

Das Corpus zum Dom von Siena, ein Standardwerk der Architektur – doch wo bleiben die Künstler?

PETER ANSELM RIEDL UND MAX SEIDEL (Hgg.)

Die Kirchen von Siena

(Italienische Forschungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz, Sonderreihe): 3. Der Dom S. Maria Assunta.

Bd. 3.1.1: Architektur. Textband von WALTER HAAS und DETHARD VON WINTERFELD, Redaktion und Register von MONIKA BUTZEK, 2 Bde., München, Deutscher Kunstverlag 2006. XLVII, 891 S., Abb. und graph. Darstellungen. ISBN 3-422-06579-2. - ISBN 978-3-422-06579-6

Bd. 3.1.2: Architektur. Bildband von WALTER HAAS und DETHARD VON WINTERFELD, Redaktion von WOLFGANG LOSERIES. München, Deutscher Kunstverlag 1999. 974 S., überwiegend Ill. und graph. Darstellungen. ISBN 3-7654-3005-6

Bd. 3.1.3: Architektur. Planband von WALTER HAAS und DETHARD VON WINTERFELD. München, Deutscher Kunstverlag 1999. ISBN 3-7654-3005-6

Nachdem zwischen 1995 und 2005 die Bild- und Tafelbände und drei dicke »Beihefte« zum Dom von Siena und seinen Anbauten (Campanile, dem eigentlichen Dom, dem Baptisterium, Kapellenan- und -umbauten, *duomo nuovo*, Gebäude des Kapitels, des Bischofs und der Opera) erschienen waren, ist nunmehr der – zweibändige – Textband erschienen. In Zeiten quantifizierender Exzellenzevaluierungen, Förderungsprojekten mit vorab festgelegten Ergebnissen und beschleunigten Publikationsrhythmen warten diese Bände mit unzeitgemäßer Gründlichkeit und Mut zum Unabsehbaren auf, rechtfertigen sich mit ihren Resultaten. Sie bilden Grundlage und Maßstab für die Erforschung eines der wichtigsten Ensembles der italienischen Gotik. Auch wenn sie nur partiell geeignet sind, die durch Chauvinismen und Campanilismen aufgeworfenen Probleme bei der Begriffsbestimmung des Italienischen in der Gotik zu überwinden, wird in ihnen um so deutlicher, daß die nachmittelalterliche Instrumentalisierung der Sieneser Gotik weitaus länger zurückreicht als bis zur »wissenschaftlichen« Beschäftigung im Zeitalter der Nationalstaaten.

Die in der Zusammenarbeit von Kunsthistorikern, Historikern, Architekten, Archäologen und Archivaren zustande gekommenen Ergebnisse spiegeln vereinzelt – ohne daß dies vertuscht würde – widersprüchliche Auffassungen des Autorentams. Der objektivistische Anspruch des Unternehmens stellt sich in der Praxis als ein unabgeschlossen diskursives Arbeiten an den Problemen dar. Basis war die Sichtung aller Schriftquellen, die in Regestenform die Bände einleiten und in umfangreichen Auszügen (mit teilweise deutlichen Korrekturen an den bisherigen Quelleneditionen) abschließen. Regesten und Quellenedition, eine Fundgrube für historische Architekturterminologie, enthalten neben den Daten zu Baubetrieb, Bauverlauf und Patronage auch solche, die institutionelle, administrative, infrastrukturelle und ökonomische Vorgänge vornehmlich im Umfeld der *Opera* notieren. Dazwischen schiebt sich eine detaillierte und zur schnellen Orientierung überaus nützliche Rezeptionsgeschichte (Monika Butzek, Kai Kappel), die belegt, daß selbst eine außergewöhnlich umfassende schriftliche Dokumentation wenig leistet, wenn sie nicht an die

Gestaltung gebunden wird, sodann die urbanistischen und architektonischen Projekte und -maßnahmen der frühen Neuzeit sowie die restauratorischen und denkmalpflegerischen Maßnahmen seit dem späten 18. Jh. Den Kern aber bilden die in der Fülle der Befunde beeindruckenden Bauforschungen von Walter Haas und Dethard von Winterfeld (im folgenden: H/W).

Voraussetzung waren die systematische Erfassung des Baus durch eine in knapp 1000 Abbildungen fast lückenlose fotografische Dokumentation sowie durch Handaufmaß und fotogrammetrische Aufnahmen erstellte erstklassige Pläne, die in der Forschung zum italienischen Mittelalter ebenso ihresgleichen suchen wie die vollständige Kartierung aller ausgewechselten Steine der West- und Ostfassade. Eine Verzögerung durch zwischenzeitlich einsetzende Grabungen unter dem Dom wurde genutzt, um Fehler der Bauaufnahme zu korrigieren und das in der Festschrift für Max Seidel formulierte Credo von Winterfelds, den Bau als Quelle seiner selbst nahezu absolut zu setzen, zu überdenken: Erst in der Verbindung von Schriftquellen und Befund, von Bauform und Baubetrieb wurde letztlich möglich, was nun opulent vorliegt und mit einer Fülle kunsthistorischer Altlasten aufräumt.

Die Darlegung folgt den einzelnen Bauabschnitten in zeitlicher Reihenfolge. Die Chronologie ist mit präzisen Befundbeobachtungen erarbeitet und in instruktiven isometrischen Rekonstruktionen vorzüglich veranschaulicht. Sie wird künftig allenfalls Feinjustierungen erfahren. Von der Baugeschichte wiederum unabhängig werden Bautechnik und »Bauzier« diskutiert. Nochmals getrennt sind die konzeptionellen Überlegungen, wie sie in den Plänen dokumentiert sind, statt sie als Quellen zu behandeln, die an der Ausführung abgeglichen werden. Überhaupt ist das Gliederungsschema wenig flexibel, von relativ abstrakten Kriterien geleitet und führt gelegentlich zu Redundanzen. Vor allem aber präjudiziert es

Ergebnisse, weshalb die kritisch zu sehenden Aspekte in diesem Dreischritt der besonderen Beschreibungspraxis, Baugeschichte und kunsthistorischer Stellung angelegt sind.

H/W präferieren archäologische Befunde gegenüber dem Bauornament, das bislang die besten Dienste für eine relative und absolute Chronologie geleistet hat. Weil bekanntlich bei flüchtiger Betrachtung ein summarischer, geglätteter Eindruck des Gegenstands entsteht, demonstrieren die Autoren mit ihrem positivistischen Vorgehen, das Beschreiben, Analysieren, Invention und Rangbestimmung trennt, wie die Autopsie verbal nachvollzogen werden muß, damit Problembewußtsein entstehen kann. Doch bei ihrem sprachlichen »Scannen« der Oberfläche widmen sie sich vorschnell den Details, ohne darzulegen, wie sehr baukastenhaft und damit auf die Bauplastik abgestimmt das Architektursystem ist.

