

nen in einem Akt des Sehens, aber auch der schöpferisch-künstlerischen Intuition vollzogen werden kann.

SERGIUSZ MICHALSKI
Universität Tübingen

Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento. Catalogo della mostra a cura di Maria Teresa Filieri [Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 3.4.–11.7.2004]; Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale 2004; 597 S., 297 Farbabb., 297 SW-Abb.; ISBN 88-8215-734-2

Von Adolfo Venturi als „ein Provinzler, der versuchte, sich mit Florentiner Eleganz zu schmücken“ abgekanzelt, blieb der Luccheser Bildhauer, Maler und Architekt Matteo Civitali (1436–1501) stets ein Künstler der zweiten Reihe¹. Trotz zahlreicher Einzelanalysen und Zuschreibungsversuche innerhalb seines schwierig abzugrenzenden Oeuvres – v. a. von Seiten der italienischen Kunstgeschichte, die ihm gerade im 19. Jahrhundert eine beachtliche Wertschätzung entgegenbrachte – erreichte er nie den Bekanntheitsgrad seiner Florentiner Kollegen und Zeitgenossen wie Antonio Rossellino, Benedetto da Maiano, Desiderio da Settignano oder Mino da Fiesole². Eine zumindest partielle Korrektur der florentinozentrischen Wissenschaftsgeschichte des Faches versuchte daher die groß angelegte, im Sommer 2004 im Museo Nazionale di Villa Guinigi in Lucca präsentierte Ausstellung *Matteo Civitali e il suo tempo*, zu der ein umfangreicher Ausstellungskatalog erschienen ist.

Der Katalog gliedert sich in einen vorangestellten Aufsatzteil (235 Seiten, mit Beiträgen von Francesco Caglioti, Maria Teresa Filieri, Gigetta Dalli Regoli, Francesca Petrucci, Everett Fahy, Clario di Fabio, Massimo Ferretti sowie Marco Collareta und Clara Baracchini), gefolgt von einer als „Album di marmi“ deklarierten Dokumentation der in Lucca und Umland anzutreffenden Marmorarbeiten Matteo Civitalis. Hieran schließt sich ein ausführlicher Katalogteil an, der der Gliederung der Ausstellung folgt und die einzelnen Werke des Künstlers und seiner Luccheser und Florentiner Kollegen umfassend bespricht sowie zusätzliches Vergleichsmaterial in Abbildungen zur Verfügung stellt. Abschließend wartet die Publikation erfreulicherweise mit einer Zusammenfassung des zu Matteo, seiner Werkstatt und seinem künstlerischen Umfeld vorliegenden Quellenmaterials auf und bietet eine, soweit ich sehe, gut recherchierte Bibliographie.

Ganz so wie die gelungene Ausstellungsarchitektur ist auch der Katalog opulent und ästhetisch anspruchsvoll gestaltet, mit nahezu durchgängig gutem Bildmaterial, das in seiner Detailfülle manch neuen Blick v. a. auf die Skulpturen erlaubt (einen Ausrutscher stellt allerdings ausgerechnet die Abbildung der eindrucksvollen, polychromierten sog. „Madonna della neve“ aus Ponsacco dar, Abb. 2, S. 484). Besonders

1 Zit. nach Allgemeines Künstler-Lexikon (AKL); München/Leipzig, Bd. 19, 1998, S. 330.

2 Eine erste umfassende Darstellung des Werkes bietet die Dissertation von MARTINA HARMS: *Matteo Civitali. Bildhauer der Frührenaissance in Lucca*; Münster 1995.

ansprechend und für den Ausstellungsbesucher erfreulich hilfreich war ein als Miniatur des großen Kataloges gestaltetes, hübsches sechzigseitiges Heftchen, das alle Exponate noch einmal aufführte und die wichtigsten Informationen dazu an die Hand gab.

Der ambitionierte Anspruch (aber auch eine grundsätzliche Problematik) von Ausstellung und Publikation liegt in der Zweigleisigkeit des Vorhabens, zunächst in der präziseren Eingrenzung des Oeuvres von Civitali und darüber hinaus der Rekontextualisierung des vielseitigen Künstlers im Entwurf eines Panoramas der Luccheser Bildproduktion des letzten Quattrocentodrittels. Diese Ziele spiegelten sich auch in den sechs Ausstellungssektionen wider, denen die Struktur des zweiten Katalogteils folgt. Kontrapunktisch beginnt man hier in der ersten Sektion mit Bilddokumenten zur Wiederentdeckung des Künstlers im 19. Jahrhundert: Gipsabgüsse, Zeichnungen, aber auch dem Künstler nachempfundene Neuschöpfungen – ein wissenschaftsgeschichtlich und für die Civitali-Rezeption zweifelsohne lauterer, wenngleich als Ausstellungsauftakt eher flaueres Unterfangen.

