassade her. Zu den Marienbildern H. W. VAN OS, Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300—1450, 's-Gravenhage 1969, S. 3ff. (Die Altarbilder im Dom von Siena), S. 37ff. (Simone Martinis Verkündigung). Den Hinweis hierauf verdanke ich Frau Dr. Middeldorf-Kosegarten.

gegenwärtig in Gestalt eines Zyklus von 172 Terrakotta-Büsten der Päpste (Abb. 23, 26) von Petrus bis zu Lucius III. (1181—1185). Das auf Nicola Pisano, den vielleicht auch am Entwurf der Domkuppel beteiligten Architekten, zurückgehende Hauptgesims des 13. Jahrhunderts¹⁰⁰ hat durch die Einfügung dieses Papstbüstenzyklus nach zwei Jahrhunderten eine das Gewicht dieser Horizontalen signifikant unterstreichende Bedeutungsinterpretation erfahren: Die Päpste schauen vom lichten Oberraum, als ob sie ihn mit trügen, herab auf ihre Kirche. Von der Büste Christi in der Apsismitte und der Büste Petri zu ihrer Linken ausgehend, umläuft die lange Reihe der Papstbilder den großen Raum, um mit der letzten Büste von Papst Lucius III. vor Christus in der Apsis wieder zu enden. Die unterschiedliche Qualität der Büsten hat diesen Zyklus aus dem Ende des 15. Jahrhunderts keine Beachtung finden, vielmehr über ihn die Nase rümpfen lassen¹⁰¹. Er verträgt jedoch kein bloß ästhetisches Urteil, —

¹⁰⁰ WOLFGANG KRÖNIG, Toskana und Apulien. Beiträge zum Problemkreis der Herkunft des Nicola Pisano (Zeitschrift für Kunstgeschichte 16, 1953, S. 101—144), stellt die schöpferische Neuprägung der Basilika mit Konsolengesims als eine spezifisch italienische Kunstform heraus und sieht im Dom von Siena einen Angelpunkt ihrer Geschichte, wobei er geneigt ist, der Persönlichkeit des Nicola Pisano eine Schlüsselstellung bei der Ausbildung des italienischen Konsolengesimses zuzuerkennen. „Schließlich hat die spätere Einfügung der plastischen Bildnisserie der Papstbüsten im Quattrocento dem baulich so bedeutsamen Konsolengesims noch eine eigentümliche bildhafte Ausdeutung zuteil werden lassen“ (S. 104f.). KRÖNIG (S. 120f., 129) möchte das Konsolengesims aus der Antike herleiten. Die mit der Horizontalbetonung durch das Konsolengesims akzentuierte Zweigeschossigkeit des Mittelschiffs, die er allen basilikalischen Kirchenräumen mit Konsolengesims in Italien zuschreibt (S. 103, 127), könnte vielleicht auch in einem Zusammenhang mit der Zweigeschossigkeit des Tempels Salomos stehen. — Als möglichen Erbauer der Domkuppel von Siena zieht den auch als Architekten gerühmten Nicola Pisano ANTIJE MIDDELDORF-KOSEGARTEN (wie Anm. 99) in Betracht (S. 89ff.). Nicht nur mit Pfeilerkapitellen seiner Schule, sondern mit dem wegweisenden Langhausgesims und dem Entwurf der Kuppel sieht Nicola Pisano an der Architektur beteiligt schon vorher GIUSTA NICCO FASOLA, *Induzioni su Nicola Pisano architetto* (L'Arte 41, 1938, S. 315—343) S. 331ff. Auch RENATE RIEGER (wie Anm. 50) sieht die „Möglichkeit, daß Nicola die Form des Gesimses maßgeblich bestimmt hat“ (S. 103). Man hat die erst 1396 mit der Erhöhung des Schiffes bewirkte Änderung der ursprünglichen Raumwirkung des schweren Gesimses im Mittelschiff mit zu bedenken: „Durch die Mittelschifferhöhung der zweiten Phase wurde sowohl in Siena wie auch in Ruvo das Konsolengesims in die halbe Mittelschiffshöhe geschoben . . . Diese Verwendung des Konsolengesimses, welche Siena und Ruvo gemeinsam gegen andere italienische Bauten abhebt, spricht für ihre Zusammengehörigkeit“ (S. 108). RENATE RIEGER glaubt an das „Zurückgehen auf ein gemeinsames Urbild. Für Siena kann die Abhängigkeit von der poitevinischen Architektur mit einiger Sicherheit angenommen werden“ (S. 108). Abhängigkeit Sienas von der französischen Architektur vor allem Poitiers sieht RENATE RIEGER auch bei der Fassade, so daß Giovanni Pisanos Anteil an ihr sich auf das plastische Programm beschränkte, „wobei in Anbetracht der reichen plastischen Ausgestaltung der poitevinischen Fassaden die Frage aufzuwerfen wäre, ob nicht auch für die Dekoration der Sienser Fassade Anregungen aus dem Poitou verantwortlich zu machen wären“ (S. 102).

¹⁰¹ LUSINI (wie Anm. 56) II, S. 147f., sieht in der Anbringung der Hauptgesimskonsolen für einen Umgang um die Kirche eine 'unglückliche' Beschwerung und Unterbrechung der Langhaushöhe, welche der Einfall ('sfogo ornamentale'), darunter zum Schmuck die Papstbüsten anzubringen, noch verschlimmert habe. In den Büsten, die zwischen 1499 und 1501 koloriert wurden, sieht er bis auf Ausnahmen Dutzendware. Daß die umstrittene Büste der Papstin Johanna im Jahr 1600 entfernt wurde (S. 148ff.), kann man heute als Kuriosität erwähnen. Nach LUSINI (II, S. 148) würde der Papstzyklus mit Lucius III. an der Portalwand enden. Ich folge dem Augenschein und ALDO LUSINI—

von wem auch durfte man 172 Büsten von hoher Qualität erwarten? Er hat auch keine Schmuckfunktion, denn die analogen Hauptgesimse anderer Kirchen wie des Florenzer Doms erzielen die gleiche raumgliedernde Wirkung ebenso ohne Büsten. Beim Gedanken, die Päpste in den Nischen zwischen den Gesimskonsolen, wo sie ein schlechtes Licht haben, anzubringen, hatte man nichts Ornamentales, sondern offenbar die Darstellung einer Zeit im Sinn. Die Büsten zeigen den Zeitraum und die Kontinuität der Kirche von Christus an in ihrer Vertretung durch die Päpste. Rings um die Kirche zu Christus zurücklaufend, ist die Reihe idealiter ohne Ende, auch wenn sie über Lucius III. nicht hinausführt. Die Zahl 172 der hier zu sehenden ersten Päpste ist idealtypisch. Hundert ist die Zahl der Vollkommenheit, zweiundsiebzig die Zahl der Völker auf der Erde¹⁰². Die Zahl erhebt einen universalen Anspruch. Es kann kein Zufall sein, daß auch die Pfeiler des Langhauses zwischen Basis und Kapitell in der Regel 72 schwarze und weiße Marmorstreifen haben und die gleiche Streifenzahl 72 in Weiß und Grün am Campanile zwischen 'Basis' und 'Kapitell', das heißt in den sechs durchfensterten Turmgeschossen wiederkehrt¹⁰³. Anders als im Langhaus und im Kuppelraum ist die Pfeilerstreifung jenseits der Vierung. Hier lichtet der Raum sich auf, indem die Pfeiler und Wände überwiegend weiß werden. Im Raum der Siebenerzyklen auf dem Boden haben die Pfeiler bis zum Kapitell je sieben von schwarzen Streifen abgebundene weiße Trommeln (Abb. 20, 26f.)¹⁰⁴. Auch die Außenwand der Kathedrale nimmt mit der Marmorverkleidung an diesem Übergang zur Siebenerstreifung teil (Abb. 22).

Als der Zyklus von 172 Papstbüsten in Siena angebracht wurde, waren in Rom in St. Paul vor den Mauern und in Alt-St. Peter in der entsprechenden Höhe über den Arkaden die Mosaikzyklen von Papstbrustbildern in Medaillons noch zu sehen. Siena ist hier in eine Nachfolge der ehrwürdigsten Kirchen Roms getreten¹⁰⁵, die kein anderer Ort gewagt hat. Aber auch literarische Überlieferung ist mit in Betracht zu ziehen. Im Weltbild der Arca Noe mystica des Hugo von St. Viktor waren die Brustbilder der zwölf Jacobssöhne mit ihren darunter gesetzten Namen *quasi quidam senatus Dei civitatis*¹⁰⁶ gemalt und ihnen gegenüber ebenso die Brustbilder der zwölf Apostel. An Petrus aber schloß sich an die Reihe der Namen aller Päpste von Clemens bis zu Honorius II., also bis zur Entstehungszeit des Werks (vor 1130). 'Und der übrige Raum bis zum Ende der Arche wird jene aufnehmen, die nach uns noch kommen werden bis an der Welt

SANDRO CHERICHETTI, Siena. Guida artistica illustrata, Siena o. J. (5. Aufl.), S. 69, wonach der Zyklus zur Rechten Christi in der Apsis mit Papst Lucius III. endet.

¹⁰² Daß das Ende der Reihe bei Lucius III. mit dem bisher im Dunkeln liegenden Datum des Baubeginns am Dom von Siena zusammenhängen könnte, darf man vielleicht erwägen. Die erste Weihe des provisorisch für Gottesdienste hergerichteten unfertigen Baus im Jahr 1215 könnte an einen Beginn in den 1180er Jahren denken lassen.

¹⁰³ Die Streifenzahl am Turm ergibt sich nicht einfach aus 6×12 ; die Geschosse haben von unten nach oben 10, 12, 12, 12, 14 und 12 = 72 Streifen.

¹⁰⁴ KRÖNIG (wie Anm. 100) S. 102 und 104, erkennt hier nur eine „Vereinfachung der schwarz-weißen Streifenschichtung der Pfeiler“ östlich der Kuppel.

¹⁰⁵ S. u. S. 137 mit Anm. 115.

¹⁰⁶ PL 176,686D.

Ende¹⁰⁷. Die Reihe der Papstnamen auf der christlichen Archenlänge steht für die Zeit der Kirche von Petrus bis an ihr Ende. Ein halbes Jahrhundert später hat Adamus Scotus (um 1180) auf seinem Stiftshütten-Weltbild die dort von der Welt der Laien, die außen um sie herum liegt, abgegrenzte innere Welt der Kirche mit einem Zyklus von Papstbildern so umgeben, daß dieser als ein um die ganze rechteckige Stiftshütte laufendes Rechteck die Bilder aller Päpste von Petrus bis zu Alexander III. (bis 1181, also bis zur Entstehungszeit des Werkes) in der Weise aufreht, daß das Bild des letzten Papstes den Umlauf neben dem Bilde Petri wieder schließt. Adams Beschreibung und Erklärung seines Papstbildzyklus liest sich wie eine Beschreibung und Erklärung des Papstbildzyklus im Dom von Siena: *Post haec omnia ad orientem supra patriarcham Jerosolymitanum pono nomen et imaginem Petri apostoli . . . Post Petrum vero intra quamdam quadraturam, quae per circuitum usque ad eandem Petri imaginem undique porrigitur, aliorum apostolicorum virorum, qui suae post eum sedis apostolicae in Ecclesia Romana fuere successores, ponuntur icones, easdem tenentes in manibus claves; ita ut singulorum nomina singulis iconibus subitus ponantur, hoc modo: Petrus, Linus, Cletus, Clemens* (es folgt der Katalog von Papstnamen bis zu Alexander III.). *Hos viros apostolicos una cum Petro, cujus et locum tenent et officium exercent, idcirco in tam sublimi loco posuimus, quia ipsi sunt sanctae universalis Ecclesiae capita et praelati omnium praelatorum ejus . . . Quos ideo in pictura nostra super omnes Ecclesiae personas in eminentibus et summis locis, in quibusdam excelsis thronis et sublimibus consistoriis posuimus, quia eis vice beati Petri apostolorum principis praesidentibus omnis ordo ecclesiasticus obtemperare debet; qui soli singulari praerogativa praecelsae dignitatis claves habent ligandi et solvendi omnia super terram*¹⁰⁸. Auf dem Pergament hat Adam die Päpste als Halbfiguren gebracht, so daß er ihnen die Schlüssel der Amtsgewalt geben konnte. Scheut man sich, den Papstzyklus von Siena aus dem dreihundert Jahre älteren Stiftshüttenkommentar des Schotten Adam abzuleiten, so gilt gleichwohl, daß der im Rechteck um die Kirche laufende Bildzyklus aller Päpste außer in Siena allein im Stiftshütten-Weltbild des Adamus Scotus bisher bekannt ist.

Die gleiche Funktion wie die Papstbilder hat dicht unter der Papstreihe ein Kaiserzyklus. Aus dem gleichen 15. Jahrhundert stammend, stehen hier sechs- und dreißig Reliefbüsten christlicher Kaiser in Medaillons (Abb. 20, 26). Je zwei über jeder Mittelschiffarkade im Winkel zwischen Gesims und Pfeiler, durchmessen sie das Schiff auf beiden Seiten vom Portal bis hin zur Apsis, ohne wie die Päpste auch über die Schmalseiten der Kirche umzulaufen. Die Medaillon-Reliefbüsten der sechs- und dreißig Kaiser, von denen die Forschung — ein Rätsel aufgebend — bemerkt, es seien die römischen Kaiser von Konstantin bis Theodosius¹⁰⁹, dürften den analogen Sinn haben wie die Papstbüsten unmittelbar darüber, den Zeitraum und die Welt des christlichen Reiches in der Kathedrale darzustellen. Dem geistigen Zusammenhang des Kaiserzyklus mit den Königsgalerien und anderen Herrscherzyklen in den Glasfenstern oder in der Außenplastik der Kathedralen kann hier nicht nachgegangen werden. Doch auf des

¹⁰⁷ PL 176,687D.

¹⁰⁸ Adamus Scotus, De tripartito tabernaculo una cum pictura, Pars II, cap. 106; PL 198,710B—711B.

¹⁰⁹ LUSINI (wie Anm. 56) II, S. 150; LUSINI—CHIERICHETTI (wie Anm. 101) S. 72.

Adamus Scotus Weltbild und Zeitenkosmos der Stiftshütte ist wieder zu verweisen. An der konzentrisch fünfgestuftten rechteckigen Welt seiner Stiftshütte fanden wir den — nach dem Allerheiligsten, dem Heiligtum und dem Atrium — nächstäußeren vierten Bezirk als den des Klerus mit dem Zyklus der Päpste von Petrus bis zur Entstehungszeit (um 1180) umstanden. Dem Kranz von 156 Papstbildern entsprechend umrahmen den nächstäußeren fünften Bezirk, die Welt der Laien, die Bilder der Kaiser und Könige, die ringsum die Stiftshütte schützend gegen eine leere, nicht mehr von ihr geformte Welt abgrenzen. Ein jeder ist wie Konstantin, der erste der christlichen Herrscherreihe, gemalt mit seinen Amtsinsignien: *Sic clericis circa tabernaculum ordinatis laicos fideles circa idem tabernaculum, foris tamen a clericis, dispono; quia nimirum laici fideles, licet in ipso tabernaculo sanctae Ecclesiae officium spirituale sicut clerici non habent, ad eam tamen per fidem et bona opera pertinent. Primum itaque antiqui temporis laicos videlicet per tribus circa praedictum tabernaculum et intra quamdam magnam quadraturam, quam modo facio, per quatuor ejus partes cum nominibus et iconibus suis pono*¹¹⁰. Nachdem die Verteilung von Gruppen und Stämmen frommer Laien der alten Zeit auf die Himmelsrichtungen der Stiftshütte festgelegt ist und Bilder guter Werke aus der Barmherzigkeit des Neuen Testaments hinzugefügt wurden, geht Adam über zur Beschreibung des Kaiserzyklus: *Post haec ad orientem imperatorem Romanum, diadema in capite aureum, et in una manu evaginatam gladium, in altera vero sceptrum habentem aureum, et anulum in digito aureum, armillam nihilominus in dextero brachio auream, et ipsum imperatorem purpura vestitum depingo: quia sicut Dominus papa caput est clericorum ita imperator caput est laicorum . . . Haec autem imago, quae hoc in loco visibiliter depicta est, magnum et illustrem innuit imperatorem Constantinum . . . Post hunc, de quo loquimur, Constantinum intra quamdam quadraturam, quae per circuitum usque ad eundem Constantinum porrigitur, aliorum imperatorum ponuntur icones eisdem insignibus decoratae: ita ut singulorum nomina singulis iconibus subscribantur*¹¹¹. Auf die Bilder von 59 römischen Kaisern bis zu Friedrich I. folgen die Bilder von 36 fränkischen, 19 englischen und dann 6 schottischen Königen, alle mit deren Namen und alle mit ihren Herrscherinsignien, die einzeln ausgelegt werden¹¹². Adam hat nach den Kaisern und Frankenkönigen die Könige Englands und Schottlands als die seiner Heimat an der Stiftshütte angebracht, stellt es aber Nachahmern seines Werks anheim, an die Frankenkönige die Könige ihres Landes anzuschließen, wenn nur der Kaiserzyklus unversehrt bleibt¹¹³. In seinem Werk den idealen und großartigen Entwurf des Bildprogramms der Stiftshütten-

¹¹⁰ Pars II, cap. 13, Abschnitt 108; PL 198,712BC.