Bei einer Fassade, die von einer Fülle von Formen und kaum merklichen Asymmetrien geprägt ist, ist eine minutiöse Bestandsaufnahme, die es mit ihrer technizistischen Sprache dem Leser nicht leicht macht, um so mehr angebracht, als für viele Motive das fachterminologische Vokabular nicht punktgenau zutrifft. Das fortgesetzte Nachkontrollieren am Bild ist zeitraubend. Den Eigenheiten und damit den Intentionen und dem Rang des Kunstwerks nachzuspüren, ist gleichwohl eine unverzichtbare Zumutung; sie kennzeichnet das Grundlagenwerk.

In der Natur der Puzzle-Arbeit der Bauforschung liegt es, wenn auf die kunsthistorische Bedeutung der Einzelabschnitte nur bedingt Rücksicht genommen wird, weshalb den schwer lesbaren und noch schwerer deutbaren Räumen unter dem Chor mehr Aufmerksamkeit gewidmet ist als ungleich bedeutenderen Bauabschnitten. Die Autoren gehen weniger von der Betrachtung der künstlerischen Gestaltkomplexität aus als von Unregelmäßigkeiten und Störungen: von dem, was sie idealerweise nicht sein sollte. Indes lassen sich Unregelmäßigkeiten oft nicht eindeutig als

zufällige oder als zwangsläufige behaupten. Um bewußte Manipulationen am Originalkonzept zu erkennen, bedürfte es anders als bei H/W einer Betrachtung der Gestaltung, die den Sinn einer Form erörtert. Erst die Definition des ästhetisch Intendierten macht Devianzen beschreibbar. Erklären setzt immer schon die Rekonstruktion des Richtigen und das Erkennen des Neuen in der Referenz auf einen Kanon voraus, aus dem das Neue partiell ausschert. Da der Blick von H/W einerseits auf die Unregelmäßigkeiten und andererseits auf typologische Kategorisierung von Artefakten geeicht ist, verliert er leicht aus den Augen, daß gerade innovative Gestaltung nicht selbstverständlich ist.

Wie die Bauornamentanalyse beruht auch die Bauforschung auf Erkennen und Deuten morphologischer Sachverhalte und damit auf persönlichen Erfahrungswerten. Deshalb ist es befremdlich, wenn die Autoren den Erkenntnisgewinn, den gerade die Debatten um die Kapitellplastik brachten, wiederholt als »persönliche Überzeugungen« oder »subjektive Beurteilungen« marginalisieren. Die Probleme liegen wie bei anderen auf dem Augenschein beruhenden Methoden darin, daß Methoden und ihre Sprache immer auch »blinde Flecken« produzieren und daß Erkennen nicht *per se* zur wahrscheinlichsten Deutung führt. So präzise beobachtet viele bauarchäologische Befunde sind, so problematisch kann deren Bewertung geraten, weil sie ein Sprechen voraussetzt, das den Beobachter nicht außerhalb des Beschriebenen postiert und das im Akt der Beschreibung das Beschriebene erst kreiert, weshalb in jede sprachliche Inventarisierung immer schon deutendes Erklären einfließt.

Daß die vermeintlich neutrale Beobachtung bereits interpretiert, zeigt etwa die Benennung der Westportale als Säulenstufenportale. Hier verweist ein Begriff bereits auf eine Stilstufe, die gerade mit Giovanni Pisanos Gewände überwunden wird. Die einzige Stelle, an der noch Stufen erscheinen, sind die Deckplatten der Kapitelle und die Kämpferblöcke darüber. Beide geben nicht die Stufen hinter den Säulen wieder, sondern beziehen sich auf die Gewändesäulen (andernfalls könnten sie nicht die Postamente für die Archivolten

sein). Daß sie »entsprechend den Rücksprüngen gestuft« sind, läßt sich letztlich nicht verifizieren. H/W nennen Galeriearkaden eine Zwerggalerie. Wenn auch sachlich vertretbar, ist der Begriff doch vorrangig mit der Romanik (hier konkret mit der pisanisch-lucchesischen und oberitalienischen) konnotiert. ‚Wimpergarkadengalerie mit Maßwerkbrüstung in den seitlichen Fassadenachsen‘ würde dem historischen Befund sprachlich gerechter. Wimperge werden gelegentlich als Dreiecksgiebel bezeichnet, ebenfalls ein Terminus, der zwischen Antike und Neuzeit vor allem auf Phänomene der vorgotischen Architektur angewandt wird. Und mitunter schrecken H/W nicht vor Epochenstereotypen des 19. Jhs zurück, wenn der Rundbogen als romanische Form bezeichnet wird. Schon grundsätzlich problematisch, ist dies im Fall eines Nicola Pisano kontra-produktiv. Auch scheinen teilweise überkommene nationale Stereotypen etwa bei ‚horizontal‘ und ‚vertikal‘ als Beschreibungskategorien durch, als gäbe es nicht deutliche Horizontalzäsuren etwa am Straßburger Münster, oder bei der kunstlandschaftlichen Zuordnung der Schirmfassade nach Italien, als wären losere Bezüge zwischen Zweiturmfassaden und Langhaus nicht auch nördlich der Alpen üblich – auch hierin ist Straßburg ein Musterbeispiel. Ihre Beschreibung neigt dazu, Grenzen (also immaterielle Linien am Rand von Ausdehnungen) zu benennen, mithin ein Beschreibungssystem, das eher der Kommensurabilität von Flächen wie in der Romanik oder der frühen Neuzeit angemessen ist, statt die materiellen Strukturen aus typologischen Grundfiguren dazwischen zu erfassen.

Immer wieder erscheint so in scheinbarer sprachlicher Objektivität bereits auf, was dann erst – natürlich nicht ohne subjektive Sicht auf die Dinge – nachgewiesen werden soll: daß nämlich das Konzept zunächst einmal ein in der Hauptsache pisanisch-romanisches sei. Je nachdem wie sich von Fall zu Fall das Verhältnis von genuinen Instrumenten der Bauforschung und der Stilanalyse darstellt, sind die Deutungen unterschiedlich plausibel.

Baubeginn, Hexagon

Die Vorgeschichte kann weitestgehend nur über die widersprüchlichen chronikalischen Überlieferungen späterer Jahrhunderte erzählt werden. Hinzu kommt die Entdeckung einer gebogenen Wand unter dem Hexagon. Für die darauf basierende Rekonstruktion einer einfachen querhauslosen Säulenbasilika durch Butzek spricht deutlich mehr als für Haas' Rekonstruktion einer Basilika mit zweischiffigen

Querhaus und plattem Chorschluß. Diese Rekonstruktion nähme den späteren Dom in wesentlichen Punkten vorweg. Typologisch wäre ein solcher Bau einzigartig. Als Baubeginn wird letztlich die früheste dokumentierte Überweisung an die Opera durch die Kommune von Siena im Jahr 1227 genommen. Obwohl wir weder wissen, ob dies tatsächlich die erste Zahlung war, noch wofür der gelieferte schwarze Marmor diente, der im Wechsel mit weißem Marmor die Wandschalen des Doms bis hin zur barocken Rekonstruktion der Südwand bestimmen sollte – vielleicht noch dem Vorgängerbau oder (was nicht in Betracht gezogen zu werden scheint) den oberen Teilen des Campanile. Dessen untere, heute verdeckten Teile aus Travertin bilden den ältesten Teil des Doms.