Die zweite Abteilung widmete sich Matteos frühen Bildwerken der 1460er Jahre und der Kollaboration mit dem Maler Baldassare di Biagio sowie dessen eigenhändigen Werken. Während jedoch für die Gemälde eine Händescheidung bzw. der Anteil Matteos und seiner Bildkonzeption nicht immer überzeugend greifbar wird, tritt im Bereich der Skulptur seine stilistische und künstlerische Individualität um so klarer hervor. Überzeugend wird beispielsweise das als Auftakt der zweiten Sektion präsentierte Relief der „Madonna mit Kind“ aus Prato (Kat. 2.1) von Francesco Caglioti als Frühwerk Civitalis identifiziert. Vergleiche zu Reliefs von Antonio Rossellino und Mino da Fiesole (u. a. die zwei herausragenden, den delikaten und feinsinnigen Klassizismus Minos bezeugenden Profilreliefs der „Hl. Helena“ aus dem Musée Calvet in Avignon (Kat. 2.9) und das als „Donna Laura“ firmierende Relief aus der Biblioteca Civica in Trieste (Kat. 2.21)), belegen klar die Eigenständigkeit des Lucchesers. Deutlich wird dies etwa auch in der physiognomischen Prägnanz und veristischen Stärke der Pisaner Frauenbüste (Kat. 2.22), die im Vergleich zu Minos antikisch idealisierender Mädchenbüste aus der Sammlung Michael Hall in New York (Kat. 2.23) geradezu Qualitäten einer Charakterstudie zu erkennen gibt und die Matteo von Caglioti hier mit guten Argumenten zugeschrieben wird (S. 336, 338). In einem eher panoramahaften Sinne ergänzt wird diese Abteilung durch Exponate der Luccheser Goldschmiedekunst und der Buchmalerei.

Der dritte Komplex überrascht mit einer in ihrer künstlerischen Qualität beeindruckenden Zusammenstellung ganzfiguriger, polychromierter Holz- und Terracottastatuen Matteos, darunter drei „Annunciate“ (besonders herausragend jene aus Santa Maria dei Servi in Lucca, Kat. 3.2), die mit Mariendarstellungen des Malers Michele Ciampanti konfrontiert werden. Ein weiteres Highlight dieser Sektion stellt unbestreitbar eine Gruppe von Christusbildnissen *en buste* dar, v. a. Matteos erstmals zusammen gezeigte drei Versionen des „Christus als Schmerzensmann“ (Kat. 3.14–3.16) im direkten Vergleich zur Christusbüste von Gregorio di Lorenzo (ehemals mit dem Notnamen des ‚Meisters der Marmormadonnen‘ versehen, Kat. 3.18) und einem

das Bildthema aufgreifenden Gemälde Michele Ciampantis. Als Bildfindung innovativ und im Ausdruck stark auch das Relief eines Christus als „Vir dolorum“ mit über die Brust gelegter Geißel (Kat. 3.20).

Die etwas heterogen geratene vierte Abteilung untersucht den Einfluß der Florentiner Bildwerke des späten Quattrocento auf Matteo und seine Luccheser Künstlerkollegen Vincenzo Frediani und Francesco Marti. In der Ausstellung zentral inszeniert und auch im Katalog ausführlich behandelt (S. 422–425) wurde das durch große Plastizität und naturalistische Körperbehandlung bestechende Hochrelief der sog. „Madonna della tosse“, dessen Bildkonzept klar auf flämische Vorbilder, allen voran Jan van Eycks „Lucca-Madonna“, rekurriert, wie Caglioti in seinem luziden Katalogeintrag hervorhebt (ibid.). Neben Zeugnissen der Florentiner Kunst in Lucca, wie etwa Filippino Lippis Gemälde der „Heiligen Rocco, Sebastiano, Girolamo und Elena“ für S. Michele in Foro (Kat. 4.10) oder Ghirlandaios „Sacra Conversazione“ in der Kathedrale San Martino (Kat. 4.9), gerät hier auch die Bedeutung des (künstlerischen wie merkantilen) Austausches zwischen Lucca und Flandern in den Blick. Nicht immer so deutlich wie hier wird allerdings, wie sich die Zusammenstellung der Tabernakel, Tafelbilder, Zeichnungen (Kat. 4.12 – 4.18) im Einzelfall begründet und welcher Erkenntnisgewinn sich damit verbinden soll, was, zumindest für diese Sektion, den Eindruck einer gewissen Forciertheit mit sich bringt.