¹¹¹ Pars II, cap. 8, Abschnitt 110f.; PL 198,713BC, 714B.

¹¹² Pars II, cap. 13, Abschnitt 122; PL 198,724D. Die Herrschaftszeichen werden noch einmal aufgeführt mit dem Bemerkten: *Haec enim sunt quaedam dignitatis ornamenta regibus concessa, quibus et excellentia ordinis eorum ostenditur et sacramentum mysterii figuratur; non solum quippe visibilem exterius intuentibus repraesentant decorem, sed et spirituales in se latentem continent significationem, quia singula nimirum ista insignia spiritualia, quae in sanctitate debent exercere conversationis, innuunt ornamenta. Es folgt die Auslegung der Herrschaftszeichen (725A—C).*

¹¹³ Pars II, cap. 13, Abschnitt 120; PL 198,723C—724A: *Hoc autem sciant inspectores picturae huius, quod sicut nos pro eo quod in terra Anglorum et in regno Scotorum sumus, Anglorum in ea et Scotorum posuimus reges, ita quoque possunt ipsi, si forte aliam secundum formam istius facere voluerint, etiam Christianissimos in ea regionum starum reges post Francorum reges ponere: hoc quidem duntaxat diligenter observato, ut magna*

Kirche darstellend, hat Adam die Welt der Kirche von zwei übereinander liegenden und außen von Ost bis Ost um sie herumlaufenden Papst- und Herrscherbildzyklen eingefasst gesehen. Die Frage, inwiefern das Herrscherfigurenprogramm der gotischen Kathedrale der aufs Pergament gebrachten geistigen Vision des Schotten Adam — zumindest in Ansätzen einer idealtypischen Verwirklichung — entspreche, kann hier nicht angegangen werden, zumal Adams Ganzheitsschau im 12. Jahrhundert nicht allein steht und die Weisen der gemeinsamen Teilhabe von Architektur und Theologie an einem übergreifenden Geist der Zeit einem auf den Nachweis von Abhängigkeiten zielenden Zugriff sich wohl oft — und auch zum Glück — entziehn. Gleichwohl ist festzuhalten, daß der Dom von Siena den von Adam beschriebenen Papstzyklus im Innenraum recht genau verwirklicht und darunter — das heißt geistig: außen um ihn herum — auch einen bei Konstantin beginnenden Kaiserzyklus angebracht zeigt, der noch auf eine nähere Betrachtung durch die Forschung wartet¹¹⁴. Die Form der Architekturausstattung mit Bildniszyklen in Medaillons hat ein ehrwürdiges Vorbild in den gemalten Papstmedaillons der römischen Basiliken St. Paul und Alt-St. Peter sowie in Mosaikzyklen der Basiliken Ravennas¹¹⁵. Die mehr oder

illa quadratura, quae ab una parte imaginis Constantini Magni usque ad aliam ejus porrigitur, Christianorum regum iconibus impleatur, singulis iconibus singulorum regum nominibus subter (MIGNE supra) inscriptis. Wie bei der Papstreihe soll auch hier eine Reihe von zusätzlichen Bildern ohne Namen bleiben, damit die Nachfolger der jetzt Herrschenden noch eingetragen werden können. Et idcirco quod superius de iconibus et nominibus quatuor horum apostolicorum diximus, hoc per omnia et in isto loco de imperatoribus teneatur, ut ab una videlicet parte Constantini usque ad aliam ejus partem per circuitum nominibus suppositis sine aliquo spatio interposito imperatorum et regum ponantur icones; sed illis iconibus quae post eos, qui nunc regnant, ponuntur, nomina non subscribantur. Igitur horum principum nomina, imperatorum videlicet Romanorum et regum Francorum, Anglorum quoque et Scotorum cum singulorum iconibus supra depictis, in hac quadratura undique per circuitum porrecta scribimus hoc modo. Es folgt der Katalog aller einzutragenden Herrschernamen.

Mit den konzentrischen Bildzyklen des Adamus vergleichbar sind die konzentrisch um die Gottesmutter im Innersten gelagerten Zyklen von je zwölf Engeln, dann Königen und außen Propheten in der mächtigen Fensterrose von Chartres.

¹¹⁴ LUSINI (wie Anm. 56) II, S. 150: „I pennacchi delle sottostanti arcate . . . riceverettero l'ornamento di una nicchia circolare ben lavorata di stucco con entro un busto degl'imperatori romani da Costantino a Teodosio; queste teste ebber colore da Jacomo Pacchiarotti e da Antonio di Giovanni.“ Mehr ist dem zweibändigen Werk über den Dom von Siena über die Kaiserbilder nicht zu entnehmen. Auch in der Literatur der letzten Jahrzehnte zur Bauplastik des Sieneser Domes (bei E. CARLI, P. BACCI, H. KELLER, M. SEIDEL und ANTJE MIDDELDORF-KOSEGARTEN) sind die Papst- und die Kaiserbüsten ganz außer Betracht geblieben.

¹¹⁵ Die alten St. Pauls- und St. Petersbasiliken in Rom zeigten einen Papstbildzyklus an der des Doms von Siena entsprechenden Stelle. Die St. Petersbasilika hatte unter den Langhaushochwandzyklen von Bildern des Alten und Neuen Testaments die Papstbüsten in Medaillons gemalt: *Infra has historias spatiis distinctis in rotis picti erant summi pontifices a pectore sursum, nudatis capitibus cum orbiculari diademate et ipsorum nominibus*, sagt die Beschreibung Grimaldis aus der Zeit Papst Pauls V. (1605—1621); J. GARBER, *Wirkungen der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Paulsbasiliken in Rom*, Berlin-Wien 1918, S. 23 und Plan III, IV. Die Bildzyklen von St. Paul vor den Toren stimmten in Anordnung und Thematik mit denen von St. Peter überein (S. 52f. und Plan I, II). Die Papstbildzyklen beider Basiliken standen (wie der Papst- und der Kaiserzyklus in Siena) in zwei Reihen übereinander, die untere an den Bogenfeldern, eine doppelt so dichte darüber am unteren Rand der Bildzyklen an der Hochwand (S. 20). Von St. Paul und St. Peter abhängige Bildprogramme anderer Kirchen haben an entsprechender Stelle Rundbildzyklen von Aposteln, Äbten oder Heiligen (S. 29, 33f., 36, 40, 48). Die Sieneser Medaillons des Kaiserzyklus (an der Stelle

weniger reliefartige Büste in Medaillons ist aber auch in architekturplastischen Außenzyklen der italienischen Renaissance bekannt¹¹⁶, so daß auch hier in Siena Altes und Neues sich verbinden (vgl. Exkurs 2, S. 156f., zum Palazzo Pubblico von Siena).

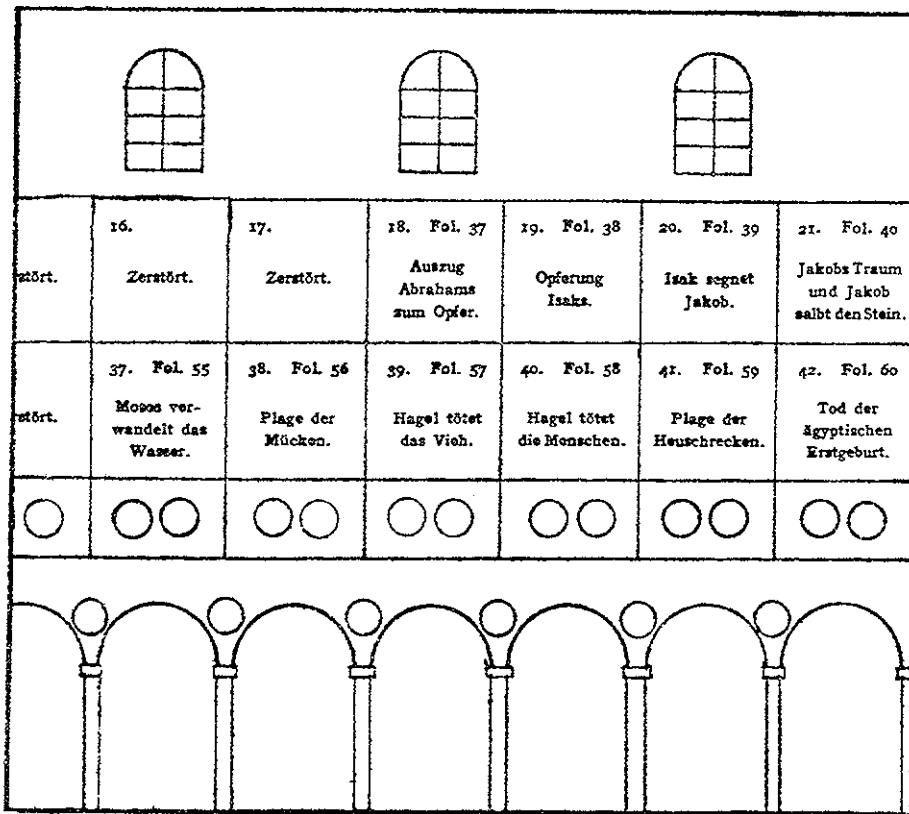
der unteren Reihe von Papstbildern in St. Paul und St. Peter) haben in Kirchen offenbar keine Entsprechung und könnten einen antiken Ursprung haben. Nach GARBER (S. 21) hatte die Bildeinteilung auf den Wänden von St. Paul und St. Peter ein antikes Analogon in der sog. Esquilinischen Basilika, die statt der Päpste „Rundmedaillons mit den Imperatorenköpfen“ zeigte. In Siena hatten die Papstbüsten dicht zusammenzurücken, da für sie nicht zwei Reihen wie in Rom zur Verfügung standen und die Reihe der Päpste inzwischen stark gewachsen war. Die Kombination einer Papst- und einer Kaiserreihe (statt zweier Papstreihen in Rom) im Dom von Siena bestätigt die dortige Neigung, antike und christliche Traditionen zu verbinden. (Einen Ausschnitt aus J. GARBERS Plan I zeigt die Strichätzung auf S. 139).

Die frühchristlichen Medaillonbildniszyklen sind reich vertreten in Ravenna, so an der gleichen Stelle wie in Siena in Sant'Apollinare Nuovo; FRIEDRICH WILHELM DEICHMANN, Frühchristliche Bauten und Mosaiken in Ravenna, Baden-Baden 1958, Tafel 98f.; vgl. die Mosaikmedaillons der Apostel und Heiligen in der erzbischöflichen Kapelle, Tafel 219—223, 226—245, und die Medaillons in San Vitale, Tafel 297, 301, 311, 334—339. — Aus dem 9. Jahrhundert stammen die Mosaikmedaillons über dem Eingang der S. Zenokapelle von San Prassede in Rom; WALTER OAKSHOTT, *The Mosaics of Rome from the Third to the Fourteenth Century*, London 1967, Tafel 125; weiteres bei RUBINSTEIN (wie Anm. 71) S. 192. Einen viel jüngeren gemalten Brustbildzyklus in Medaillons über den Langhausarkaden hat in Ravenna S. Apollinare in Classe; ANDRÉ CHASTEL, *Die Kunst Italiens I*, Darmstadt 1961, Abb. 42, 44. Jetzt hervorragende Abbildungen bei LEONARD VON MATT, *Ravenna. Text von GIUSEPPE BOVINI*, Köln 1971, Abb. 32, 33 (Sant'Apollinare Nuovo), Abb. 75 (San Vitale), Abb. 99—101 (Sant'Apollinare in Classe).

Häufig sind Bildnismedaillons als Gruppen, Reihen oder Rahmen eingelassen in vor allem byzantinische Buchdeckel. Zu Medaillonköpfen und -büsten in der Glasmalerei (die Rosen des Straßburger Südquerhauses, um 1230) und am Kölner Dreikönigsschrein (vor 1206) RÜDIGER BECKSMANN, *Das Jesse-Fenster aus dem spätromanischen Chor des Freiburger Münsters* (Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 23, 1969, S. 8—48) Abb. 26, 28f. — Holzgeschnitzte Büsten in Medaillons aus dem frühen 16. Jahrhundert hat die Wand der Hall von Magdalen College in Oxford; Royal Commission on Historical Monuments in England: *An Inventory of the Historical Monuments in the City of Oxford*, 1939 (Neudruck 1951), S. 73f., Plate 127.

Mit gemalten Bildniszyklen in Medaillons, Vierecken, Sechsecken und anderen Rahmungen ganz überzogen sind die Kreuzrippen und Jochbögen der Unterkirche von San Francesco in Assisi, zum Teil auch die Bögen und Gewölbe von Santa Croce in Florenz. Derartige überaus häufige, hier nicht weiter nachzuweisende Bildnisreihen auf den raum- und flächengliedernden Hauptlinien der Architektur verdienten eine eigene Untersuchung auf ihren ohne Zweifel mehr als ornamentalen Sinn hin.

¹¹⁶ Als die Papst- und Kaiserzyklen des Langhauses von Siena angebracht wurden, erhielt auch die in Mailand 1494—1497 von Bramante erbaute Kirche Santa Maria delle Grazie an den Außenwänden in der entsprechenden Höhe und um die ganze Kirche laufend einen Zyklus von Reliefbüsten in Medaillons, mit dem sich die Forschung nicht befaßt hat, vielleicht, weil man nicht weiß, ob er auf Bramante selbst zurückgeht; Abbildungen bei COSTANTINO BARONI, *Bramante*, Bergamo 1944, S. 30 und Tafel 62—65; OTTO H. FÖRSTER, *Bramante*, Wien-München 1956, S. 112ff. und Tafel 44; ARNALDO BRUSCHI, *Bramante architetto*, Bari 1969, S. 194—207, bes. S. 206f. und Abb. 139; ANDRÉ CHASTEL, *Die Ausbildung der großen Kunstzentren in der Zeit von 1460—1500*, München 1965, S. 89; die Abbildung eines Ausschnitts bei ANDRÉ CHASTEL, *Die Kunst Italiens II*, Darmstadt 1962, Abb. 300, zeigt Heiligen-Profilbüsten in den Medaillons. — Am Ende des 15. Jahrhunderts erhielt der Cortile des Palazzo Stanga in Cremona an der gleichen Stelle über den Arkaden einen umlaufenden Terrakotta-Reliefbüstenzyklus in Medaillons; ANDRÉ CHASTEL, *Die Ausdrucksformen der Künste in der Zeit von 1460 bis 1500*, München 1966, S. 33 und Abb. 145.



Ausschnitt aus der Rekonstruktion der malerischen Ausstattung der alten St. Pauls-Basilika in Rom: zwischen und über den Arkaden die beiden Papstbildreihen, darüber der biblische Zyklus; in Höhe der Fenster Prophetenbilder

Das hier am Ende unserer Einzelbetrachtungen vielleicht aufkommende Bedenken, ob es glaubhaft sei, daß von Giovanni Pisano um 1290 bis hin zu Beccafumi gegen 1550 eine geistige Konzeption habe fortüberliefert und schöpferisch durchgehalten werden können, darf man wohl mit einigen Überlegungen zu beschwichtigen suchen, die ihm weder ausweichen möchten noch, so fürchte ich, hoffen dürfen, kritische Skeptiker, die möglichst handfest-dokumentarische Beweise für ein am Ort fixiertes und überliefertes Programm sehen möchten, be-

Die gleiche Form und den gleichen Platz wie in Siena haben die Medaillonbüsten in der 1488 begonnenen Kirche L'Incoronata in Lodi; SINDING—LARSEN (wie Anm. 152a) S. 246 (mit Lit.), Tafel VIa, b.