Den freistehenden Teil datieren H/W widersprüchlich (nach 1263, vor/nach 1284). Hier wäre ein Vergleich der Bauornamentik, die weder erwähnt und noch mit Abbildungen bedacht wurde, ein ratsames Mittel. Der Typus eines wenig straffen Kelchkapitells mit klobigen *crochets* erinnert noch sehr an zisterziensische Kapitelle des ersten Jahrhundertdrittels und legt daher eine Datierung deutlich vor als nach 1260 nahe. Auch innerhalb der Streifentechnik der Wandschale wären die aus je zwei Steinlagen zusammengesetzten Streifen am ehesten als die frühesten am Dom anzunehmen.

Letztlich scheinen H/W mit dem Datum ab 1227 selbst nicht ganz glücklich. Sie stützen sich lieber auf die gesteigerte Anzahl von Werkleuten seit 1246 und dann vor allem seit 1251. Begonnen wurde der heutige Dom jedenfalls im Bereich unterhalb des Hexagons mit einem stadtseitigen Eingang mit drei Portalen, die eine mehrfach umgebaute sogenannte »Krypta« aus fünf rippengewölbten Schiffen bilden, vermutlich mit einem Altar ausgestattet. Von hier aus gelangte man zur Kirche über Treppen, deren Durchgangshöhe von etwa 180 cm Fragen nach der Stimmigkeit der Rekonstruktion aufwirft. In der »Krypta«, deren *terminus ante* die um 1265/70 entstandenen Fresken bilden, sind vereinzelt Lagen schwarzen und weißen Marmors zu erkennen. Darauf beziehen H/W die früheste Nachricht über Marmorlieferungen, auch weil die weni-

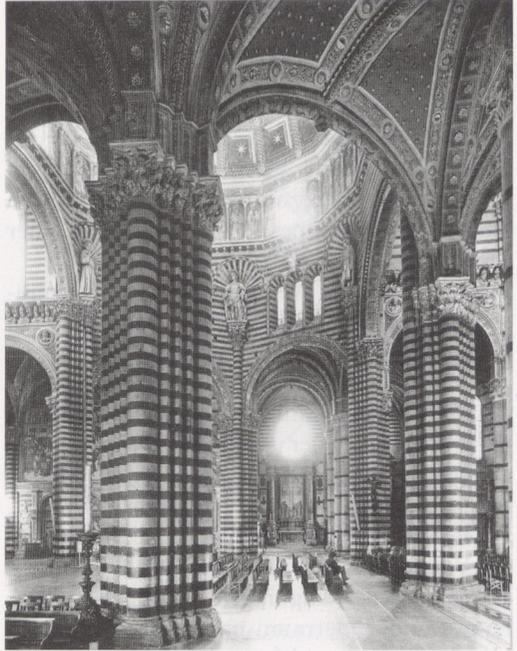


Abb. 1 Siena, Dom, Hexagonpfeiler (Bildbd. 3.1.2, Abb. 424)

gen und nur als dilettantische Strichzeichnungen wiedergegebenen bauornamentalen Stücke (Spolien?) mit der Kapitellplastik des Hexagons darüber nichts zu tun haben. Da sich hier jedoch auch eine *crochet*-Konsole findet, hätten sich die Campanile-Kapitelle als Vergleich angeboten.

Wegen der bauplastischen Unterschiede wird die offensichtliche konzeptionelle Zusammengehörigkeit der Umfassungsmauern der »Krypta« mit der Konzeption des 1263 vollendeten und unter Giovanni Pisano nochmals leicht veränderten Hexagons in Frage gestellt. Auch wenn Winterfeld Haas' Rekonstruktionsvorschlag für einen Vorgängerbau verwirft, so übernimmt er ihn doch als ursprüngliches Konzept des heutigen Doms. Ihn zeichnen drei Besonderheiten aus, die sämtlich allzu zufällig einem Wechsel zu einem Hexagon entgegenkamen: eine längsoblange Vierung, die seitlich durch Doppelarkaden begrenzt ist, auf die kein Querhaus folgt, sondern Querarme in

der Höhe des Seitenschiffs. Alle diese Phänomene wären historisch abzuleiten, sind sie doch je für sich selten genug und in dieser Kombination vermutlich einmalig. Im Hinblick auf die bauliche Eigenart des Hexagons erscheinen sie als konsistentes, innovatives Durchdenken neuer räumlicher Möglichkeiten zur Verbindung eines Zentralbaus und einer Querhausbasilika mit Chorumfang.

Der Hauptgrund, weshalb Winterfeld vermutet, erst nachträglich habe man daraus ein Hexagon gemacht, ist die orthogonale Ausrichtung der Pfeiler, die als Vierungspfeiler anmuten. Indes kann es keine Zweifel geben, daß alle sechs Pfeiler in ihrer Form von Anfang an das Hexagon vorsahen, denn ihre Vorlagen unterscheiden zwischen dessen Gurten, Scheidbögen und Rippen (*Abb. 1*). Sie sind auf die Vorgaben des Raums in seiner teils orthogonalen, teils diagonalen Verbindung von Längsraum, Querraum und isoliertem Sechseck abgestimmt und formulieren zugleich eine Dominanz der West-Ost-Richtung. In der außergewöhnlichen Raumkonzeption kreuzen sich mehrere Stränge: ein vielleicht aus Süditalien kommender in der Verbindung von Längsbau und Zentralbau, ein pisanischer (die gerichtete Kuppel zwischen einem Querhaus) und ein transalpin gotischer: Ingredienzien, durch welche die Kunst eines Nicola Pisano auch sonst bestimmt ist.

Die in der Literatur häufig gestellte Frage nach einem Anteil Nicolas weisen H/W zurück: dafür gebe es keine Schriftquellen (obwohl sie davon ausgehen, daß mehr *magistri* für den Bau tätig waren, als die Rechnungsbücher belegen). In der Tat aber wird 1258 einem *magistro Nicole de Opere Sancte Marie* für drei Tage Anwesenheit eine Summe bezahlt, die dem üblichen Lohn der *magistri* entspricht. Sie lag niedriger als Nicolas Tageslohn für die Domkanzel, doch ist im Dugento kein weiterer *magister* dieses Namens bekannt. Unabhängig davon bleibt die Primärquelle der Bauplastik. Wie auch immer die organisatorische Seite des Baues zu beurteilen ist, ist nach den Forschungen von Pietramellara, Seidel,

Middeldorf-Kosegarten u.a. der Baudekor der Kuppel ohne Nicola nicht mehr zu denken. Diesem Problemfeld weichen H/W aus. Daß Nicola vielleicht nur wenige Stücke wie etwa den »Jupiterkopf« ausgeführt hat, tangiert nicht seine Rolle als Inventor, für die auch eine gelegentliche Präsenz genügte.