Auch im fünften und sechsten Teil, die den späten Jahren Matteo Civitalis und der neu aufkeimenden *maniera moderna* im Umfeld des Luccheser Malers Michelangelo di Pietro gewidmet sind, sind es zwei polychromierte Ganzfiguren aus Terrakotta, die besonders herausragen: Die von Massimo Ferretti Benedetto da Maiano zugeschriebene Standfigur des „Hl. Antonius Abbas“ sowie der hervorragend restaurierte „San Leonardo“ aus Lammari von Matteo (Kat. 5.2, 5.3), dessen sensible und versonnene Gesichtszüge mit dem fein differenzierten Inkarnat auch den Umschlag von Katalog und Ausstellungsführer zieren. Zusammen mit den Terrakotten der dritten Sektion bilden sie eine imposante Gruppe, die einen nachhaltigen Eindruck der individuellen Präsenz und des subtilen Verismus polychromierter Terrakotten des späten 15. Jahrhunderts im toskanischen Raum und außerhalb von Florenz vermitteln. Matteos sechs monumentale Marmorfiguren für die Cappella di San Giovanni Battista der Genueser Kathedrale, eines seiner wichtigsten späten Werke und Beleg seines auf Lebendigkeit und differenzierte Figurengestaltung zielenden Könnens sowie seiner weitreichenden Reputation als Figurenbildhauer, werden (dies spricht für die Umsichtigkeit der Projektkonzeption) in einem eigenen Aufsatz von Clario di Fabio behandelt (S. 153–163). Der abschließende und sicher etwas zu kurz geratene Ausblick auf die neuen Bildformen des frühen 16. Jahrhunderts in der Luccheser Malerei gerät allerdings insgesamt ein wenig schwachbrüstig.

Wie sehr das Lucca des späten Quattrocento von Matteo Civitalis Kunst geprägt wurde, führen nicht nur diese Ausstellung und ihr Katalog überzeugend vor Augen. Seine übermächtige Präsenz in der Kathedrale der Stadt läßt diese im Blick des heutigen Betrachters geradezu in musealem Licht erscheinen: von Matteo stammen die Grabmäler für Pietro da Noceto und Domenico Bertini, Altar und Grabmal des Heili-

gen Regulus, der Sakramentsaltar und die Chorschranken, Kanzel und Weihwasserbecken sowie die Kapelle des hoch verehrten Volto Santo, die alle im Katalog ebenfalls aufgeführt werden – zusammen mit weniger bekannten, aber herausragenden Werken wie der blutvergießenden Halbfigur des eucharistischen „Christus“ am Sakramentstabernakel von SS. Iacopo e Maria in Lammari (S. 272–275).

Wie schon in der Ausstellung, so ist auch in der Dokumentation des Katalogs die Skulptur der eigentliche Star. Matteo Civitalis Büsten, Ganzfiguren und Reliefs entfalten in ihrer Zusammenschau und in der vergleichenden Betrachtung mit zeitgenössischen Florentiner Werken hier erstmals ihre spezifische, auf klare, bisweilen kristalline Formen (in der Ornamentik) und einen überzeugenden Realismus der Darstellung gründende, künstlerisch eigenständige Qualität. Allein dies schon wäre Grund genug, die bisweilen doch recht hybrid gestalteten Sektionen und ihre etwas uninspirierte „Aufhängung“ an Künstlernamen zu entschuldigen – ebenso wie den anachronistischen (kaum zu glauben!) Titelbaustein „e il suo tempo“. Überzeugend sind darüber hinaus in nahezu allen Fällen Francesco Cagliotis stilkritische Einlassungen, die das plastische Oeuvre Matteos deutlich präziser – und breiter – definieren, und sein Textbeitrag (S. 29–78) stellt denn auch das Herzstück des Aufsatzteiles der Publikation dar. Insgesamt hat der Katalog ein solides Fundament für vertiefende Forschungen zu Matteo Civitali, seinem Oeuvre und der Renaissance in Lucca geschaffen und einen entscheidenden Beitrag zur Rehabilitation eines Künstlers geleistet, dem noch 1958 von John Pope-Hennessy wenig mehr als eine „bemerkenswerte Tüchtigkeit“ attestiert wurde.

JEANETTE KOHL
*Institut für Kunstgeschichte
 der Universität Leipzig*

Florian Weiland-Pollerberg: Amor und Psyche in der Renaissance. Medienspezifisches Erzählen im Bild (*Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte*, 20); Petersberg: Michael Imhof Verlag 2004; 144 pages, 78 + 32 illustrations in black and white; ISBN 3-937251-16-2; € 49,40

The year 2002 was a major boost for those who study the *Nachleben* of Cupid and Psyche in Renaissance art. Either by sheer coincidence or for reasons that escape me, several serious studies on this topic appeared in print. First of all, mention should be made of the two comprehensive books by Sonia Cavicchioli, which are not confined to Renaissance art: one in Italian (*Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*; Venice: Marsilio) and the other in English, with the same text in a more condensed form and good color photographs (*The Tale of Cupid and Psyche. An Illustrated History*; New York: Braziller). Secondly, Rosalia Varoli-Piazza edited a beautifully illustrated book on the restoration of Raphael's Cupid and Psyche-paintings in the Villa Farnesina in Rome (Raffaello. *La loggia di Amore e Psiche alla Farnesina*; Milan: Silvana). Moreover, Michael Rohlmann published an article on the interpreta-