In Siena selbst könnte des Simone Martini Maestà in der Sala del Mappamondo des Palazzo Pubblico aus den Jahren 1316—21 mit den zwanzig Medaillons von Christus mit Patriarchen, Propheten, Evangelisten und Kirchenvätern, die das Bild als Rahmen ganz umlaufen, für den Kaiserzyklus eine formale Anregung gegeben haben; zur Maestà IRENE HUECK, Frühe Arbeiten des Simone Martini (Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 19, 1968, S. 29—60). — Das Kreuzigungsfresko des Beato Angelico im Kapitelsaal von San Marco in Florenz ist gerahmt mit Brustbildzyklen von elf Patriarchen und Propheten mit Schriftbändern in Sechsecken auf dem Bogen und von sieben Heiligen in Medaillons im unteren Bildrand.

friedigen zu können: Es macht den Reiz des Domes von Siena aus, daß offenbar nicht ein von Anbeginn vollständiges und verbindlich festgelegtes Bildprogramm konsequent und starr verwirklicht wurde in dem Sinne, wie Jahrhunderte einen durch den Grundriß und das Aufgehende festgelegten Bau auch bis ans Ende führten. Man war zum Beispiel elastisch genug, König Sigismund auf dem Fußboden ins Alte Testament zu setzen. Das Erstaunliche ist vielmehr, daß verschiedene, durch größere Zeiten getrennte schöpferische Impulse auf ihre jeweils eigene Weise im Sinne eines einheitlichen Raumgedankens derart wirkten, daß die verschiedenartigen Initiativen zu weitgehend unabhängig voneinander und — vom Fußboden abgesehen — auch ziemlich kurzfristig realisierten Zyklen am Ende im Sinne eines geistig Ganzen harmonierten. Gerade dies legt nahe, den Glauben an diesen sichtbaren und unbestreitbaren Befund, den man nicht einer Folge von zufällig gleichsinnigen Launen der Jahrhunderte zuschreiben möchte, nicht an den Fund eines beglaubigenden Programmdokumentes in den sienesischen oder toskanischen Archiven zu binden — als sei dem Auge weniger als dem Papier zu trauen —, sondern das vielleicht gar nicht so einmalige (wie es zunächst scheinen möchte, so lange das Auge für eine solche Sicht noch nicht erwacht ist) Phänomen Siena in einem allgemeinen Zusammenhang zu sehen. Der auf die stumme, einen geistigen Anspruch stellende Sprache ihrer Form vertrauenden und im übrigen sehr verschwiegenen Kunst des Mittelalters fehlt es nicht an geistigen Gründen, auch wenn sie sie nicht auf einem Schriftband in der Hand hält.

Im Dom von Siena wurde die Welt als Zeit und Raum, mit dem ewigen Kosmos im Gewölbe, zur ganzheitlichen Kunstgestalt, ein Weltgedanke zum Gebäude. Das Mittelalter sieht die Schöpfung in der Hand des Schöpfers, sieht die geistige Welt im Ding bezeichnet, im Überschaubaren das Universale und das All im Mikrokosmos. Es sieht im Seienden das Sein. In der Baugestalt der Arche Noahs hat im 12. Jahrhundert Hugo von St. Viktor großartig eine *mappa mundi* als das Bild der Welt gesehen. Umgeben von den Kreisen der Erde, der Zeiten und der Ewigkeit, zeigt Hugos Archenbild die Arche als *mappa mundi* derart, 'daß der Arche Anfang nach Osten zeigt, ihr Ende an den Westen rührt und nach wunderbarem Plan vom gleichen Anfang her die Anordnung der Räume zusammen mit der Zeitenordnung abläuft, so daß das Weltende auch das Ende der Welt ist'¹¹⁷. Vor der Arche im Osten liegt das Paradies, hinter ihr das Jüngste Gericht im Westen. Nicht durchaus neu an diesem Weltbild ist die Hineingabe der Kategorie der Zeit in die des Raumes, so daß die Dimension des Raumes auch die Dimension der Zeit ist. Die Karte der Welt ist auch die Weltgeschichte, indem deren Ablauf von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht im bildgewordenen Raum als Simultaneität vom Auge überschaut wird. Jahrtausende haben

¹¹⁷ De arca Noe mystica; PL 176,700C: *Hoc modo arca perfecta, circumducitur et circulus oblongus, qui ad singula cornua eam contingat, et spatium, quod circumferentia ejus includit, est orbis terrae. In hoc spatio mappa mundi depingitur ita, ut caput arcae ad orientem convertiatur, et finis ejus occidentem contingat, ut mirabili dispositione ab eodem principio decurrat situs locorum cum ordine temporum et idem sit finis mundi, qui est finis saeculi. Conus autem ille circuli, qui in capite arcae prominet ad orientem, Paradisus est, quasi sinus Abrahae, ut postea apparebit majestate depicta. Conus alter, qui prominet ad occidentem, habet universalis resurrectionis iudicium, in dextra electos, in sinistra reprobos.*

sich kristallin verdichtet, nicht so freilich, daß es zu einer mystischen Koinzidenz der Zeiten käme. Die Zeit behält die Dimension der Länge, die im Auge Gottes ein vom Aufgang bis zum Untergang überschauter Tag ist. Hugo von St. Viktor sagt: 'Wenn also die Arche die Kirche bedeutet, ergibt sich, daß die Länge der Arche die Länge der Kirche darstellt. Die Länge aber der Kirche wird in der Dauer der Zeiten wahrgenommen wie ihre Breite in der Zahl der Völker. Dies aber heißt Ausbreitung der Kirche, wenn die Zahl der Glaubenden vermehrt wird, viele zum Glauben versammelt werden. Ihre Länge aber besteht in der Erstreckung der Zeiten, die vom Vergangenen über die Gegenwart zum Zukünftigen sich ausdehnt. Die Zeit ihrer Länge aber währt vom Weltbeginn bis an ihr Ende, weil die heilige Kirche vom Anfang ausging und dauern wird bis zum Weltende' (685B). Einen für die Zukunft entscheidenden Schritt tut Hugo, indem er die allgemeine Bedeutung von Länge und Breite, 'Zeit' und 'Raum', die Arche auslegend ins detailliert Geschichtliche und nach den Himmelsrichtungen geordnet Geographische konkretisiert. Vom Bug der Arche bis zur Mitte der Heilsgeschichte in der Mittelsäule Christus¹¹⁸ währt die Alte Zeit, die Hugo artikuliert durch Namen- und Bilderzyklen. Die *linea carnalis generationis* zwischen Adam und Christus zeichnen 61 auf der Längsachse eingemalte Namen von Seth bis Joseph, die gekreuzt werden von zwölf Namen und Brustbildern¹¹⁹ der Patriarchen in der Breite. So vertreten die Alte Zeit von Adam bis Joseph $12 + 62 = 74$ Namen¹²⁰.

Auf der Seite der Neuen Zeit entsprechen den zwölf Patriarchen die Brustbilder der zwölf Apostel, so daß beide Gruppen Christus in der Mitte umgeben wie die 24 Ältesten der Apokalypse (687A). Die von Christus ausgehende neue Reihe aus dem Geist gezeugter Generationen läuft, mit Petrus beginnend, über aller 167 Päpste Namen bis zu Honorius II. (1124—1130), das heißt der Entstehungszeit von Hugos Arche. Auf der alten Archenhälfte sieht Hugo von Adam bis Christus fünf Weltalter mit zusammen 3950 Jahren abgelaufen, während das sechste, christliche Weltalter nach ungewisser Dauer mit dem Tod der Weltzeit endet. Die noch offene Restlänge der Arche gehört dem Übrigen des sechsten Weltalters, und Hugo sagt dann weiter: 'Die diese von Drangsal und Not erfüllten Alter in einem glücklichen Tod besiegten, sind schon vom siebten Weltalter des ewigen Sabbat aufgenommen und erwarten das achte Weltalter der seligen Auferstehung, in dem sie mit dem Herrn in Ewigkeit regieren werden' (668A).

Drei Heilszeitstände unterscheidet Hugo von St. Viktor an der Arche.

¹¹⁸ Zur Baummetaphorik und der stilgeschichtlichen Bedeutung des Mittelfeilers der Arche in Hugos *De arca Noe morali* (PL 176,647—664) FRIEDRICH OHLY, *Cor amantis non angustum*. Vom Wohnen im Herzen (Gedenkschrift für William Foerste, Köln 1970, S. 454—476) S. 462.

¹¹⁹ 686D: Hugo setzt *imagines . . . semiplenas a pectore sursum, quales nunquam in tabulis solent figurari, quas Graeci frequentiori (sic) Iconas εικόνας vocant* (die Hs. Paris Maz. 717, fol. 2^{va}, liest *quas greci frequentiori usu iconias vocant*).

¹²⁰ Nach Hugos Genesiskommentar haben die 72 Völker und Sprachen 72 Ahnherren; PL 175,48ff., nach ARNO BORST, *Der Turmbau von Babel. Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker II/2*, Stuttgart 1959, S. 652. — Lukas zählt im griechischen Evangelium mit Adam 76, in der Vulgata 75 Ahnen Jesu, während Irenäus Lukas 72 Vorväter Jesu zuschreibt, ohne die Zahl der Sprachen und Völker mit der von Christi Ahnen eindeutig

Der Raum zwischen Adam und den Patriarchen ist die Zeit des natürlichen Gesetzes (*tempus naturalis legis*), der Raum von den Patriarchen bis zu Christus ist die Zeit des geschriebenen Gesetzes (*tempus scriptae legis*), der Raum von der Mittelsäule Christus an ist die Zeit der Gnade (*tempus gratiae*)¹²¹. Auch in der Breite der Arche als der spezifischen Dimension des Raums bei Hugo geschieht der gleiche Dreischritt bei der Wanderung Israels aus Ägypten durch die Wüste ins Land der Verheißung. In Hugos Bild sind eingeschrieben die 42 Stationen der Wanderung von Ägypten bis zum Jordan: *quadraginta duae mansiones usque ad ripam Jordanis, per quas populus Dei spiritaliter ab Aegypto naturalis legis per desertum scriptae legis tendit ad terram promissionis gratiae* (699D). Auch im Liber figurarum des Joachim von Fiore zeigen die dort als baumartige Ganzheiten gestalteten Weltbilder der Heilsgeschichte aller Zeiten mit ihren Zyklen von Ahnen, Herrschern und Päpsten die Dimension der Zeit als Länge und die des Raums als Breite in das Bild gebunden¹²².

Beim Rückblick von der Arche nach Siena wird die Kathedrale uns verdeutlicht. Ägypten, die Wüste und die Wanderung ins Land der Verheißung kehren auf dem Boden wieder. Die Zahl 42 der Patriarchen und Propheten unter der Kuppel zeigt als die Zahl der Aufenthalte (und der Vorväter Jesu nach Matthäus) die Wanderung am Ziel, hier in der Höhe. Das 'antike' Langhaus des natürlichen Gesetzes aus Ägypten wird vom geschriebenen Gesetz des Moses im 'jüdischen' Raum abgelöst. Der Weg aus der Natur über das Gesetz zur Gnade erklärt, warum an der Fassade unten und an der Kanzelbasis sowie am Anfang der Zeitenlänge die tierische Kreatur hervortritt¹²³. Der Raum der Gnade gehört nur Menschen, Heiligen und Engeln, wenn man von den Evangelistensymbolen oder dem Esel auf der Flucht nach Ägypten an der Kanzel absieht. Die Breite ist die Dimension der Ausbreitung des Glaubens unter den Völkern auch in Siena. In den Seitenschiffen stehen die Sibyllen für ihre Heimatländer bis an die Ränder der antiken Welt. Die sieben Bilder von den Kämpfen des Gottesvolkes gegen seine Feinde oder Verfolger finden sich im jüdischen Raum nur an den Seiten. Im Dom von Siena weht der Geist des Epos von Dantes Art, vor dessen säkularischem Auge¹²⁴ das Unendliche als das durchwanderbare Universum liegt,

gleichzusetzen. 42 ist die Zahl der Vorfahren Christi bei Matthäus; BORST (wie oben) I, Stuttgart 1957, S. 222, 230.

¹²¹ Zur von Hugo genau beschriebenen Verschränkung der drei Zeiten ineinander (688ff.) CHRISTEL MEIER (wie Anm. 14) S. 320f.; EHLERS (wie Anm. 46) S. 179f..

¹²² LEONE TONDELLI (Hg.), *Il libro delle figure dell'abbate Gioachino da Fiore*, 2. erweiterte Ausgabe, Turin 1953; zur Frage der Zugehörigkeit des Werks zu Joachim die Kontroversliteratur bei WILHELM TOTOK, *Handbuch der Geschichte der Philosophie*, Band 2: Mittelalter und Frühzeit, Frankfurt 1970, S. 212.

¹²³ Löwen und Pferde an der Kanzel, an der Fassade Löwen, Pferde, Greif und Ochse; bei den Sibyllen und Hermes Trismegistus Hund und Löwe, Schlangen, Sphinx, und Fabeltiere; im 'römischen' Raum als Herrschaftszeichen neben dem Adler des Reichs und der Wölfin von Siena Einhorn, Panther, Löwe, Pferd, Gans, Elefant und Reiher (im Ring um Siena) sowie Löwe, Ziege, Drache und Raubvogel in den Ecken. Die Tiere verlieren sich in der zweiten Langhaushälfte. Der jüdische Raum des Gesetzes zeigt Tiere nur im Kontext als Reitpferd im Krieg, als Opfertier, in Zierleisten oder in der Natur als Vogel auf dem Baum oder Kuh auf der Weide.

¹²⁴ Jean Paul sagt von den Werken Herders, daß ihre *zurechtlegende epische Weise . . . als ein philosophisches Epos alle Zeiten, Formen, Völker, Geister mit der großen Hand eines Gottes unparteiisch vor das*

das Grenzenlose im Werk — wie Gottes Welt zwischen Schöpfung und Gericht — als kosmisches Individuum erscheint. Dante holt die Welten der Geschichte ins Werk durch Menschenbilder und spricht wie Gott beim Jüngsten Gericht über sie ein Urteil durch Verweisung in Himmel, Fegefeuer oder Hölle¹²⁵.

Die Kathedrale von Siena zeigt wie Hugos Arche und Adams Stiftshütte die Unvertauschbarkeit des Ortes der Befindlichkeit der Kunstwerke im Raum, wo sie nicht Ornament, sondern Ordnungsglieder einer geistigen Welt sind. Ihr Kosmos würde ein Chaos, dächte man sie umzustellen und umzuhängen wie im Museum. Die ästhetische Vollkommenheit auch des in sich vollkommenen Einzelwerkes würde leiden, wollte man es im Raum verrücken. Es käme zu einer Verrücktheit, die den Raum zerstörte, wollte man sich Hermes Trismegistus im Altarraum, die Leuchterengel im Langhaus und die Päpste am Boden denken. Die Spiritualität des Raums gibt der Befindlichkeit der Dinge außen und innen, in der Länge oder Breite, Tiefe oder Höhe, links und rechts, im Westen und im Osten Transparenz auf eine den Raum durchscheinende Welt des Bedeuteten, die sich im Gebäude zu geheimnisvoller Gegenwart versammelt. Diese geistige Transparenz erweitert die von Hans Jantzen diaphane Struktur genannte¹²⁶ sichtbare Qualität der Kathedrale um die zunächst unsichtbare, aber durch geistige Betrachtung sichtbar werdende analoge Eigenschaft der spirituellen Diaphanie des Raums. Was dem romanisch konzipierten und später gotisch modifizierten Plan des Doms von Siena an diaphaner Struktur des Bauegefüges im Vergleich mit Frankreichs Kathedralen abgeht, macht wett eine durch Verbildlichung der Bedeutungswelt vors Auge gerückte spirituelle Diaphanie des Raums. Die in Bildern sichtbar machende Verdeutlichung des Unsichtbaren ist wohl eine Spätform. Die Selbstausslegung der Architektur durch Bild und Bauplastik erleichtert aber Einsichten an anderen, nicht explizit — durch Texte wie die Abt Sugers von St. Denis oder künstlerische Mittel wie in Siena — zur spirituellen Transparenz des Raumes aufgehellten Kathedralen. Für solche beim Ineinssehen von Text und Kunst noch nicht absehbar zu erwartende Einsichten in die 'Ikonologie der Architektur'¹²⁷ war hier eine neue Bahn zu suchen (s. Exkurs 3, S. 157f.).

Wir stehen am Ende der deutenden Betrachtung der Kathedrale von Siena. Wir wissen nicht, welche Gedanken und Gefühle vor Jahrhunderten geistig

säkularische Auge (das Jahre nur am Jahrhundert ausmißt) und also auf die weiteste Bühne führt; in der Rühmung Herders am Schluß der Vorschule der Ästhetik, Werke, hg. von NORBERT MILLER, Band 5, München 1963, S. 452.