Wenig hilfreich ist, mit H/W den Baukörper des Hexagons als romanisch zu bezeichnen. Für das mittlere Dugento sind solch spaltende, wesentlich mittel- und westeuropäisch bestimmte Epochenbegriffe nur begrenzt sinnvoll, schon weil es ein so isoliertes Phänomen wie das Hexagon zuvor nicht gab, und dessen bauplastische Detailformen definitiv gotische sind. Die komplexen Pfeiler setzen gotische Vierungspfeiler voraus. Die Gotik setzt sich dann in der besonderen Form der ans Hexagon anschließenden Rippenwölbung fort, die Arkadenkapitelle sind keineswegs altertümlicher als die kleinen *crochet*-Kapitelle der Galerien, vertreten nur einen höheren Modus im Bauegefüge.

Eine grundsätzlich anmutende Abneigung der Autoren, Formen mit Personen zu verbinden (trotz der wie nie zuvor überlieferten Fülle namentlich bekannter *magistri*) führt dazu, daß alles im Anonymen eines Zeitgeistes angesiedelt wird, in dem der romantische Mythos des anonymen Baubetriebs überlebt, so als wären die den Zeitgeist überhaupt erst prägenden Paradigmenwechsel nicht durch Personen vollzogen worden. Den Paradigmenwechsel in der italienischen Gotik um 1260 hat nun aber Nicola Pisano vollbracht, dem die Inventionen der Hexagonkapitelle zuzuschreiben sind. Da H/W Kapitelle nur motivisch nach Typen inventarisieren, statt sie nach Erfindung, Herkunft und Verbreitung zu analysieren, gerät die motivische Bestandsaufnahme bereits zum Ergebnis der Kapitellbetrachtung. Eine genauere Betrachtung jenseits der Motive zielt bei ihnen nur auf die individuelle Textur von Oberflächen. Die Mitte zwischen Typologie und Textur, mithin den Stil des Kapitells (mit dem Typus und Motivanordnung festgelegt werden) gibt es bei H/W nicht.

Längst hat die Forschung nachgewiesen, wie sehr Kapitelle – selbst die scheinbar omnipräsenten *crochet*-Kapitelle – individualstilistische Phänomene darstellen können. Gerade Nicola Pisano, seine Schüler und Enkelschüler bestätigen dies – an keinem Ort besser als am Sieneser Dom. Dadurch erst kann Kapitellplastik, selbst wenn sie zu einem allgemein verfügbaren Repertoire geworden ist, einer Chronologie als *terminus post* dienen. Da sich die Autoren mit einer überschaubaren Auswahl an vornehmlich deutschsprachiger Forschungsliteratur begnügen, entgehen ihnen relevante Schriftquellen. In Orvieto etwa wurde die Zuständigkeit der *capomaestri* für figuralen und vegetabilen Bauschmuck (*figura et folia*) festgeschrieben. Wenn es nicht die *capomaestri* selbst waren, dann zumindest gut bezahlte und rechtlich privilegierte Spezialisten, wie sienesische Quellen belegen, wo Schüler Nicolas eingebürgert wurden, um für den Dom *intallia et alia opera subtilia* zu schaffen, was sich angesichts des Einstellungsdatums 1272 nur auf die Kapitelle des Langhauses beziehen kann. Wie sollen die noch qualitätvolleren Werke des Hexagons nicht auf ein Individuum verweisen, wenn schon die Langhaus-Kapitelle von Schülern Nicolas, Lapo und Donato, stammen? Bildhauer dieses Rangs sind die Ausnahme. Wenn aber, wie längst dargelegt ist, die Bauplastik süditalienisch-staufische, transalpin-gotische, antike und pisanische Elemente enthält (Inbegriff dieser Synthese ist der naturalistische Akanthus) und eine ähnliche Stilprovenienz auch für die Großarchitektur gilt, bedürfte es einer sehr guten Begründung, beides nicht zusammenzudenken.

Langhaus und Westfassade

Den Beginn des Langhauses nehmen H/W im unmittelbaren Anschluß an die Vollendung des Hexagons an. Ihre These, die Arbeiten im Langhaus stünden in keinem Zusammenhang mit den Tätigkeiten für die Kanzel, wird sich kaum beweisen oder widerlegen lassen. Doch

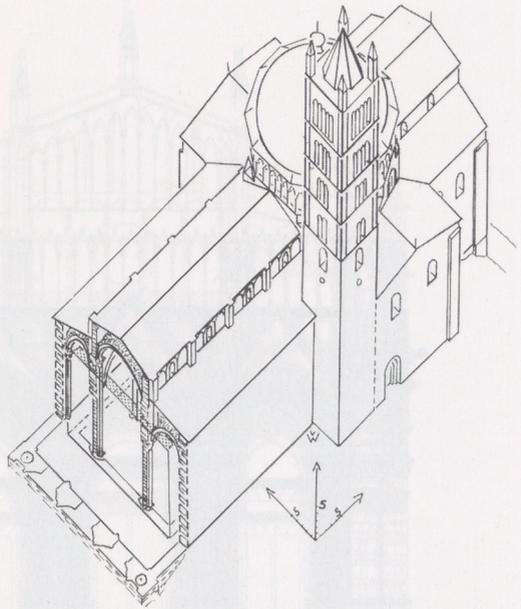
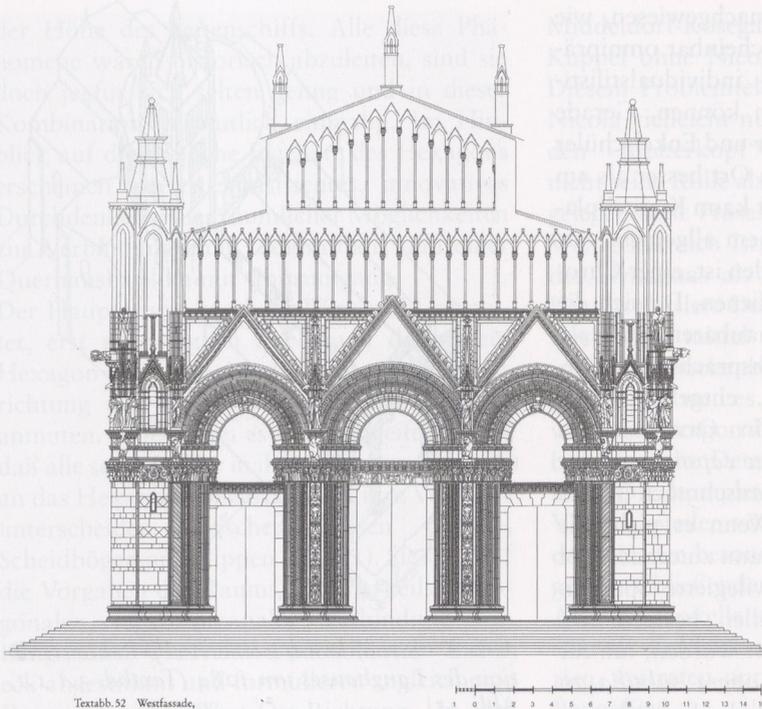


Abb. 2 Siena, Dom, isometrische Rekonstruktion des Langhauses um 1284 (Textbd. 3.I.I.I., Abb. 45)

steht fest, daß die Kapitelle formal nicht ohne Nicola zu erklären sind. Belegt ist dies durch die o.g. Quelle von 1272, als Lapo und Donato, schon fünf Jahre zuvor besser bezahlt als die einheimischen *magistri*, zusammen mit einem Goro für die Bauplastik engagiert wurden. Ihre *opera subtilia* sind innerhalb der Kapitellplastik des Doms leicht zu bestimmen: fast alle Kapitelle der Joche 2-5. Daher ist die Datierung dieser vier Joche, deren Nähe zu S. Maria Novella in Florenz H/W aufzeigen, in die Jahre 1263 bis 1284 zu differenzieren, zumal auch das Datum 1284, das Jahr der Einbürgerung Giovanni Pisanos und des Beginns der Fassade, nicht an sich die Vollendung des Langhauses voraussetzt.

Eine der wichtigsten Erkenntnisse des Corpus ist, daß man im Zusammenhang mit der Fassade das Langhaus um ein weiteres Joch verlängerte (Abb. 2). Das hatte weitreichende Konsequenzen für den gesamten Obergaden. Das westliche Joch unterscheidet sich von den



Textabb. 52 Westfassade,
Rekonstruktion von Plan I

Abb. 3
Siena, Dom,
Rekonstruktion des
angenommenen
Ursprungskonzepts
der Fassade um 1284
(Textbd. 3.1.1.1,
Abb. 52)

östlichen durch eine größere Höhe und ein Konsolgesims unter einem nun deutlich höheren Obergaden mit großen Maßwerkfenstern. Diese Änderungen wurden nachträglich auch auf das restliche Langhaus übertragen. Seither erst teilt ein konzeptionell sicher nicht Nicola zuzuschreibendes Konsolgesims die Arkaden von der Obergadenzone. Die Vollendung des neuen Obergadens, die auch Konsequenzen für das Hexagon mit sich brachte, sei parallel zur veränderten Gestaltung des Fassadenobergeschosses erfolgt. H/W folgen hier in der Datierung (bis 1317) und der Zuschreibung an sienesische Meister weitgehend Middeldorf-Kosegarten.

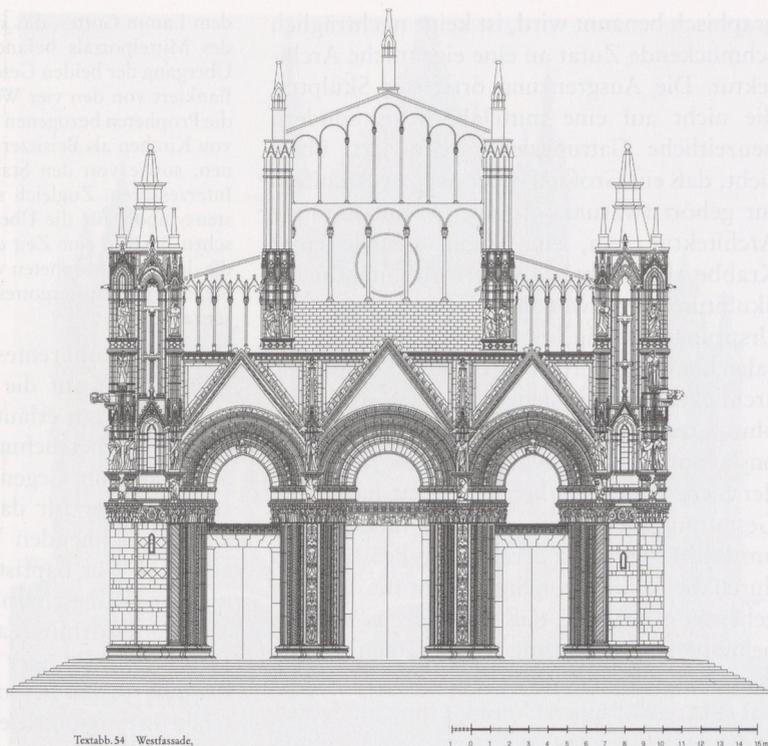
Gleichwohl setzen sich H/W von ihr ab, indem sie ihr Modell verkomplizieren. Obwohl das Argument schlechthin für einen Konzeptwechsel, der vertikale Achsenbruch zwischen den Portalachsen und dem Rosengeschloß, hinfällig ist, weil das dynamisierende Zusammenschieben der drei Portalachsen eine vertikale

Kontinuität ausschloß, und die letztlich unabweisbare Behauptung, daß Giovanni Pisano für die Obergeschosse keine Skulpturen mehr gearbeitet habe, für Fragen des Entwurfs irrelevant sind, wird an einem Konzeptwechsel oberhalb des Portalgeschosses nicht nur festgehalten, sondern er wird noch in fünf verschiedene Phasen ausdifferenziert (Abb. 3-5).

H/W gehen davon aus, daß Giovanni Pisano das Obergeschloß aus zwei übereinandergestellten, durchgängigen Arkadengalerien in der Nachfolge der Fassade des Doms von Pisa geplant hatte. Nach seinem Weggang erfolgten die Planwechsel unter dem als *capomaestro* präsentierten Camaino di Crescentino. In Wirklichkeit erscheint Camaino in den vielen, sich über 35 Jahren erstreckenden Nennungen seines Namens niemals als *capomaestro*. Er wurde auch nicht bezahlt wie die *capomaestri* Giovanni Pisano, Tino di Camaino, Lando di Pietro, Giovanni und Domenico d'Agostino, deren künstlerischen Part H/W nicht bestimmen, obwohl es von ihnen anders als von Camaino gesicherte Werke gibt.

Nach H/W wurde solange an einer Veränderung herumexperimentiert, bis schließlich das Meisterwerk, als das sie uns sich heute darbietet, vollendet war.