¹²⁵ Sein Anspruch versetzt ihn wie in Gott: er kennt — ein Unglaubliches — wie Gottes Gebot und Drohung, seine Gnade und Verheißung in Vorwegnahme seines Gerichts auch die konkret-individuellen Jenseitsfolgen für gewesene Menschen. Alles läßt bei Gott dagegen die Legende von Gregors des Großen Bewirken der Erlösung des Heiden Trajan — noch im späten 15. Jahrhundert auf dem Kirchenväteraltar des Michael Pacher als charakterisierende Tat Gregors gemalt — und Wolframs von Eschenbach Vertrauen, daß Gottes Kraft zum Wunder bis zur Möglichkeit der Erlösung auch von Heiden reiche.

¹²⁶ Zuletzt HANS JANTZEN, *Kunst der Gotik*, Hamburg 1957, S. 71ff.

¹²⁷ So der Titel von GÜNTHER BANDMANNs grundlegender Abhandlung vom Jahr 1951, jetzt in Sonderausgabe Darmstadt 1969. Auf die von BANDMANN (wie Anm. 81) S. 67ff. gestellte Frage: „Kann die allegorische Interpretation formale Folgen haben, sei es, daß sie bestimmte Glieder betont und prononziert, sei es, daß das als Metapher herangezogene andre Ding ausgebildet wird?“ gibt es eine mit Sicherheit positive Antwort.

erzogene Menschen hatten, wenn sie durch die fertiggestellte Kirche gingen. Das Mittelalter wußte das Geistige als ästhetische Qualität zu schätzen. Einen Kunstgeschmack dieser Art bezeugt Hugo von St. Viktor ein halbes Jahrhundert vor Beginn des Baues dieser Kathedrale. In *De vanitate mundi* nimmt er als Meister einen Schüler bei der Hand, um ihn in das Bauwerk der Arche Noahs einzuführen, wobei er an die Kirche ohne Zweifel mit denkt. Gegen Ende des der Arche gewidmeten zweiten Buchs sagt hier der Meister: 'Dies allein aber bleibt uns noch, daß wir eintreten in diese heilbringende Wohnung, insofern wir sowohl dies Arge außerhalb ihrer fliehen als auch jene Freuden der Süße Gottes, die er denen, die ihn lieben, verborgen hält, im Inneren finden können. Dies ist nämlich das Haus des Herrn und der Weinkeller, wohinein der König seine Braut geleitet, um seine Liebe in ihm zu ordnen'¹²⁸. Sind wir erst einmal hineingetreten, werden wir mit Gottes Hilfe in ihm sowohl mit Leichtigkeit in Frohsein alle Genüsse dieser Welt verachten als auch in ihm gesichert ohne Furcht vor dem Feindlichen sein können'¹²⁹. Nach einem langen und anschaulichen Kapitel über die idyllischen und paradiesischen Freuden des Aufwachsens eines Kindes in einem Vaterhaus wie dem Haus des Herrn, einer reichen und geliebten Heimat¹³⁰, wird zurückgelenkt: 'Nun laß uns also eintreten, und der Herr sei unser Führer und leite unsere Schritte auf dem Weg seiner Gebote . . . Sind wir aber eingetreten, will ich vorangehen und dich durch alles führen, von der Fassade des Hauses angefangen bis ins Innerste des Heiligtumes; in die Länge und die Breite und die Höhe wollen wir bis ins dritte alle Stockwerke betrachten und schließlich hinaufsteigen und nicht ruhen, bis wir vor den Königsthron gelangt sind. Durchwandern werden wir alle Werke unserer Heilsgeschichte vom Anbeginn bis zum Weltende gemäß der Zeiten Ablauf, dem Geschehen der Dinge und der Menschen Taten'¹³¹. Und werden wir alles, was innen ist, betrachtet haben, will ich das Fenster der

¹²⁸ Zur Tradition des *ordo caritatis* von Augustin bis Goethe FRIEDRICH OHLY, *Goethes Ehrfurchten — ein ordo caritatis* (Euphorion 55, 1961, S. 113—145, 405—448).

¹²⁹ PL 176,717D.

¹³⁰ PL 176,717D—719D.

¹³¹ In 'Wilhelm Meisters Wanderjahren' hat Goethe die Heiligtümer in der Mitte der pädagogischen Provinz mit Bilderzyklen aus der Antike, aus dem Alten und aus dem Neuen Testament derart versehen, daß — wie beim analogen Bilderzyklus Dantes hinter dem Tor zum Purgatorium — die Gleichsinnigkeit *sympchronistischer Handlungen und Begebenheiten* in den verschiedenen Epochen der Geschichte ins Auge fallen sollte. Wilhelm Meister wird durch diese Zyklen so geführt, daß, nachdem er die aus der alten Zeit im Einklang sprechenden und die Weltgeschichte (hier statt Heilsgeschichte) zur Gegenwart hebenden Bilderfolgen gesehen hat, es heißen kann (Hamb. Ausg. VIII, 160).

Unser Freund hatte sich nunmehr auf einer kurzen Wanderung durch diese Hallen die Weltgeschichte wieder vergegenwärtigt; es war ihm einiges neu in Absicht auf die Begebenheit. So waren ihm durch Zusammenstellung der Bilder, durch die Reflexionen seines Begleiters manche neue Ansichten entsprungen, und er freute sich, daß Felix durch eine so würdige sinnliche Darstellung sich jene großen, bedeutenden, musterhaften Ereignisse für sein ganzes Leben als wirklich, und als wenn sie neben ihm lebendig gewesen wären, zueignen sollte.

Zu den Heiligtümern der pädagogischen Provinz und ihren wie Dantes Bilderzyklen FRIEDRICH OHLY, *Goethes Ehrfurchten* (wie Anm. 128) S. 425—433; vgl. jetzt die Bemerkung von MARY WILKINSON, daß hier die „Bilder selber den Gang der Zeit durch die Jahrhunderte versinnbildlichen“ (Faust in der Logossszene — Willkürlicher Übersetzer oder geschulter Exeget?, in: *Dichtung Sprache Gesellschaft. Akten des IV. Internationalen Germanistenkongresses 1970 in Princeton, Frankfurt 1971*, S. 115—124, hier S. 124).

Es ist nicht auszudenken, welche Epoche es in Goethes Geschichtsdenken hätte machen können, wenn das verwandte Phänomen im Dom von Siena, das er in Italien nicht berührte, ihm zur An-

Arche hin und wieder öffnen, und abwechselnd werden wir im Anblick dessen, was draußen ist, an den Wassern dieser Sintflut die Augen des Geistes uns erneuern. Besonders angenehm wird es sein, im Wechsel bald auf das Arge, dem wir entgangen sind, von einer Art Warte aus herabzuschauen, bald das Gute, das wir gefunden haben und besitzen, die Augen ins Innere zurückgelenkt, zu betrachten. Der Schüler: Entschiedener werden wir dies Gute lieben, wenn wir im Wechsel trachten, des Elendes und der Gefahr immer zu gedenken und immer es uns gesagt sein zu lassen. Der Meister: Deine Sache ist es nun, bei allem, was du drinnen oder draußen an Wunderbarem siehst, nach Wunsch und Gutdünken zu fragen; die meine jedoch, auf deine Fragen, soweit ich imstande bin, Antworten zu geben¹³². Wie solche Antworten zu denken sind, zeigen die kurz vorangegangenen Worte des Meisters über der Arche Dimensionen: 'Weil aber wiederum Gott von den Werken der Heilsgeschichte die einen durch die Menschen, die anderen durch die Engel und andere wieder durch sich selbst gewirkt hat, steigen wir, wenn wir von den Werken der Menschen zu den Werken der Engel und wiederum von den Werken der Engel zur Betrachtung der Werke Gottes weitergehen, in der geistigen Arche wie vom ersten und vom zweiten zum dritten Stockwerk auf und rühren wir am Ende an die oberste Spitze selbst, in der die Arche gipfelt¹³³, wenn wir durch Gottes Werke zu seiner Erkenntnis kamen. Die Arche aber erstreckt sich in einer Länge von dreihundert Ellen, weil, wie schon gesagt wurde, die Werke unserer Heilsgeschichte vom Anfang bis zum Ende der Welt sich durch die drei Zeiten der Natur, des Gesetzes und der Gnade als durch die drei Hunderter erstrecken. Ihre Breite aber ist auf fünfzig und ihre Höhe auf dreißig Ellen festgelegt, weil durch sieben mal sieben, das heißt neunundvierzig und hinzugefügt das Haupt Christus die ganze Menge der Gläubigen, an denen und um deretwillen dies alles geschehen ist, ausgedrückt wird und die ganze Summe der Taten, die Gott von Anbeginn des Menschen wegen tat, in den dreißig Büchern der heiligen Schrift enthalten ist'¹³⁴.

schauung gekommen wäre. Am 22. Oktober 1826 schreibt Goethe an Wilhelm von Humboldt über die Arbeit am Helena-Akt im zweiten Teil des Faust: *Ich habe von Zeit zu Zeit daran fortgearbeitet, aber abgeschlossen konnte das Stück nicht werden als in der Fülle der Zeiten, da es denn jetzt seine vollen 3000 Jahre spielt, von Trojas Untergang bis zur Einnahme von Missolonghi* (d. h. Byrons Tod). *Dies kann man also auch für eine Zeiteinheit nehmen, im höhern Sinne; die Einheit des Orts und der Handlung sind aber auch im gewöhnlichen Sinne aufs genaueste beobachtet* (Hamburger Ausgabe, Band 3, hg. von ERICH TRUNZ, Hamburg³1957, S. 436). Es wäre reizvoll, die Einheit des Ortes und der Zeit in der Kathedrale und in Goethes Drama, die beide, durch Jahrtausende aus der Antike über das Mittelalter in ihre Jetztzeit führend, ein Universum darstellen, auf die Möglichkeiten ihrer Darstellung in den verschiedenen Künsten und Zeiten hin zu vergleichen.

¹³² PL 176,719D—720B. — Der letzte Satz des Zitates lautet (720B): *Tuum ergo erit ex omnibus, quae vel intrinsecus vel extrinsecus videris mirabilia, quantum volueris et dignum iudicaveris interrogare, meum autem erit quantum voluero tuis interrogationibus respondere*. Des Meisters *quantum voluero* paßt schlecht in die Tonart des Gespräches, so daß ich geneigt bin, *quantum potuero* zu lesen; daher meine Übersetzung 'soweit ich imstande bin'.

¹³³ An der pyramidenförmigen Arche ist der *cubitus supremus, in quo arca consummatur* die eine Quadratische große Spitzenfläche des Mittelpfeilers, auf die Hugo das Lamm Gottes malte; *De arca Noe mystica*, cap. 1; PL 176,681A—C.

¹³⁴ PL 176,717AB. Auch an anderer Stelle sieht Hugo die 300 Ellen Länge der Arche auf die drei Gnaden-Zeitstände verweisen: *Longitudo trecentorum cubitorum tria tempora, quibus praesens saeculum decurrit, tempus scilicet ante legem, sub lege et sub gratia . . . designat* (PL 175,641D).

Die Kirche ist geostet, nicht wie ihre alttestamentlichen Vorbilder — die Arche, die Stiftshütte und der Tempel Salomos — gewestet. In der Kathedrale sind darum die Richtungsverhältnisse gegenüber den Himmelsrichtungen der Arche, die Hugo von St. Viktor erörtert, umgedreht. Sein Gang über die Zeitenlänge der Arche führt darum vom Eingang in der Ostfassade hindurch bis zu der Fassade im Westen. 'Ich will dich zuerst an die Vorderseite des Hauses führen, das heißt vor die Fassade, die nach Osten liegt, damit unser Eintritt geschehe zugleich vom Anfang der Welt wie auch vom Weltbeginn her . . . Die Vorderfassade nämlich steht . . . nach Osten, die rückwärtige aber kam zu stehen im Westen. Die linke Seite schaut nach Süden und die rechte nach Norden, denn die göttliche Vorsehung hat den Ablauf der Dinge so geordnet, daß das, was am Weltbeginn geschehen ist, im Osten als am Anfang der Welt geschah, und schließlich im Ablauf der Zeiten das Ganze der Dinge zum Weltende im Westen, das heißt zum Ende der Welt, hinabsteigt'¹³⁵. Der Gang der Geschehnisse führt darum vom Paradies im äußersten Osten über das Reich der Assyrer zum römischen Reich im Westen¹³⁶. Mutatis mutandis, vor allem die Umkehrungen der Himmelsrichtungen in der Kathedrale vorausgesetzt, können wir beim Gang über den Fußboden des Domes von Siena nachvollziehen, was Hugo von St. Viktor vom Gang über die Zeitenlänge der Arche Noahs sagt: 'Wenn wir also vom Ursprung aller Dinge aus und über die Werke der Heilsgeschichte hin der Länge nach über die Arche zum Ende und der Vollendung aller Dinge gehen, finden wir einen Weg gebahnt mitten durch die Weltzeit derart, daß, wenn wir hindurchgehen, zu beiden Seiten diese offenstehen, sowohl die nach Norden wie die nach Süden, das heißt zur Rechten wie zur Linken, als ob sie außerhalb der Arche in der Sintflut lägen. Weiträumig zwar, jedoch nicht langweilig wird ein solches Durchwandern sein, wo im Inneren den Hindurchgehenden ein reichhaltiger Genuß an überaus vielen Dingen begegnen wird. Und wiederum: Schaut man durch das Fenster hinaus, wird draußen den von der hohen Warte und dem festesten Standpunkt aus hinschauenden Augen weit und breit das wunderbare Ineinanderströmen und Wogen der Wandelbarkeit der Welt zu Füßen liegen'¹³⁷.

III. DER ZEITENRAUM UND DAS LITURGISCHE ZEITENGEDÄCHTNIS

Die Repräsentation der Heilsgeschichte durch das Kirchengebäude im Dom von Siena hat einen in sich selber ruhenden Sinn. Im Mikrokosmos der Kathedrale ruht die Ewigkeit wie ein Tag. Eine für die Kirche als Raum des Gottes-

¹³⁵ De vanitate mundi II; PL 176,720BC: *Introducā autem primum te in partem superiorem domus, hoc est in frontem, quae est ad orientem, ut ingressus noster simul fiat ab initio mundi et ab initio saeculi. Nam . . . superior frons orientem tangit, inferior autem usque ad occidentem pervenit. Latus vero sinistrum ad austrum et dextrum ad aquilonem respicit, quia divina providentia decursum rerum sic ordinavit, ut ea quae in principio saeculi facta sunt, in oriente quasi in principio mundi fierent, tandemque decurrentibus temporibus ad finem saeculi rerum summa ad occidentem descenderet, hoc est ad finem mundi.*

¹³⁶ PL 176,720C.