Abb. 4
Siena, Dom,
Rekonstruktion der
angenommenen
dritten Planänderung
der Fassade nach 1297
(Textbd. 3.1.1.1,
Abb. 54)



Textabb. 54 Westfassade,
Rekonstruktion von Plan III

Erster Grund dafür ist kein bauarchäologischer, sondern der ästhetische der Sichtbarkeit. Die Streifenmauerung im Fond der seitlichen Galerien einschließlich ihres Sockelprofils beansprucht mehr Sichtbarkeit für sich. Eigentlich ist die Streifenmauer noch heute gut zu sehen und bestens mit der Innenseite der Fassade abgestimmt, während das Sockelprofil wegen Untersicht niemals zu sehen gewesen wäre. Außerdem zeigen die Tympana über den Treppenturmgängen, daß Sichtbarkeit der Artefakte keine Bedingung ihrer Existenz ist. Alsdann veränderte nach H/W die zweifache vertikale Zäsur der inneren Strebepfeiler Giovanniis Arkaden. Darauf haben dann die beiden nun untereinander uneinheitlichen, nicht mehr mit Wimpergen versehenen Galerien zwischen den Streben eine andere Form erfahren durch die Aufhöhung über einer Sockelmauer und eine Verbreiterung ihrer Interkolumnien. Neu sei in dieser Phase die Hinterlegung der unteren Arkade mit einem kleineren Rosenfenster. Demnach wären von der angeblich ursprünglichen Planung nur noch die jeweils fünf schmalen Wimpergarkaden seitlich der äußeren Strebepfeiler erhalten geblieben, die in der letzten Phase mit einem großen wimpergartigen Dreiecksgiebel zusammengefaßt worden seien in Anlehnung an die mittlere Achse des Obergeschosses. Bevor es so weit kam, wurde die mittlere Arkadenlösung

nochmals verworfen und eine größere Rose geplant, die schließlich nochmals vergrößert und mit den heutigen Arkaden samt darin enthaltenen Vorfahren Christi gerahmt wurde.

Bei dieser Rekonstruktion ständig wechselnder Fassadenkonzepte sind nicht nur die Zwischenschritte, sondern bereits der unterstellte Ausgangspunkt ästhetisch fragwürdig. Zwei Arkadengalerien übereinander sind mit den überlieferten architektonischen Vorstellungen Giovanniis unvereinbar und lassen das Fassadenprogramm außer acht. Begründung dafür ist eine persönliche Impression der Autoren, die finden, daß die Fassade auch ohne die Skulptur gut wirke. Mag sein, aber die völlig neue Lösung der durch Verblockung von Maßwerkbänden gewonnenen Strebepfeilerischen ist auf die Aufstellung von Statuen hin entwickelt worden. Die figürliche Skulptur der Westfassade, die – wie generell figürliche Plastik – kaum erwähnt und noch seltener ikono-

graphisch benannt wird, ist keine nachträglich schmückende Zutat an eine eigentliche Architektur. Die Ausgrenzung ortsfester Skulptur, die nicht auf eine mittelalterliche, sondern neuzeitliche Gattungslehre rekurriert, übersieht, daß ein Großteil nicht nur zur Architektur gehört (warum soll eine Wimpergkrabbe Architektur sein, eine Figur anstelle einer Krabbe aber nicht?), sondern Architektur ist. Skulptur war notwendiger Ausgangspunkt der Ursprungsplanung, die wesentlich vom Figuralen her konzipiert ist als ein hochkomplexes, architektonisch gesteuertes und ikonographisch realisiertes theologisches Argumentationslayout, wie es Giovanni in seiner Jugend an der Sieneser Kanzel kennengelernt hatte. Die Gestaltung dieser Fassade kreist nicht zuletzt um Bildthemen und deren kluge Präsentation durch die Architektur. Signifikant für das Vorgehen von H/W ist, daß sie in der von ihnen behaupteten Erstfassung keine Statuen auf den Portalwimpergen annehmen, obwohl nichts auf eine nachträgliche Veränderung hindeutet. Diese Statuen leiten in das nächste Geschoß über, wo sie sich mit anderen Statuen zu Konfigurationen organisieren, die gerade in ihrer Komposition sinnfällig sind.

Die formale und inhaltliche Überleitung von unten nach oben geschieht auf vielerlei Weise. Von herausragender Bedeutung ist dabei die faktische Fortsetzung der Achse, gerade indem, wie H/W zeigen, die Vorfahren Christi so weit nach innen gerückt sind, daß sie die Prophetenachse aufnehmen. Dieser Bezug ist aber nur deswegen wichtig, weil er inhaltlich tragend ist, während das Programm in der angeblich ursprünglichen Version ein kaum verständliches Rudiment wäre. Es ist die Fortsetzung einer inhaltlich beschrifteten Architektur, die mit der Rankensäule einsetzt, auf David als Statue darüber hin argumentiert, um dann, von David ausgehend, fortentwickelt zu werden zu den weiteren Vorfahren Christi neben der Rose. Die beiden inneren Propheten, David und sein Sohn Salomon, sind – in der Tradition der Eckfiguren der Domkanzel – ikonographisch horizontal wie vertikal verankert, indem sie einerseits Teil der naturgemäß unten stehende Reihe der Propheten und andererseits in die aufsteigende Reihe der Vorfahren Christi eingebunden sind, wodurch die heilsgeschichtliche Zeit eine architektonische Gestalt erhält, gipfelnd in der thronenden Mutter Gottes bzw. in der Rose als apokalyptisches Symbol der *maiestas domini*. Das apokalyptische Thema wird mit

dem Lamm Gottes, das sich ursprünglich im Wimperg des Mittelportals befand, und Michael darüber am Übergang der beiden Geschosse erstmals angeschlagen, flankiert von den vier Wesen und den typologisch auf die Propheten bezogenen Aposteln, die an der Westseite von Kirchen als Beisitzer am Jüngsten Gericht erscheinen, sowie von den Stadtheiligen Sienas als lokalen Interessoren. Zugleich stehen Apostel und Evangelistensymbole für die Überhöhung der alttestamentarischen Basis in eine Zeit der Gnade. Das Ganze breitet die durch die Propheten verkündete heilsgeschichtliche Stellung der Muttergottes für die Inkarnation des Erlösers aus.

Es ist ein kohärentes, von Middeldorf-Kosegarten auch auf die transalpinen Voraussetzungen hin gut erläutertes Programm, in dem mit der Verherrlichung der Mutter Gottes als Stadtpatronin Gegenwart, Endzeit und Erlösung in einer für das politische Denken der Zeit bezeichnenden Weise ineinander gespiegelt sind. Der Baptisteriumsriß bestätigt diese mariologisch-eschatologische Konzeption. Das Marienpatrozinium an der Fassade triumphal zu inszenieren, war unabdingbarer Teil der Planung. Damals muß man die architektonischen Bedingungen eines solchen Programms systematisch befragt haben, wenn etwa die Vorfahren Christi differenziert auf das Quadrat neben der Rose bezogen werden. All das kann schwerlich mit jedem neuen Schritt gleichsam auf ein Telos hin ein Stück weiter gedacht worden sein, bis dann auch in der Ikonographie eine vergleichbare Großartigkeit erzielt war wie in der Architektur. Anders als in Orvieto oder der Sieneser Baptisteriumsfassade bilden die Figuren hier Scharniere der Komposition; eine noch nie systematisch aufgezeigte »Einheit in der Mannigfaltigkeit« wird aufgeboten, die über die Komposition (im Sinne von Vöges monumentalen Stil) sinnfällige Strukturen erzeugt.