¹³⁷ PL 176,720CD: *Incipientibus ergo nobis ab origine rerum omnium et per opera restaurationis secundum longitudinem arcae decurrentibus ad finem et consummationem universorum, scitata strata est per medium*

dienstes weitere und spezifische Dimension des Sinnes der mit den Füßen abgehbaren und mit den Augen zu ermessenden Geschichte des Handelns Gottes an der Welt ergibt sich aber, wenn man bedenkt, daß in der Liturgie eines jeden Tages etwas Analoges sich vollzieht. Ein Durchgang durch die Zeit der Welt im Ablauf eines Tages geschieht nach der Aussage mittelalterlicher Liturgiker auch in der Liturgie, durch welche die vornehmste Bestimmung des Kirchenraumes sich erfüllt. Sie sprechen wiederholt den großen Gedanken aus, daß in den Tagzeiten die Weltzeiten durchlaufen werden. Im Chorgestühl der Kathedrale werden die Tagzeiten gesungen, von denen der Liturgiker Sicardus von Cremona († 1215) im *Mitracle seu de officiis ecclesiasticis* gegen Ende des dem Stundengebet gewidmeten Buches sagt: 'Und schließlich ist beim Offizium dieses nicht zu übersehen, daß, wie manche sagen, das Nachtoffizium noch einmal vergegenwärtigt (*recolit*) die Zeit von Adam bis zu Noah, die Matutin die Zeit von Noah bis zu Abraham, die Prim von Abraham bis zu Moses, die Terz von Moses bis zu David, die Sext von David bis zur Ankunft Christi, die Non von der ersten bis zu seiner zweiten Ankunft, wenn der Herr kommen wird zu richten. In der Vesper verstehen sie den Seelensabbat, an dem sie ruhen werden von ihren Mühen; in der Komplet jene Zeit der großen Feier, zu der die Erwählten kommen werden, das Reich zu empfangen, wo sich die Freude der Heiligen vollenden, der Kampf ein Ende nehmen und der ewige Friede kommen wird. In ihm wird der Bräutigam der Braut das Schlafen und das unwandelbare Ruhen geben'¹³⁸. Als Zeiten-Mikrokosmos vergegenwärtigt der durch den Rhythmus des Stundengebets in seinem Gang geformte Tag den Zeiten-Makrokosmos: *Quilibet enim dies repraesentat hujus saeculi tempus, quod per septem intervalla distinguitur*¹³⁹. Honorius Augustodunensis hat es ein gutes halbes Jahrhundert vorher so ausgesprochen:

*Matutina illud tempus nobis memorat,
quo primi parentes Deum in paradiso laudabant.
Prima illud tempus indicat,
quo Abel, Enoch et alii justi Deo laudes solvebant.
Tertia illud tempus insinuat,
quo Noe et alii de arca egressi Deum benedicebant.
Sexta illud tempus denuntiat,
quo Abraham et alii patriarchae Deum glorificabant.
Nona illud tempus demonstrat,
quo prophetae sub lege Deum magnificabant.*

saeculi, ut transeuntibus a latere hinc inde pateant quaecumque sive ad aquilonem sive ad austrum, hoc est ad dextram et sinistram, quasi extra arcam in diluvio fiant. Spatiosa quidem, sed non fastidiosa erit ista deambulatio, ubi intrinsecus tantarum rerum varia oblectatio transeuntibus erit obvia, et rursus per fenestram prospicientibus foris tam mirabilis confusio et fluctuatio mutabilitatis mundanae oculis longe lateoque de alta specula ac firmissima statione intuentibus erit subjecta.

¹³⁸ Sicardus von Cremona, *Mitracle* IV,9; PL 213,185D.

¹³⁹ *Mitracle* IV,3; PL 213,159D. Die Matutin stellt hier dar und vergegenwärtigt (*recolit*) das Gotteslob der Eltern im Paradies, die Prim Abel, die Terz Noah, die Sext Abraham, die Non die Propheten, die Vesper die Apostel, die Komplet die Gerechten beim Jüngsten Gericht.

*Vespera illud tempus revocat,
 quo apostoli et illorum sequaces Deo hymnizabant.
 Completorium illud tempus monet,
 quo in novissimo sub Antichristo iusti Deo gratias referent*¹⁴⁰.

Eine Abbreivatur der Weltzeit, können die Tagzeiten zugleich als die Ganzheit der sieben Alter des Menschenlebens oder des Lebens, Leidens und Erlösens Christi¹⁴¹ verstanden werden. *Dies etiam vitam uniuscujusque hominis repraesentat, quae septem aetatibus variatur . . . (Matutin infantia, Prim pueritia, Terz adolescentia, Sext juvenus, Non senectus, Vesper senium, Komplet finis vitae) . . . Ergo septies, id est semper: quia dum septies in die laudem Domino dicimus, totum saeculi tempus et totam vitam hominis ad Deum referendam notamus*¹⁴². Hier greifen wir einen sinnvollen Grund für die Einfügung des Zyklus der sieben Lebensalter in den Fußboden von Siena. Die sieben Alter des Menschenlebens sahen vor Sicardus von Cremona schon Johannes Beleth in *De ecclesiasticis officiis* (1160/64)¹⁴³ und eine Generation vor diesem schon Honorius Augustodunensis in der *Gemma animae* im Gebet der Tagzeiten durchlaufen:

*Ergo per Matutinam commemoramus infantiam,
 in qua quasi de nocte ad diem orti sumus, dum de matribus in hunc mundum
 nati sumus.
 Juste itaque in hac hora Deum laudamus, qua de nocte erroris ad lucem veritatis
 in baptismo nos renatos exsultamus.
 Per Primam pueritiam recolimus,
 qua aetate libros discere coepimus.
 Merito ergo in hac hora laudes Deo solvimus, qua ejus servitio imbuti sumus.*

¹⁴⁰ *Gemma animae* II,53; PL 172,632D—633A.

¹⁴¹ PL 213,161A—162A. — Rupert von Deutz hat in seinem ersten Werk vom Jahr 1111 *De divinis officiis* an der Liturgie vor allem die rememorative Repräsentation der Stationen der Erlösung durch Christus hervorgekehrt: *Liber de divinis officiis*, ed. HRABANUS HAACKE (*Corpus Christianorum, continuatio mediaevalis* 7) Turnhout 1967, hier etwa I,1—15 zu den Tagzeiten. — Honorius Augustodunensis sieht in den Tagzeiten wie den Ablauf der Heilsgeschichte und der Lebensalter auch die *Christi mysteria* als die Stationen seines Leidens und Erlösens von der Gefangennahme bis zu Emmaus vergegenwärtigt: *Gemma animae* II, 55—57; PL 172,633D—634B.

Zur Deutung von Lebensaltern und Wochentagen auf Epochen, Jahrtausende und Weltalter im frühen Christentum BERNHARD KÖTTING, *Endzeitprognosen zwischen Lactantius und Augustinus* (*Historisches Jahrbuch* 77, 1958, S. 125—139). Hippolytus deutet der Bundeslade Länge von fünfeinhalb Ellen auf die 5500 Jahre von der Schöpfung bis zu Christi Geburt, nach der die Welt noch fünfhundert Jahre bis zur Vollendung der Gesamtweltzeit von 6000 Jahren währe (S. 128). Zu KÖTTINGS Belegen für die Geburt Christi in der Mitte des 6. Weltjahrtausends (S. 128ff.) s. zuletzt RUTH SCHMIDT-WIEGAND, *Die Weltalter in Ezzos Gesang* (*Zeiten und Formen in Sprache und Dichtung. Festschrift für F. Tschirch*, Köln—Wien 1972, S. 42—51).

¹⁴² PL 213,160A.

¹⁴³ *Summa de ecclesiasticis officiis*, cap. 28; PL 202,39CD: Der Mensch geht in den Horen Tag für Tag seine sieben Lebensalter durch: *Matutin infantia, Prim pueritia, Terz adolescentia, Sext juvenus, Non aetas virilis, Vesper senectus* und *Komplet aetas decrepita et finis humanae vitae*. Sie sind zum Lob des Schöpfers alle gleich bestimmt. Auch in den drei Lektionen einzelner Horen sieht Johannes Beleth Lebensalter wieder: 34D *Tres postremo lectiones tres connotant aetates, videlicet pueritiam, juventutem et senectutem*.

Per Tertiam adolescentiam recolligimus,

qua ordines suscepimus.

Iuste in hac hora Deum glorificamus, qua ejus ministris associati sumus.

Per Sextam juventutem innuimus,

qua ad diaconatus vel presbyteratus gradum promoti sumus.

Et in hac ergo hora non incongrue Deum benedicimus, qua duces et magistri populorum electi sumus.

Per Nonam senectutem notamus,

qua plerique ex clero ecclesiasticas dignitates quasi graviora pondera subimus.

Convenit itaque nos in hac hora Deum magnificare, qua nos voluit super plebem suam exaltare.

In Vespera decrepitam ducimus ad memoriam,

qua plurimi ex nobis ad melioris vitae conversationem in primis venimus,

qui quasi tota die in foro otiosi stetimus (Mt. 20,3), dum tota vita in vanitate viximus.

In hac hora decet nos Deum laudibus extollere, qua nos dignatus est suis laudatoribus adjungere.

Per Completorium finem nostrae vitae retractamus,

quo per confessionem et poenitentiam salvari speramus¹⁴⁴.

Die drei Gnadenstand-Zeiten vor dem Gesetz, unter dem Gesetz und unter der Gnade erkannten Honorius¹⁴⁵, Johannes Beleth¹⁴⁶ und Sicardus¹⁴⁷ in der Aufeinanderfolge der drei Nokturnen. Ausführlich hat über die Repräsentierung der Heilsgeschichte im Nachtoffizium im 9. Jahrhundert auch schon Amalar von Metz gehandelt: Das Nachtgebet der Festtage durchläuft die Zeit vom Anfang bis zum Ende der Welt und das der Werktage die Zeit der Wanderung auf der fremden Erde¹⁴⁸. In der Nokturn folgen den zwölf Psalmen sechs Antiphonen, weil der Schutz Gottes über die sechs Weltalter gereicht hat;

¹⁴⁴ Gemma animae II,54; PL 172,633B—D.

¹⁴⁵ Honorius, Sacramentarium, cap. 47; PL 172,771C: *Nox pro ignorantia ponitur; ab Adam usque ad Christum quasi nox erat, quia lux scientiae deerat; quae nox dividitur in tria tempora, ante legem, sub lege, sub gratia; quae tempora per tres nocturnos significantur, qui in nocte cantantur.* In jeder Nokturn werden drei Psalmen gesungen, weil die Trinität von den Patriarchen *ante legem* angebetet, von den Propheten *sub lege* angerufen, von den Aposteln *sub gratia* der Welt gepredigt wurde.

¹⁴⁶ Johannes Beleth, cap. 22; PL 202,33f.: *Illud quoque notandum est, quod in his trinm nocturnarum officiis tria tempora repraesentamus.* Die drei Zeiten vor dem Gesetz, unter dem Gesetz und unter der Gnade gliedern sich wieder in je drei Zeiten: *ante legem* die Zeiten von Adam bis Noah, von Noah bis Abraham, von Abraham bis Moses; *sub lege* von Moses bis David, von David bis zur babylonischen Gefangenschaft, von dieser bis zu Christus; *sub gratia* die Zeit der Apostel und der Verkündigung des Evangeliums, die Zeit des Bekämpfseins und der Ketzer, die Zeit des Friedens ohne Häresien. Den dreimal drei Zeiten der Heilsgeschichte entsprechen in den drei Nokturnen der Festtage dreimal drei Psalmen, Lektionen, Responsionen und Versus.

¹⁴⁷ Sicardus, Mitrale IV,5; PL 213,166A: *Tempus ante nocturnum significat tempus mortis ante legem, in quo silebant homines a laudibus Dei. Tempus nocturni significat tempus legis datae Moysi. Tempus laudis matutinae significat tempus gratiae, a resurrectione usque ad finem mundi, in quo tempore Deum laudare tenemur.* Vorher deutete Sicardus die drei Zeiten tropologisch: Mitrale IV,4; PL 213,162B.

¹⁴⁸ Liber officialis IV,11 (wie Anm. 10) II, S. 454: *Ut enim dominica nox recollit cives Hierusalem ab initio mundi usque in finem, ita cotidianae noctes peregrinationem mortalium et abalienationem a patria inter inimicos degentem.*

drei Lesungen und drei Responsonen folgen, weil die sechs Weltalter enthalten sind in den drei Zeiten des geschaffenen Gesetzes, des Buchstabens und der Gnade. An Festtagen bezeichnen die fünf Antiphonen der Matutin die Zeit der Kirche vom Beginn der Festigkeit in den Aposteln bis zur Vollkommenheit der Erwählten, die am Weltende kommen werden. In der Woche werden die Zeiten des Heils der Christen noch einmal durchlaufen¹⁴⁹. Die Neigung, in der Liturgie der Festtage den Kosmos der Heilsgeschichte, in der Liturgie der Werkstage den Kosmos der Seelengeschichte — dort also die Allegorie und hier die Tropologie — zur Erscheinung gebracht zu finden, begründet Amalar mit dem Menschen als Mikrokosmos: *Quoniam homo pars est mundi, apud Graecos appellatur μικρόκοσμος, id est minor mundus, et ideo non inmerito statui temporum comparatur rota nativitatis humanae*¹⁵⁰. Allgemein betont Rupert von Deutz im Eingang seines Werks über den Gottesdienst: *Haec uero sacramenta celebrare et causas eorum non intelligere quasi lingua est et interpretationem nescire*. Und Honorius Augustodunensis sagt ein Dutzend Jahre später im Eingang seines Werks *De officiis ecclesiasticis* mit dem Titel *Gemma animae* durch ein anderes Bild das gleiche: *qui enim non intelligit, quae agit, est ut caecus, qui nescit quo vadat; et ut Tantalus in mediis undis siti deperit*¹⁵¹.

Die Frage, inwieweit der großartige Gedanke der Darstellung der Weltzeit im liturgischen Geschehen an dessen Ausbildung schöpferisch beteiligt war oder im Lauf ihrer Geschichte noch als zusätzliche Bewegungskraft wirksam wurde oder sich ihm als Auslegung eines unabhängig gewachsenen Befundes aufgeprägt hat — denn die Liturgie trägt diesen spirituellen Sinn nicht als ihren Schöpfungsgedanken auf der Stirn geschrieben —, dürfte für die Liturgiegeschichte, die über sprechende Texte verfügt, leichter zu entscheiden sein als analoge Fragen für die Kunstgeschichte. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Baukörper des Doms von Siena — wie der gewiß vieler anderer Kirchen — zunächst ohne spiritualisierende Spekulation errichtet und erst hinterher durch Bebilderung ausgelegt wurde. Zehntausend Bibelkommentare¹⁵² sind im Mittelalter mit der Bibel so verfahren, nicht anders Ausleger antiker Autoren und noch Dantes. Der Architekturausleger Adam der Schotte läßt in den drei Büchern des *Tripartitum tabernaculum una cum pictura* auf die historische Stiftshütte erst die allegorische und dann die tropologische Stiftshütte folgen. Bei der Kirche

¹⁴⁹ IV,13 (wie Anm. 10) II, S. 457: *Tertia feria illud tempus recolit, quando ab impiis imperatoribus persequabatur ecclesia . . . Tempus illud praecipue fuit a prima persecutione Neronis usque ad tempus Diocletiani et Maximiani.* — IV,14 (II, S. 458): *Feria quarta tempus illud recolit, in quo sancta ecclesia exaltata est super inimicos suos.* — IV,15 (II, S. 459): *Iste articulus sub una virga, id est sub uno regimine, suscipit populum Iudaicum et populum gentilem.* — IV,16 (II, S. 459): *Sexta feria caelebratur in memoriam passionis salvatoris nostri . . .* In ihr erscheint die *victoria summi et solius triumphatoris illius . . .* — IV,17 (II, S. 460): *Sabbatum recolit memoriam electorum Iudaeorum, qui erunt iuncti ecclesiae in fine mundi.* In *De ordine antiphonarii*, cap. 1 (wie Anm. 10; III, S. 19), sagt Amalar zur Lesung von zwölf Psalmen in den Nokturnen: *duodenarius numerus universitatem temporis et rerum continet in se.*

¹⁵⁰ *De ordine antiphonarii*, cap. 5 (wie Anm. 10), Band 3, S. 26.

¹⁵¹ Rupert von Deutz, *De divinis officiis* (wie Anm. 141) S. 5,29f.; Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*; PL 172,543A.

¹⁵² Ihren Nachweis führt FRIEDRICH STEGMÜLLER, *Repertorium biblicum medii aevi*, 7 Bände, Madrid 1950ff.

ist über Bedeutungsfreiheit oder nur Bedeutungsverschwiegenheit eines Baukörpers schwer zu entscheiden, wenn seine Signifikanz nicht signalisiert wird. Was würde man von der Domfassade in Siena sagen, wenn Pisano sie nicht ausgelegt hätte und sie roh und nackt geblieben wäre wie die von San Lorenzo in Florenz und die manch anderer Kirchen? Ist sie vorher bedeutungsnaht gewesen und mit ihr der ganze Dom, ehe ihm die Sprache seines Marmorkleides angelegt wurde, die erst auf den Tempel Salomos deutlich hinweist? Hier tut sich ein Raum des Ermessens auf, der sich erst eingrenzt in dem Maße, als der Beurteiler mit der theologischen Tradition der Architekturauslegung und der sich selbst auslegenden Architektur vertraut wird. Wir sind von beidem noch weit entfernt^{152a}.

Zu Siena Indizien für ein nachträglich auslegendes Verfahren nennend, muß man nicht entscheiden, ob dieses etwas in Stummheit Ruhendes aufweckend verdeutlicht oder einem Vorgegebenen einen vorher nicht gewußten Sinn gibt. Gleichwohl wird man den Dom als vorher noch nicht zu seiner Vollendung gebracht erkennen, denn auch das geschichtlich Gewordene kennt eine Vollendung, auch wenn sie über die Idee seines Ursprungs hinausführt wie der Münsterturm zu Straßburg. In Siena wurde, vielleicht als Folge des von Pisanos Fassade ausgestrahlten Impulses, der bedeutungsfreie oder bedeutungsverschwiegene, hundert Jahre ältere Ornament-Fußboden durch das exegetisch aussagekräftige Paviment ersetzt. In Siena (und dies erste nur hier) wurden den Gesimskonsolen zweihundert Jahre später die Büsten der Päpste, den Arkadenfeldern die Kaisermedaillons, den Pfeilern die Engel und die Apostel, dem Kuppelraum die Zyklen der Heiligen und den Gewölben die den Himmel öffnenden Bemalungen gegeben. Die ästhetische und die geistige Steigerung des Raums sind eine sich bedingende und sich durchdringende Einheit.

Wir sahen, Sicardus von Cremona steht im 12. Jahrhundert nicht allein mit seiner Allegorese der Liturgie, die Amalar von Metz (um 775—um 850) begründete, die im 12. Jahrhundert Honorius Augustodunensis, Rupert von Deutz und Johannes Beletus pflegten und im 13. Jahrhundert Durandus ausgebaut hat, so daß sie im späten Mittelalter geläufig war und auch in den Volkssprachen behandelt wurde. Die allegorisierenden Liturgiker, die zum Teil die Allegorese des Kirchengebäudes mit der des Gottesdienstes verbanden, sind

^{152a} Das hier vorliegende Problem verdeutlicht STAAL SINDING-LARSEN, Some functional and iconographical aspects of the centralized church in the Italian Renaissance (HANS PETER L'ORANGE—HJALMAR TORP (Hgg.), Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, vol. 2, Rom 1965, S. 203—252) S. 241: „It has to be admitted that both in architecture and reproductions of buildings these symbolical implications rarely make themselves conspicuous in the articulation of a single building. After all, generally the same kind of building may serve as a tabernacle of the Holy Eucharist or as a *martyrium* on the site of St. Peter's crucifixion, or it may represent the Temple of Jerusalem or even the Temple of Diana at Ephesus. The buildings reappear in many contexts, between which there is no obvious common denominator as regards significance or function. The buildings alone do not normally provide a basis for interpretation of their possible meaning. When stripped of their images and decorative details these structures, both in architecture and art, may often be freely interchanged with each other without affecting their appropriateness in the particular context. It is their images and decorative details and above all their context that would invest them with a definite significance.“

keine Einzelgänger oder Sonderlinge, sondern führende Kirchenmänner und Theologen. Auch die Allegorese der biblischen Bauwerke, in denen die Kirche präfiguriert ist wie in der Arche, der Stiftshütte und dem Tempel oder erfüllt ist wie im himmlischen Jerusalem, wurde von bedeutenden Geistern wie Origenes, Gregor dem Großen, Beda, Rupert von Deutz, Hugo von St. Viktor und Hugo de Folieto, dem Schotten Adam sowie hundert weiteren Autoren betrieben, welche die Genesis (mit der Arche), die Exodus (mit der Stiftshütte), die Geschichtsbücher (mit dem Tempel Salomos), den Propheten Ezechiel (mit der Tempelvision)¹⁵³ und die Apokalypse (mit dem himmlischen Jerusalem) als Christen auf die Kirche hin ausgelegt haben¹⁵⁴. Es bedarf für eine Bischofsstadt

¹⁵³ Der Ezechielkommentar Gregors des Großen, der die Tempelvision ausführlich auslegt, diente im 13./14. Jahrhundert in St. Denis als Tischlesung des Konventes, war also keineswegs verborgen; PH. SCHMITZ, *Les lectures de table à l'abbaye de Saint-Denis vers la fin du moyen-âge* (Revue bénédictine 42, 1930, S. 163—167).

¹⁵⁴ Die architektur-exegetische Literatur, die außerhalb der Biblexegese in der Kirchweihpredigt, aber auch in der Dichtung des Mittelalters wie in der Minnegrottenauslegung von Gottfrieds Tristan sowie in den Seelenkloster- oder Minneburgdichtungen verschiedener Literaturen ihren Raum hat, dauert weit hinein bis in die Neuzeit. Ich nenne nur zwei englische Lyriker des 17. Jahrhunderts. In George Herberts *The Temple* von 1633 werden im Gedicht *The Church-Floore* die Steine und Farben des Fußbodens auf die Tugenden Geduld und Demut, Vertrauen und Liebe ausgelegt:

*But the sweet cement, which in one sure band
Ties the whole frame, is Love
and Charitic . . .
Blest be the Architect, whose art
Could build so strong in a weak heart.*

Das Gedicht *The Church Windows* will die Predigt der Fenster und der Priester verbunden wissen:

*Doctrine and life, colours and light, in one
When they combine and mingle, bring
A strong regard and awe: but speech alone
Doth vanish like a flaring thing,
And in the care, not conscience ring.*

Dieser Gedanke wird von einem Anonymus in einem größeren Gedicht zur Verteidigung des Schmucks von *Christ-Church* in Oxford vom Jahr 1656 aufgenommen, das etwa von den Kirchenfenstern sagt:

*Windows are Pulpits now; though unlearned, one
May read this Bible's new Edition . . .
The cloudy mysteries of the Gospel here
Transparent as the Christall do appear . . .
The Scriptures rayes contracted in a Glasse
Like Emblems do with greater vertue passe . . .
Both edifie: what is in letters there
Is writ in plainer Hieroglyphicks here.
Tis not a new Religion we have chose;
Tis the same body but in better clothes . . .
A Christian's sight rests in Divinity,
Signes are but spectacles to help faiths eye . . .*

Wie das Fenster eine Welt zu sehen gibt, ist auch der Marmorfußboden mehr als bloß ein Ornament:

*Thus as (in Archimedes sphere) you may
In a small glasse the universe survey . . .*

wie Siena, die mit Florenz im Wettstreit lag, in ihren Mauern neben der Kathedrale Kirchen und Klöster, eine Universität und Künstler von höchsten Gnaden zählte, wohl kaum des Nachweises, daß die auf jeden Fall seit dem 12. Jahrhundert anschaulich ausgebildeten Vorstellungen vom Zeitenraum und der liturgischen Repräsentanz der Zeiten auch in ihrer geistigen Welt bekanntgewesen seien. Die architektonisch sichtbar in die Kathedrale aufgenommenen Anregungen vom Oberrhein und aus dem Poitou bezeugen die Weite ihrer Horizonte.

Die Liturgie der Horen ist ein Ganzes, eine Abbeviatur der geschichtlichen Zeit, der Lebensalter oder der Stationen des Erlösungsleidens Christi. Das Vergangene, das Gegenwärtige und das Verheißene werden zu einer vom Bewußtsein abschreitbaren, den Teil zum Glied eines Körpers machenden Simultaneität verbunden. Das geistige Bauwerk des liturgischen Tages ist eine verdichtete Zeitenwelt. Im Gottesdienst der Tagzeiten, der Woche oder des Kirchenjahres (hier in der Gestaltung der *lectio continua* der Bibel) den in stationsartiger Erinnerung verkürzten Ablauf der Heilszeiten von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht erkennend, suchen die Liturgiker des Mittelalters die anders als endlos erfahrene Zeitenfolge der Jahrtausende zu einer durch kultische Nachgestaltung überschaubar gemachten Gegenwart zu versammeln, so wie die Feier der Messe das Leben Christi von der Geburt bis Emmaus nachvollzog¹⁵⁵.

Das herrschende rememorative Verstehen und Feiern der Messe im Gedanken an das Leben und Leiden Christi konnte freilich das Gedenken an dessen Präfigurationen im Alten Testament voll einbeziehen, wie es die *Gemma animae* des Honorius Augustodunensis (nach 1125)¹⁵⁶ lehrt. Der Messe sieben Offizien feiern mit den sieben Stationen des Christuslebens (Gesandtworden in die Welt, Anfang der Kirche, Verkündigung an die Welt, Einzug in Jerusalem, Kreuzestod, Höllenfahrt und Auferstehung)¹⁵⁷ auch die Voraussetzungen dieses

*But if the window cannot shew your face
Look under feet, the Marble is your glasse,
Which too for more than Ornament is there:
The stones may learn your eyes to shed a tear . . .*

H. J. C. GRIERSON—G. BULLOUGH, *The Oxford Book of Seventeenth Century Verse*, Oxford 1968, S. 367f., 805—808. Zeugnisse von Theologen und Liturgikern des Mittelalters von Gregor dem Großen bis zu Villon über die Aufgabe des Kirchenbildschmucks, den Ungebildeten als *leicorum lectio et scriptura* stumm zu dienen, sammelte L. GOUGAUD, *Muta praedicatio* (*Revue bénédictine* 42, 1930, S. 168—171). Der sich über ein Jahrtausend forterbende Topos dürfte aber die Hauptfunktion der Bilder keineswegs immer treffen.

¹⁵⁵ Zur allegorischen Meßerklärung des Mittelalters seit Amalar von Metz JOSEF ANDREAS JUNGMANN, *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, 1. Band, Freiburg 1952, S. 114—120, 143—156 u. ö., hier S. 154: „Als Grundthema aller Meßallegorese ist trotz allen Schwankungen das ganze Mittelalter hindurch festgehalten worden das Leiden oder doch das Leben und Leiden Jesu.“ — Zum Zeitengedächtnis in der Liturgie auch SARAH APPLETON WEBER, *Theology and Poetry in the Middle English Lyric. A Study of Sacred History and Aesthetic Form*, Ohio State University Press 1969, S. 7—25 (Three Reformulations of Sacred History by the Liturgy of the Church).

¹⁵⁶ Zur Datierung HERMANN MENHARDT, *Der Nachlaß des Honorius Augustodunensis* (*Zeitschrift für deutsches Altertum* 89, 1958/59, S. 23—69) S. 68.

¹⁵⁷ Zu den *septem officia* der Messe *Gemma animae* I,3, 13, 19, 26, 44, 60, 61; PL 172,543B, 548C, 550C, 552D, 557B, 562B, 562D.

Geschehens im Alten Testament, so daß in der Messe das Alte und das Neue ineinanderklingen. Die sieben Meßstationen der Alten Zeit sind diese: 1. Moses, der Gesandte Gottes in Ägypten, sammelt und befreit sein Volk und führt es zum Land der Verheißung; 2. des Moses Schwester Maria singt dem befreiten Volk, dessen Gesang ihr respondiert; 3. Moses empfängt die Gesetzestafeln auf dem Berge und legt sie seinem Volk aus; 4. dem vom Berg gekommenen Moses bringt das Volk Gottes Gaben zum Bau der Stiftshütte und des Altares; 5. mit ausgebreiteten Händen betet Moses auf dem Berge, während Jesus-Josuah Amalech besiegt; 6. vor dem Tode segnet Moses Israel; er heißt Jesus-Josuah es in die Heimat führen; 7. Jesus-Josuah hat es heimgeführt und verlost die neuen Länder.

Auf die Schwester des Moses an der Fassade und den großen Moseszyklus mit der Josuahschlacht vor dem Altarraum in Siena fällt von hier ein neues Licht. Die Messe noch einmal als den Kampf und Sieg über die Amalekiter und die Bahnung des Weges zum Vaterland durch Josuah auslegend und das Bischofsamt bis ins einzelne als ein geistliches Kaiseramt erklärend¹⁵⁸, läßt Honorius auch den Kampf zwischen David und Goliath, der auf dem Domfußboden in Siena nicht fehlt, als eine Vorausnahme der Meßfeier am Altar verstehen¹⁵⁹. Des Honorius Auslegung der Messe als Befreiung des Volkes Gottes durch Moses in Ägypten und seine kämpferische Heimführung durch Josuah in das verheißene Land, das David gegen Goliath behauptet, läßt die Überlegung zu, ob bei der Anbringung dieser Geschehnisse auf dem Boden zwischen Kuppel und Altar des Doms von Siena mit dem Gedanken an die peregrinatio über die Zeitenlänge sich der an eine Darstellung der alttestamentlichen Präfiguration der Messe wohl verbunden habe. — Die Weltzeit holt Honorius wie in die Horen auch in den Meßgottesdienst herein, indem er die sechs Reihen von Kreuzzeichen in der Messe so versteht: *Per sex ordines (sc. crucum) cuncta mundi tempora comprehendimus, quae per crucem Christo unita exprimimus*¹⁶⁰. Die ersten drei Folgen von Kreuzzeichen bedeuten die Zeiten ante legem, sub lege und sub gratia, die vierte die Passion, die fünfte die Urkirche, die sechste die Kirche aus den Heiden. *Item per quinque ordines crucum quinque aetates mundi designantur, quae per crucem et Christi corpus salvantur*¹⁶¹.

Die Geschichtsschreibung in der Gattung der Weltchronik¹⁶², die Buchmalerei im Bild des Weltumfassers sowie im Bild der Arche und der Stiftshütte als mappa mundi und Zeitenkosmos, die Baukunst in der Kathedrale sowie Wort,

¹⁵⁸ I, 72—77; PL 172, 566C—568A.

¹⁵⁹ I, 79—81; PL 172, 568A—569D.

¹⁶⁰ PL 172, 559A.

¹⁶¹ PL 172, 560B.

¹⁶² WALTHER LAMMERS erkennt als das Besondere einer Weltchronik wie der Ottos von Freising „das ganze historische Weltbild, das durchgliederte universale Konzept und das Raisonnement über das Welt drama als Gesamtes“. Otto Bischof von Freising, Chronik oder die Geschichte der zwei Staaten, übersetzt von ADOLF SCHMIDT, herausgegeben von WALTHER LAMMERS, Darmstadt 1960, S. XLI. „Die ganze Welt und Menschheit mit allen Schauplätzen wird im Zusammenhang gesehen . . . Zur Universalität des Geschichtsbildes gehört nicht nur die Übersehbarkeit der Welt als einheitlicher, örtlicher Schauplatz, sondern auch die volle Kenntnis vom Anfang der Geschichte und vom Ende der Zeiten . . . die geschlossene Einmaligkeit des geschichtlichen Weltablaufs . . . Geschichte ist

Melodie und Gebärde der Liturgie vergegenwärtigen das Universum als überschaubare Gestalt. Die Konzeption der Kathedrale als Zeitenraum hat ihre Analogie in dem Verständnis der Liturgie als Zeitengedächtnis. Der Raum des Gottesdienstes und der Gottesdienst, in dem sein Sinn erfüllt ist, harmonieren in der Vergegenwärtigung der Zeiten.

Des Menschen Gedächtnis kann keine Gleichzeitigkeit der Zeiten leisten, auch wenn sein Gang durch die Zeit zum Flug wird. Es ist angewiesen auf die Bewegung durch den Raum der Zeit. Auch die architektonische Versammlung der Zeiten in der Simultaneität des Raumes kann sie nicht in einen Erinnerungspunkt verdichten. Auch als Kathedrale hat die Zeit ihren Raum, den das Auge mit einem Blick nur optisch, nicht geistig wahrnimmt. Noch der Zeiten-Mikrokosmos will mit dem Geist und allen Sinnen deambulando wahrgenommen werden. Erst das nachschaffende Auge der Erkenntnis weiß ein jedes Ding an seinem Ort. Wir erinnern uns an die Worte Hugos von St. Viktor: 'Das Verborgene wird dort leuchtend sichtbar, das Schwere erscheint dort leicht, und was für sich betrachtet weniger einleuchtend schien, erweist, in seiner Ordnung gesehen, sich als sinnvoll. *Ibi quoddam universitatis corpus effingitur, et concordia singulorum explicatur*'¹⁶³. Auch das Gebet der Tagzeiten hebt die Zeit nicht auf, sondern artikuliert die Ewigkeit, die Lebensalter oder das Leiden Christi — dessen Zeit auch der Stationsweg inner- oder außerhalb der Kirche räumlich darstellt — in dem Zeitenraum des Tages, so wie die Lesung der zwölf Prophetien der Karntagsmesse von der Schöpfung bis zur Neuschöpfung in der Taufe führt und die lectio divina der Bibel im Kirchenjahr von der Schöpfung bis an das Weltende geht. Die Kirche als der Raum der liturgisch vergegenwärtigenden Feier des Zeitgedächtnisses zu Gottes Lob nimmt als Gebäude teil an der Vergegenwärtigung der Zeiten. Die Kathedrale als Zeitenraum ist der Ort des liturgischen Gedächtnisses der Zeiten.