Auf formaler Seite ist der von H/W als Schwäche apostrophierte Achsenbruch, wie der Vergleich mit Orvieto zeigt, die eigentliche Stärke, für die sich Parallelen in der Statuarik von Giovanni's Figuren aufzeigen lassen. Gerade die Achsenverschiebung unterstützt die kontrastreiche Rhythmisierung und Synkopierung der Fassade und steigert die Verti-

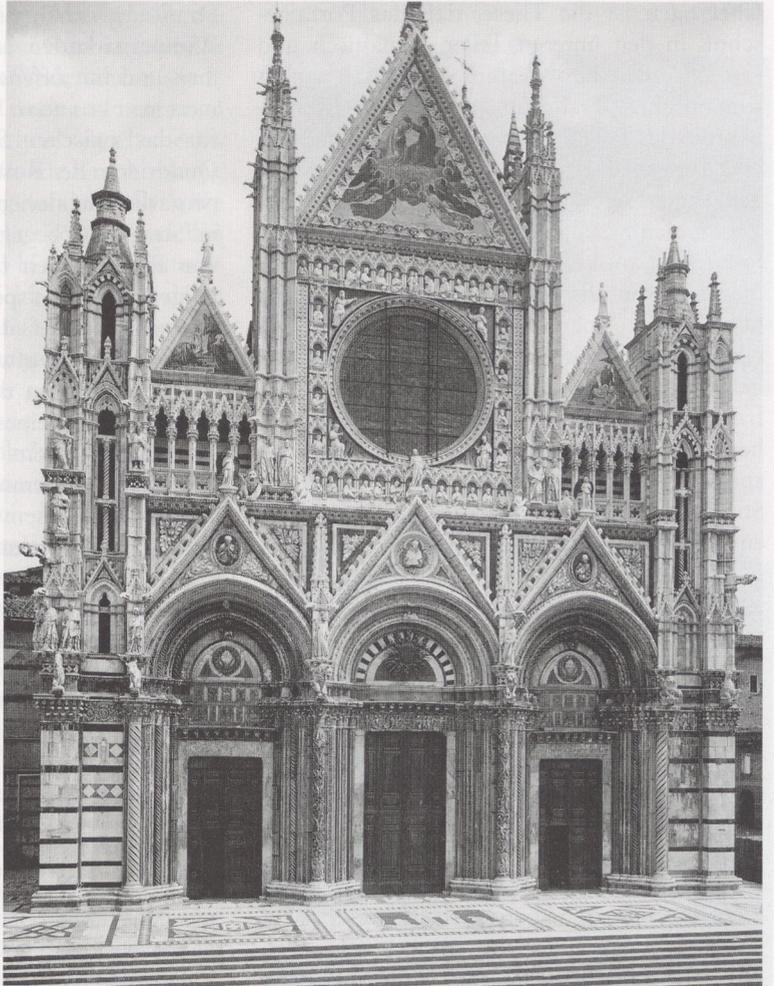


Abb. 5
 Siena, Dom,
 Ansicht der Fassade
 Giovanni Pisanos
 (1284-ca. 1317)
 (Bildbd. 3.1.2, Abb. 132)

kalität, während in Orvieto Systematisierung und Geometrisierung die Horizontalität unterstreichen. Rhythmisierung von Arkaden und deren Zusammenfassung durch Wimperge nach dem gotischen Prinzip von Struktur und Füllung sind in der Bildarchitektur beider Pisani mehrfach belegt und am Pisaner Baptisterium in monumentaler Form realisiert. In keiner ihrer Architekturen entschieden sich Nicola und Giovanni für die additive Serialität pisanisch-lucchesischer Galerien, sondern wählten Abschlüsse in Giebel- oder Wimpergform. Auch finden sich einem Rechteckrah-

men eingeschriebene Arkaden mit übergreifendem Wimperg mehrfach in ihren Bildarchitekturen; in genuin sienesischen hingegen sind sie nicht nachweisbar. Die Rhythmisierung setzt ein mit den seitlichen, als teilweise offener Treppenturm dienenden Strebepfeilern, die von Anfang an mit einem Akzent in der Mitte rechnen. Eine solch mächtige und zu den dünnen Säulchen einer schmalbrüstigen Gesamtgalerie inkommensurable Begrenzung zeigt keiner der Bauten in Pisa, Massa Maritima und Carrara, die als Belege für die Rekonstruktion angeführt werden.

Überzogen ist die These, daß das Portalgeschoß in den unteren Teilen romanisch und erst über den Portalkämpfern gotisch sei. In romanischer Tradition stehen nur wenige Motive des Portals, die zudem am wenigsten erklärungsbedürftig sind. Entscheidend ist die gedrängte, die Strebepeiler überspielende Zusammenfassung der Portale, in der Anspielungen auf antike Triumphtore enthalten sind, die aber vor allem durch gotische Fassaden nördlich der Alpen seit dem Portail Royal von Chartres vorbereitet war und in Italien nicht in Pisa und Lucca, sondern bei der Rezeption französischer Gotik in Genua und Venedig begegnet. Ganz unromanisch sind die verspannte Einfassung zwischen den seitlichen Strukturelementen und der Sockel, dessen miteinander sich verschneidende Basen und Kapitelle ebenso hochgotische Gewände voraussetzen wie die »in den Grund hineinmodellierten« Stützen, deren naturalistisches ajouriertes Ornament vor einer Hohlkehle seine Vorläufer in unfürlichen Pariser Gewändeportalen um 1240/50 und auch in Straßburg hat.

Die binäre Unterscheidung zwischen Romanik und Gotik, für Giovanni Pisano ohnehin keine passende Begrifflichkeit, verschleiert den Zusammenhang zwischen unteren und oberen Portalelementen. Einer der Hauptgründe für das Zusammenschieben dürfte gewesen sein, auf den Achsen über den Säulen Statuen zu plazieren wie an der Sieneser Domkanzel. Ein solches Aufstellungsprinzip scheint mit dem Straßburger Lettner eingesetzt zu haben, wo über pyramidal nach vorne gestuften Säulchen Statuen zwischen figurierten Wimpergen stehen. Der Lettner schließt dort mit einer Balustrade aus quadratisch gerahmten, stehenden Vierpässen, die das unmittelbare Vorbild für Siena bildete – genau jenes Motiv, das H/W als von Giovanni Pisano abweichend bezeichnen. Schließlich ist die Tatsache, daß nur in Straßburg eine vergleichbar hohe Anzahl von Wimpergen unterschiedlicher Größe auf einer Horizontlinie ansetzt (17 bzw. in Siena 13, statt höchstens fünf in Frankreich), daß in

Straßburg erstmals paarweise auftretende Wimpergarkaden an Strebepeilern vorkommen und mit offenen Treppentürmen kombiniert sein konnten. Straßburg läßt sich zudem für das zwischen Strebepeiler eingespannte Quadrieren der Rose nennen, neben der Wimpergarkadengalerien erscheinen. Ebenfalls nur in Straßburg begegnet zuvor die Auflösung von Fialen neben figürlichen Maßwerkwimpergen, wie sie in sperriger Form das Giovanni zugeschriebene Galeriengeschoß des Pisaner Baptisteriums aufweist. Straßburg ist aber auch der Ort, an dem man erstmals auf die Wimpergspitze eines Portals eine Statue setzte etc. (dies ist bereits am Baptisterium von Pisa aufgegriffen). Demnach ist alles, was oben so neu und anders sein soll, schon in den Voraussetzungen für die unteren Fassadenpartie enthalten, und so gut wie alles, was auf die transalpine Gotik verweist, verweist auch oder ausschließlich auf Straßburg.