EXKURS 1 (zu S. 99)

Lynkeus dem Türmer (Faust II, 5. Akt, Tiefe Nacht) verwandelt sich beim Blick über die Welt seine Beseligung in Entsetzen, als er Philemon und Baucis verbrennen sieht:

11300 *Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr gesehn,
Es sei, wie es wolle,
Es war doch so schön!*

(Pause)

*Nicht allein mich zu ergetzen
Bin ich hier so hoch gestellt;
Welch ein grenliches Entsetzen
Droht mir aus der finstern Welt! . . .*

grundsätzlich Heilsgeschichte. Sie ist ein zwischen Schöpfung und Gericht, zwischen Ewigkeit und Ewigkeit eingefügter, zeitlicher, übersehbarer, keineswegs unendlicher Vorgang . . . Ist Weltgeschichte Heilsgeschichte, dann führt die Richtung auf das Heil zu . . . Diese Richtung auf die Erfüllung der Zeit erklärt sich aus dem Plan göttlicher, providentieller Ordnung“ (S. XLII f.). „Wie das Schicksal fehlt auch der Mensch als autonome oder heroische Größe in einer Geschichte, die providentiell entworfen ist. Der Mensch ist vor allem Werkzeug in Gottes Hand“ (S. XLIV).

¹⁶³ S. o. S. 97 f.

Die gleiche Umkehr der Schau aus Glück in Schauer widerfährt in Hugos Lehrgespräch *De vanitate mundi* dem Schüler bei dem Meister auf der Warte: *D(ocens): Vides igitur mundum istum? I(nterrogans): Video et bene. Nunquam tam bene vidi, quia nunquam tam bene diligenter consideravi. D: Quid ergo tibi videtur? Qualis est species ejus? I: Pulchra valde. Miror tale opus Dei* (705A). Der Meister lenkt den Blick von der Welt als Gottes Werk ihm ab, um den Lernenden die Werke der Menschen auf der Welt erkennen zu lassen. Er läßt ihn nach allen Gegenden der Welt sich drehen, und jedes Mal ergibt sich: *D: Quid tibi videtur, quale est hoc opus hominis? I: Vanitas est et vanitas vanitatum* (707A; vgl. 709C, 712A, 713B u. ö.).

Hugos Werk *De vanitate mundi* gibt nach *De arca Noe morali* und nach *De arca Noe mystica* im zweiten Buch eine dritte Auslegung der Arche, hier vornehmlich des Herzens, die das im neueren Wortsinn Mystische stärker ins Spiel bringt: Die das Sichtbare als Spur zur Erkenntnis des Unsichtbaren sehenden Augen des Geistes erkennen im Aufsteigen der Arche in die Höhe den Weg nach Innen zu Gott im Herzen (715A—716A).

Es ist nicht so, als nähme Hugo in *De vanitate mundi* seine frühere Schau der Arche als Welt in Gottes Händen hier im Sinne einer Desillusionierung nun zurück, so wie eher schon Jean Paul der *biographischen heiligen Stadt* seiner *Romane den Pulverturm* seiner angehängten Satiren beigibt (Werke, hg. von N. MILLER, Band 4, München 1962, S. 361). Was unter seinen Pulvertürmen zu verstehen ist, gibt seine Vision 'Die Mondfinsternis' (Band 4, S. 38—42) zu erkennen. Ein *Pulverturm mit stillem schwarzem Tod gefüllt* ist hier der vom *Genius der Religion* versteinerte schwarze *Genius* der Verführung des 18. Jahrhunderts: *Jedem Jahrhundert sendet der Unendliche einen bösen Genius zu, der es versuche*. Jean Paul geht wohl die fürchterlichsten Versuchungen seines Jahrhunderts aus, um sie im Aussprechen zu bannen, zu versteinern: „*Ich will euch beschützen.*“ *Es war der Genius der Religion. Die wallende Riesenschlange gerann vor ihm, und versteinert stand sie auf der Erde und am Mond, ein Pulverturm mit stillem schwarzem Tod gefüllt*. Über Herder sagt Jean Paul in seiner Rede zu Herders Ruhm am Schluß der 'Vorschule der Ästhetik': *Wie herrlich, unversöhnlich entbrannte Er gegen . . . jeden Zepter in einer Tatze; und wie beschwor Er die Schlangen der Zeit!* (Werke, Band 5, München 1963, S. 453).

Hugo von St. Viktor stellt den geordneten Kosmos der Archenwelt als das Rettende dem Antikosmos der Sinfut mit ihrem Gewoge der Zeiten, Taten und *vanitates* gegenüber. Sie ist der einzige feste Standpunkt in einem Meer von Fließendem. Von ihrer hohen Warte aus wird durch das Fenster auf die Wandelbarkeit der Welt gesehen. Das festgebaute geistige Universum schwimmt auf einem Meer des Wogenden. Der Blick aus dem Fenster führt hier — anders als in der Tafelmalerei, in der Renaissance und in der Romantik — nicht in die schöne Welt oder den Kosmos, sondern auf das ungewiß durcheinanderströmende Meer des Bösen. Die Arche — und die Kathedrale — ist ein Kristall in einer Umwelt von Amorphem.

EXKURS 2 (zu S. 135—138)

Zum Kaiserzyklus im Dom sei die Frage nach möglichen Beziehungen zwischen den Zyklen des Doms und des Rathauses von Siena kurz erörtert.

Wenn der seit 1344 erwähnte, im 18. Jahrhundert verlorengegangene große, runde und drehbare Mappamondo im Palazzo Pubblico von Siena wirklich ein kosmographisches Abbild der bewohnten Erde war und nicht, wie man heute glaubt, ein Abbild der Welt des Sieneser Staatswesens mit Siena in der Mitte der umliegenden Länder, so war der Mappamondo als ganzheitliche Darstellung eines Universums mit der universalen Konzeption im Dome wohl formal verwandt, jedoch im Gegenstand grundverschieden als profanes Abbild einer um Siena zentriert gedachten Welt, während die Mitte des Zeitenraumes der Kathedrale der Altar ist. Zum Mappamondo ALDO CAIROLA—ENZO CARLI, *il palazzo pubblico di Siena*, Rom 1963, S. 139.

Im Fußboden des Doms von Siena lagen nur erst wenige Marmorbilder — die fünf Virtutes im Altarraum, das erste der sieben Sechsecke unter der Kuppel und im Langhaus das Rad der Fortuna, das Rad des römischen Reiches und das Bild Sienas mit seinen Verbündeten —, als in den Jahren 1408—1414 Taddeo di Bartolo in der Vorhalle der Rathaus-Cappella — der 'Anticappella', der man diesen Namen heute in der Forschung nicht nehmen sollte — einen Zyklus von Fresken schuf, in dem Christliches und Antikes sich verbanden. Dem St. Christophorus auf der einen Schmalseite entspricht über dem anderen Eingang ein Medaillon mit der Karte der Stadt Rom, ihm gegenüber hier Jupiter und Mars, dort Apollo und Minerva, hier Aristoteles, dort Cacsar und Pompejus; über dem Rombild die Religio. Auf den Langseiten stehen sich gegenüber hier Fortitudo (darunter Judas Maccabaeus)

und Prudentia (darunter der Sienser Heilige Ambrogio Sansedoni), dort Justitia (darunter Cicero, Cato, Scipio Nasica) und Magnanimitas (darunter Curius Dentatus, Furius Camillus, Scipio Africanus). Sechzehn Köpfe berühmter Römer dienen den vier Tugenden zudem als Rahmen. Zu diesem Zyklus des Taddeo di Bartolo RUBINSTEIN (wie Anm. 71) S. 189—207; gute Abbildungen bei ALDO CAIROLA—ENZO CARLI (wie oben in diesem Exkurs) S. 185f., Tafel XXXVII und XL sowie Abb. 97—103.

Humanistisch-republikanisch, ist der Wandzyklus von meist Römertugenden des Gemeingewistes und ihren meist römischen Helden von anderem Charakter als die spätere prophetische Predigt des Fußbodens im Dom. Zu diesem Charakter der Anticappella RUBINSTEIN, S. 200—206: „The Siense citizen who, coming from the Sala de'Nove, entered the antechapel from the Sala del Mappamondo, found himself in a memorial hall of Roman republican heroes with pagan divinities, which formed a curious contrast to the adjoining chapel“ (S. 206). RUBINSTEIN unterstreicht diese Diskrepanz mit der Feststellung, daß der von Taddeo di Bartolo sechs Jahre vor dem Übrigen gemalte Christophorus außerhalb des Zyklus stehe: „On the wall facing the entrance to the Sala del Mappamondo, the St. Christopher painted six years earlier remains unconnected with the programme of the new frescoes“ (S. 192). Doch will bedacht sein, daß außer den Großen Griechenlands und Roms mit Judas Maccabaeus auch ein Held und Heiliger des Alten Testaments und mit Ambrogio Sansedoni ein Heiliger aus Siena einbezogen wurden. Christophorus als der heilige Gigant in einer Welt von Heiden hat keinen schlechten Platz neben den Heroen der Antike, zumal mit dem Christuskind und der Erdkugel gegenüber dem Bild des alten Roms. Der Weltball, den das Jesuskind hier auf der Spitze des hochgehaltenen Zeigefingers wie balanciert, könnte die Medaillenform des Rombilds angeregt haben. Bemerkenswert ist die Stabstange des Christophorus in Form eines Ruders, aus dessen muschelförmigem Ruderblatt drei Tropfen fallen (CAIROLA—CARLI, Abb. 103). Gibt es hierüber eine besondere Legende? Die übliche Version, daß der eingepflanzte Stab des Christophorus grüne, scheint bei dieser Stabform unwahrscheinlich.

Daß der Anticappella-Zyklus Antike, Altes Testament und den Sienser Heiligen sowie den hl. Christophorus vereint, gibt ihm eine Verwandtschaft mit dem Bildprogramm der Domfassade. Gegen die Neigung von RUBINSTEIN und CAIROLA—CARLI, die Anticappella von der Cappella zu lösen und ihr einen Korridor- oder Vestibülcharakter zwischen zwei Ratssälen zuzuschreiben, spricht die Tatsache, daß Antike und Altes Testament eben in den Vorraum der Kirche gehören und auch St. Christophorus dort oft seinen Platz an der Außenwand hat. Diese Zwischenhalle steht in einem sinnvollen Zusammenhang mit der Cappella, mit der sie, durch ein Gitter nur getrennt, in der Wirkung einen Raum bildet, und sollte deshalb weiter Anticappella heißen, auch wenn sie zugleich die Funktion der Verbindung zwischen zwei Hauptsälen des Rathauses erfüllt.

Der Titulus unter dem Aristotelesbild (RUBINSTEIN, S. 193, Anm. 93) gibt eine zugleich hübsch etymologisierende wie auch zahlendeutende Begründung für diese Anwendung des Hexameters in der *senarum urbs*:

*Magnus Aristoteles ego sum, qui carmine seno,
Est etenim numerus perfectus, duxit ad actum
Quos virtus tibi signo viros, quibus atque superne
Res crevit romana potens, colosque subivit.*

EXKURS 3 (zu S. 143)

GÉZA DE FRANCOVICH, Il palatium di Teodorico a Ravenna e la cosiddetta „architettura di potenza“. Problemi d'interpretazione di raffigurazioni architettoniche nell'arte tardoantica e altomedievale, Rom 1970, S. 67ff., hat die „schweren Irrtümer“ der „auf die Bedeutung der architektonischen Formen“ im Sinne einer „Ikonologie der Architektur“ gerichteten sogenannten „Methoden“ und ihre Vertreter Dvořák, Dyggve, Krautheimer, Grabar, Kitschelt, Stange, Sedlmayr, Weckwerth, Bandmann, Smith, Hauteceur, Lavin mit „vielen anderen“ an einen Universalpranger gestellt. Seine Forderung, der Bedeutungsfrage die Lektüre der Formensprache voranzustellen und beide sich durchdringen zu lassen, ist erzmittelalterlich und zu erfüllen: „Significato e forme devono intimamente compenetrarsi, il significato dev'essere tratto dalle forme in un diretto ed immediato rapporto reciproco perché il risultato critico appaia persuasivo“ (S. 67). Sein Sippenhaft verhängender und darum indisputabler Vorwurf gegen die „in den letzten Jahrzehnten immer mehr sich ausbreitende Forschungs-

richtung“ lautet: „Concetti prestabiliti e speculazioni incontrollabili si alleano allora nell'elaborare fragili costruzioni critiche che poggiano su fondamenta d'argilla“ (S. 67). Ungerechtigkeit, wenn nicht Unrecht, waltet, wo einer legitimen und fruchtbaren Methode jedes Irren als symptomatisch und jede Überanstrengung als angeborener Fehler in Rechnung gestellt wird. GÉZA DE FRANCOVICH kennt offene Türen ein, wo immer das schwierige Problem des Zu-Gesicht-Bringens des an den bloßen Formen allein eben oft mit den für das 'Geistige' im Mittelalter erblindeten Augen der Moderne unvermittelt nicht mehr Wahrnehmbaren mit methodischem Bedacht zu lösen versucht wird. Eine die Farben, Maße und Proportionen, Gebärden, Materialien (Edelsteine, Elfenbein, Metalle, Hölzer, Steine), Baukörper und ihre Glieder nur spontan, das heißt im Buchstabensinn der Form betrachtende Wissenschaft von mittelalterlicher Sakralkunst läuft Gefahr, vor der Tür zum Wesentlichen der Sinnfrage anzuhalten. Die Kunstgeschichte und die Philologie der Welt des Geistes, dessen inspirierender Atem ins Kunstwerk eingeht und verwandelt aus ihm in die Geisteswelt produktiv zurückweht, können am ehesten gemeinsam wahrnehmen, wo und inwieweit die Frage nach Bedeutungshintergründen des Formenvordergrundes legitim sich stellt, und um ihre Beantwortung bemüht sein. Die Begegnung der Disziplinen und ihr Gespräch muß nicht von Anfang leicht, kann aber von anregender Kraft sein. Selbst DE FRANCOVICH scheint es nicht auszuschließen: „Kunstgeschichte als Formen- und Geistesgeschichte“ sarebbe l'esigenza critica ideale; ma, come tutti gli ideali, difficilmente realizzabile“ (S. 69).

THEODOR KLAUSER, der mich auf DE FRANCOVICH hinwies, fordert (Kleine Abendländische Liturgiegeschichte, Bonn 1965, S. 140—150: Liturgie und Gotteshaus) „eine Geschichte des Kirchengebäudes als des Hauses, das für die Liturgie geschaffen ist“ (S. 141), und hält das Bemühen der Kunsthistoriker, im Kirchengebäude Biblisches abgebildet oder andere als liturgische Ideen verkörpert zu finden, für falsch: „Unseres Erachtens sind alle diese Theorien verfehlt“ (S. 141). Gewiß bedacht sein will seine Mahnung: „Man las in die fertigen Gotteshäuser Ideen genau so hinein, wie es Liturgieerklärer gleich Amalar bei der Erläuterung gottesdienstlicher Handlungen taten. Primäre Absicht und sekundäre Deutung müssen also sorgfältig auseinandergehalten werden. Natürlich ist es denkbar, daß bestimmte sekundäre Deutungen des Gotteshauses völlig in das allgemeine Bewußtsein einer Zeit eingehen. Aber dann bestimmen und modifizieren sie eben die Liturgieauffassung der Zeit . . . Der Auftrag aber, den die Gemeinden den Architekten erteilten, lautete immer gleich: Baue uns eine Kirche, wie wir sie üben und verstehen!“ (S. 141). KLAUSERS Versuch, diesem Hauptmotiv des Gotteshauses ein gestaltschaffendes Monopol zu geben — von dem aber „das Akzessorische“ wie „das Kirchenportal, die Kanzel, die Chorstellen, die Glasfenster, die Türme usw.“ unberührt bleiben und deshalb für „allegorische Gedankengänge“ freigegeben sein könnten (S. 142) —, überanstrengt ihrerseits doch wohl die Kernidee der Kirche in einer das Komplexe des Geschichtlichen aus dem Blick rückenden Weise. Gerade die mit Schriftquellen wie Beschlußprotokollen bis in die Abstimmungsverhältnisse hinein reich dokumentierte Baugeschichte des Doms von Siena gibt Anlaß zu Zweifeln an rein liturgischen Motiven bei Beschlüssen wie dem, die Kathedrale „wie eine Windfahne“ (WOLFGANG BRAUNFELS) so zu drehen, daß sie genordet wurde: ein kolossaler Plan, den man mit gewaltigen Mitteln jahrzehntelang verfolgte.

ABBILDUNGSVORLAGEN

Abb. 19 GRASSI, Siena.

Abb. 20 Postkarte Nr. 107 von S. Venturini Editore, Siena.

Abb. 21 Postkarte Nr. 566 A. Martello Editore, Milano.

Abb. 22 Il duomo di Siena (Reihe: I Tesori), Introduzione storica di ENZO CARLI, Firenze 1966, Sadca Editore, Abb. 1.

Abb. 23 GRASSI, Siena.

Abb. 24 SANMINIATELLI (wie Anm. 72) Abb. 18c.

Abb. 25 Postkarte Nr. 571 von A. Martello Editore, Milano.

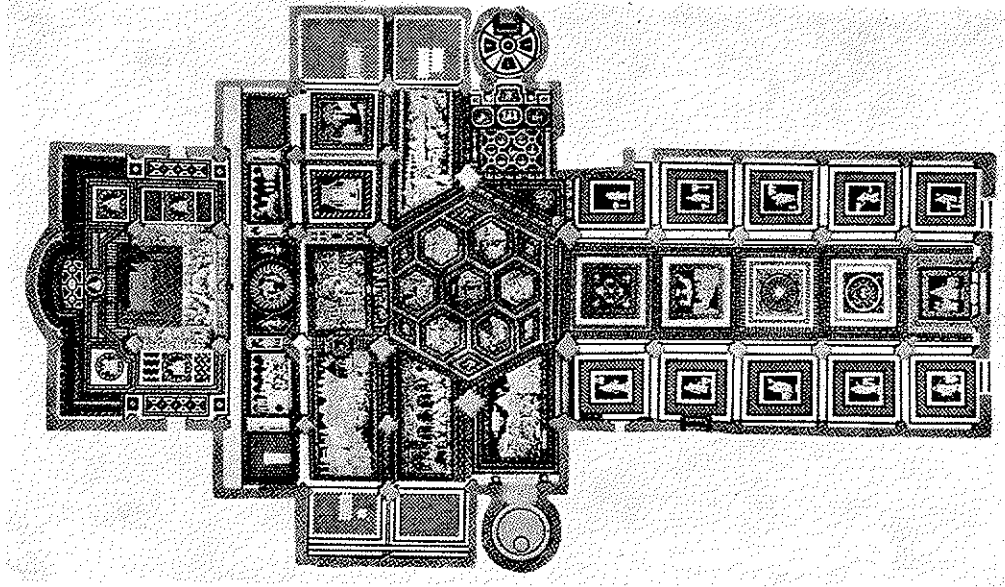
Abb. 26 GRASSI, Siena.

Abb. 27 Wie Nr. 22, Abb. 33.

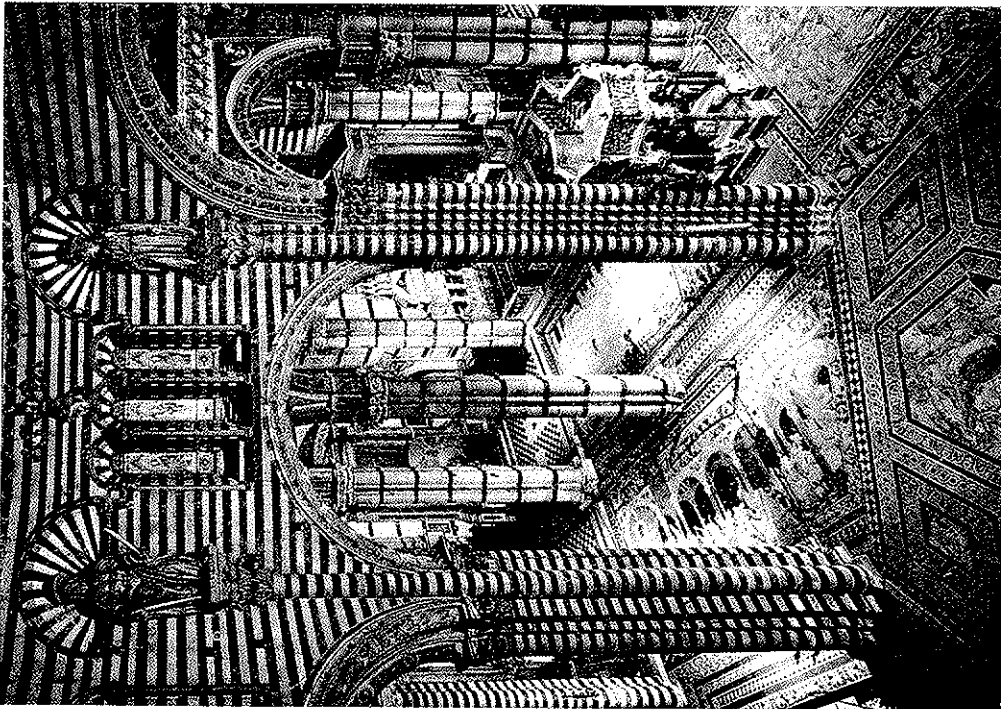
Strichätzung auf S. 139: J. GARBER (wie Anm. 115) Ausschnitt aus Plan I.



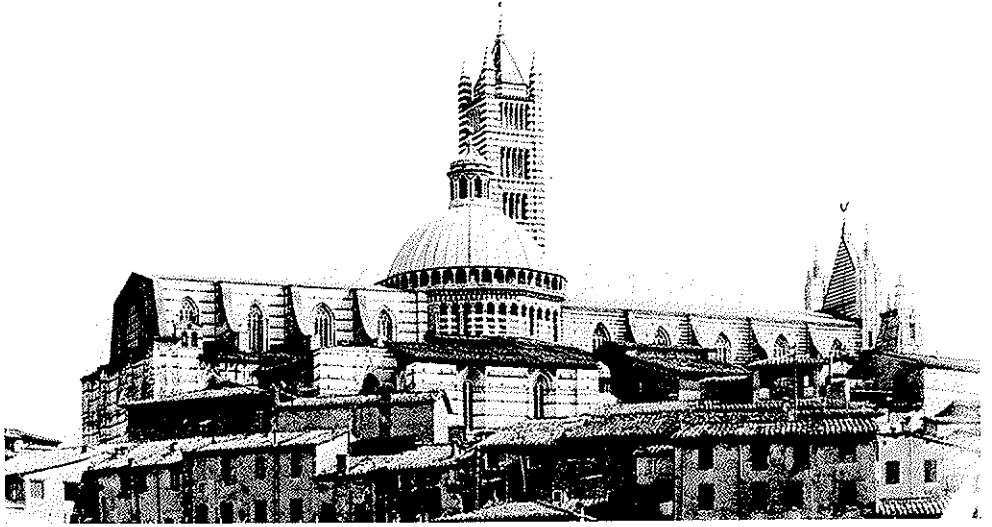
19 Fassade des Doms von Siena.



21 Das Bildprogramm des Domfußbodens.



20 Blick aus dem Kuppelraum in das Nörd-Querhaus.



22 Der Dom von Siena von Nordosten.



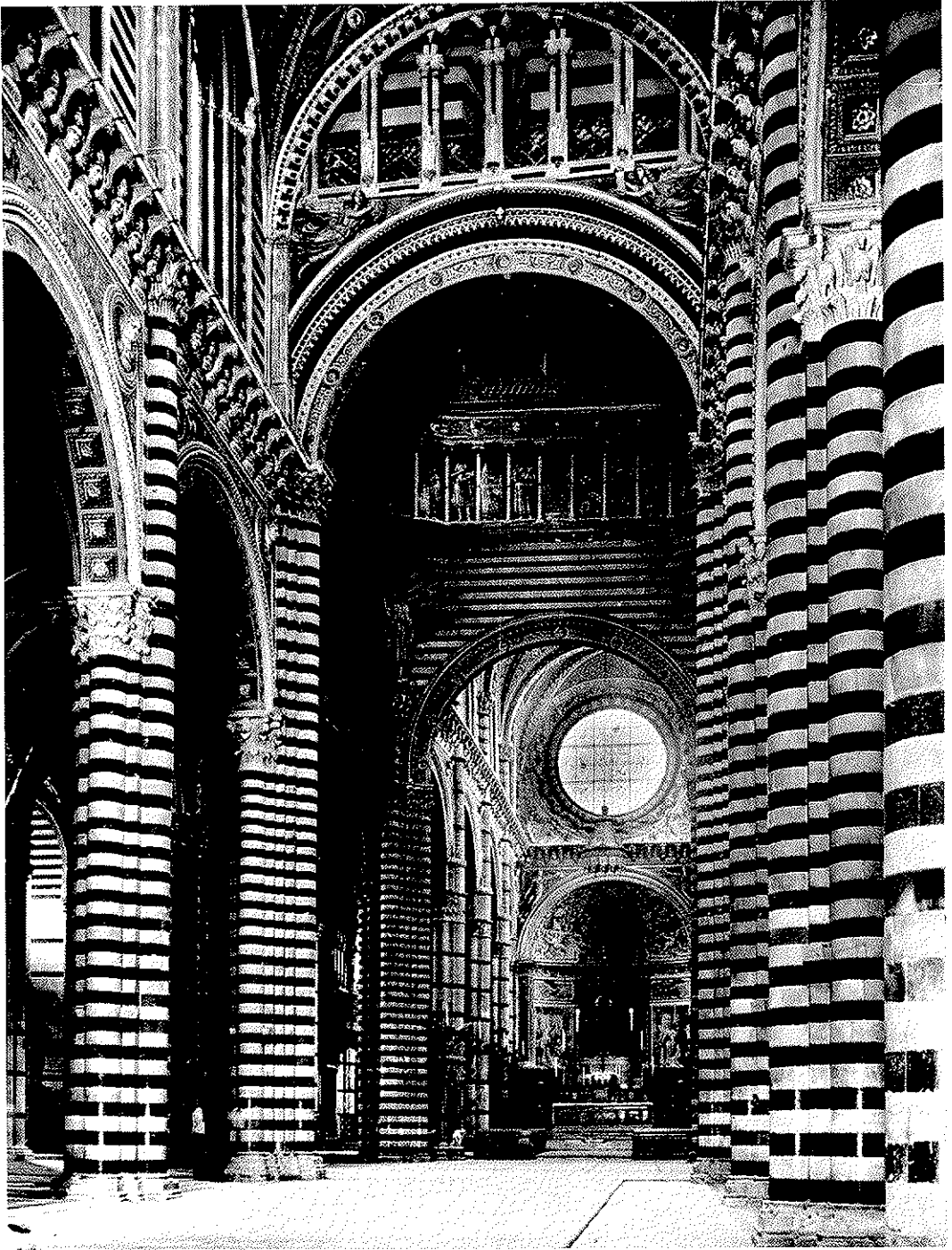
23 Das Langhaus.



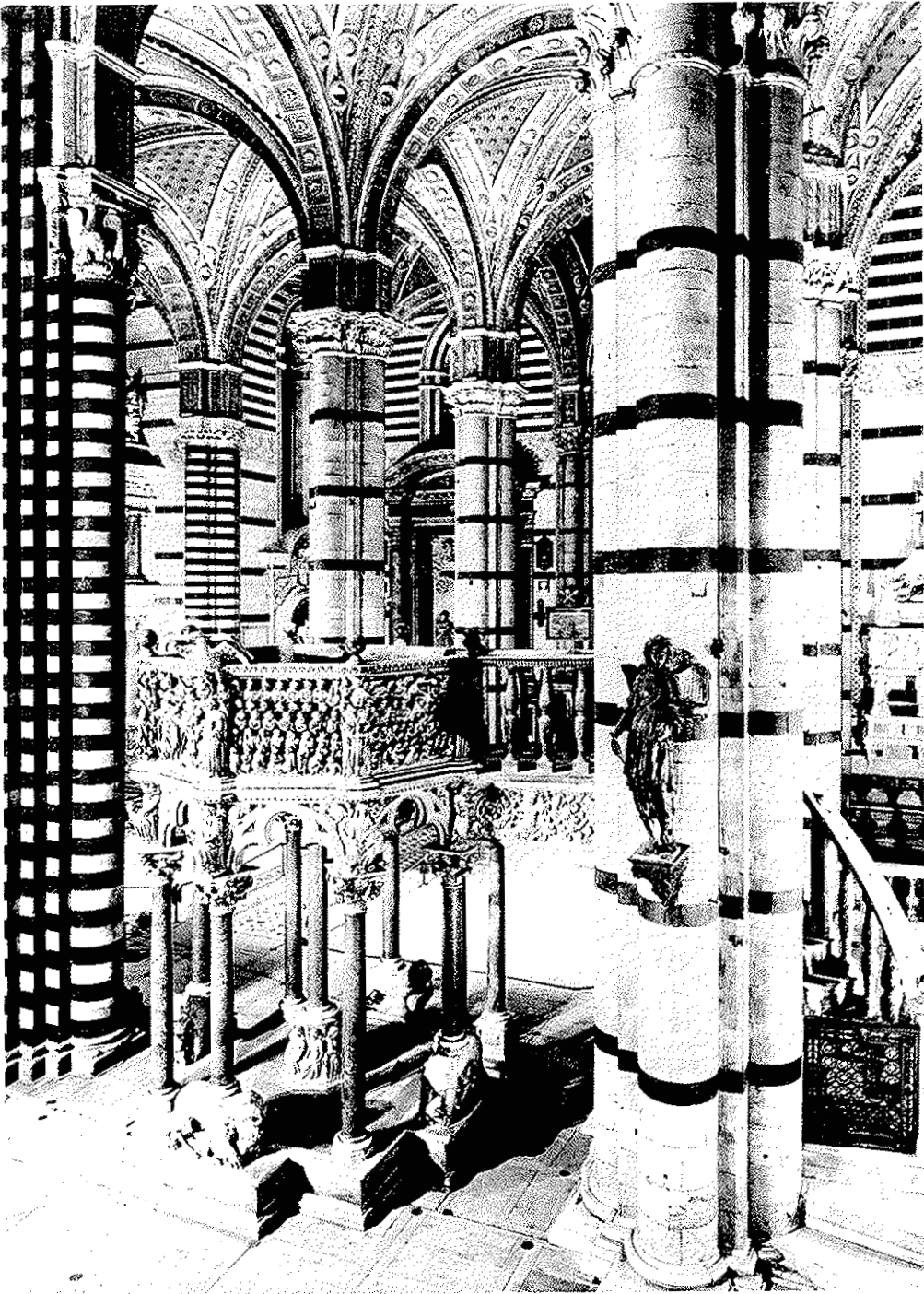
24 Unter der Kuppelmitte: Elias vor Achab weist auf die Opferstiere in Richtung Hauptaltar.



25 Die hellespontische Sibylle.



26 Blick durch den Kuppelraum in den Chor.



27 Kanzel des Nicola Pisano und Nord-Querhaus.

Frühmittelalterliche Studien

Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster
in Zusammenarbeit mit HANS BELTING, HUGO BORGER, DIETRICH HOFMANN, KARL JOSEF NARR,
FRIEDRICH OHLY, KARL SCHMID und RUDOLF SCHÜTZEICHEL herausgegeben von KARL HAUCK

Inhalt zu Band 7 (in Vorbereitung)

- K. STIEWE, Münster Die Deutung des Germanennamens bei Tacitus
- W. KLEIBER, Mainz Zwischen Antike und Mittelalter. Zum Problem der Kontinuität in Südwestdeutschland
- H. KELLER, Freiburg, Br. Spätantike und Frühmittelalter im Gebiet zwischen Genfer See und Hochrhein. Ein Beitrag zum Problem der Periodisierung
- G. HASELOFF, Würzburg Zum Ursprung der germanischen Tierornamentik
- E. BAKKA, Bergen Goldbrakteaten in norwegischen Grabfunden. Datierungsfragen
- W. DAVIES, Birmingham — H. VIERCK, Münster The Contexts of Tribal Hidage: Social Aggregates and Settlement Studies in Early Saxon England
- G. WEBER, Frankfurt Odins Wagen
- L. MOTZ, Hollis (N. Y.) New Thoughts on Dwarf-Names in Old Icelandic
- H. MAYER, Toronto Bericht über bisher ungedruckte althochdeutsche Glossen
- K. H. KRÜGER, Münster Königskonversionen des 8. Jahrhunderts
- G. ALTHOFF, Münster Die Prümer Mönchsliste im Codex aureus Prumiensis
- H. BORGER, Köln Neue Ergebnisse zum Problem der Stadtentstehung links des Rheins
- J. W. BRAUN, Ladenburg Irimbart von Admont
- K. HOFFMANN, Tübingen Das Herrscherbild des Evangeliars Ottos III. (clm 4453)
- J. GUTMANN, Detroit Abraham in the Fiery Furnace
- U. ENGELN, Münster Die Edelsteine im rheinischen Marienlob
- Der Münsterer Sonderforschungsbereich „Mittelalterforschung“. 6. Bericht
-



Walter de Gruyter • Berlin • New York