Dennoch gehen die Autoren, die sich Rezeption hauptsächlich als Kopieren denken, nicht von einer persönlichen Straßburg-Kenntnis Giovanni aus. Für diese Frage ist es letztlich unerheblich, ob er das Vorbild verstand, als er es sich produktiv aneignete und ebenso innovativ wie unorthodox umsetzte. Der spielerisch und gekonnt falsche Umgang etwa mit Maßwerk-nasen offenbart einen selbständigen Umgang mit dem Repertoire, auf das seine biederen sienesischen Nachfolger nie gekommen wären. Wer Giovanni Nicht-Kenntnis unterstellt, muß jemand anderen finden, der für ihn die Transferleistung erbracht hätte. Mit einem »allgemeinen Gedankengut« jedenfalls sind die Motive kaum zu erklären, weil sie 1284 noch keine allgemeinen waren. Aufwendige, teure detaillierte Risse, die H/W als Medien des Kulturtransfers annehmen, müßten von jener Genauigkeit sein, wie wir sie nur aus den Bauhütten selbst kennen, wo sie aus guten Gründen immer verblieben sind. Nichts davon ist bislang bekannt. Genügend bekannt und durch Siena und Orvieto hinlänglich bezeugt sind hingegen migrierende *magistri* in Bauhütten.

Über dezidiert künstlerische Argumente hinaus verweisen einige Befunde von H/W selbst auf Giovanni als Inventor der gesamten Fassade. Die Aufhöhung des westlichen Hexagongurtes möchten H/W nicht unmittelbar mit ihm in Verbindung bringen, weil sie parallel zu den Fassadenarbeiten nach seinem Weg-

gang aus Siena erfolgt seien. Aber gerade die drei Statuen, die über diesem Gurt angebracht wurden, stehen Giovanni Werk näher als jede andere Statue, die in Siena nach 1297 entstand (Abb. 6). Das hatte Carli schon 1941 bemerkt, der sogar eine m. E. zutreffende Zuschreibung an Giovanni selbst erwog (andernfalls wäre eine Ausarbeitung nach plastischen Modellen anzunehmen, die um 1300 bislang nicht nachgewiesen sind). Die Ähnlichkeit besteht dabei weniger mit Figuren der Fassade als mit solchen seiner Kanzeln. Demnach wäre Giovanni nach seinem Weggang (der schon vor Vollendung der Portale erfolgt sein muß, entstanden doch der mittlere und südlichen Türsturz vermutlich erst nach 1300) noch für Siena tätig gewesen. Dies belegen auch die beiden westlichen, im Versatz nicht passenden und sicher nicht um 1260 datierenden Kapitelle, welche die späteren Statuen der Stadtheiligen unter den Hexagontrompen tragen. Beide Anbringungsorte belegen eine für Giovanni Pisano signifikante und neue, mit dem mittleren Baptisteriumsgeschoß in Pisa einsetzende Tendenz, Architektur in den oberen Teilen mit monumentalen Statuen zu bevölkern: Statuensäulen für antikisierende Säulenmonumente der Stadtheiligen.

Im Zusammenhang mit der Fassadenrose, die auf die von Anfang an existierende tonnengewölbte Nische der Fassadeninnenseite paßgenau abgestimmt ist, erfolgte die Erhöhung des ersten Joches. Der angeblich erste Fassadenentwurf hätte dieser Überhöhung nicht bedurft. Daß das Joch erst nach Vollendung der Fassade geschlossen wurde, hat wenig Sinn, zumal es die im Bau befindliche Fassade stützt. Warum hätte man darauf warten sollen, daß sich der Plan noch fünfmal ändert? Die Kapitelle, deren Überhöhung durch die für Giovanni typischen Kämpferblöcke bereits auf die Veränderung reagieren, haben innerhalb der Kapitellentwicklung Giovanni in den Fassadenkapitellen ihre engsten Verwandten, datieren aber vermutlich früher, weil sie den Kanzelkapitellen seines Vaters ein wenig näher

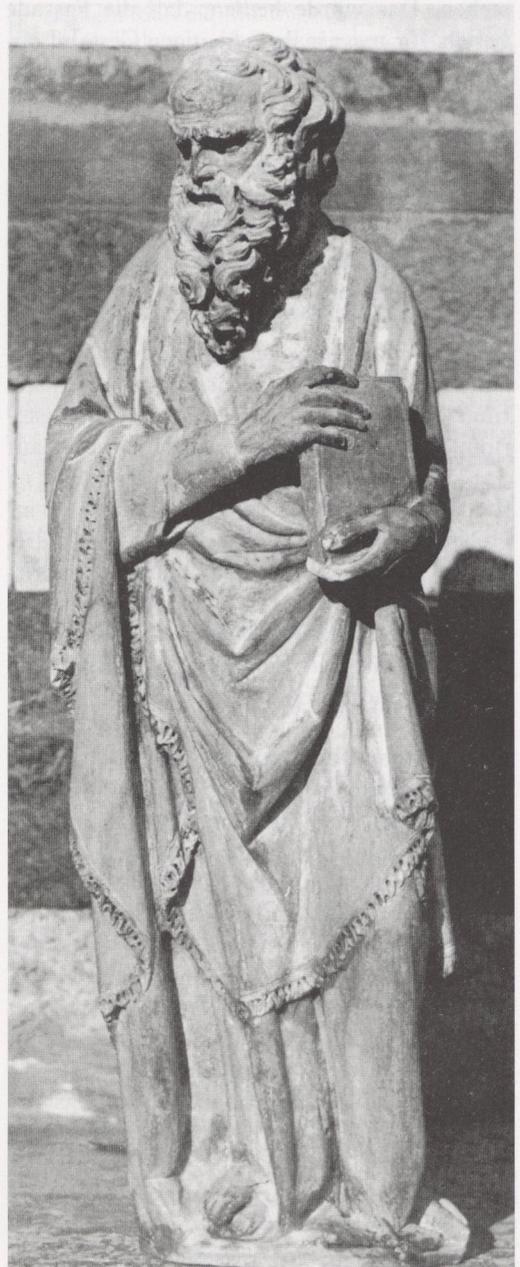


Abb. 6 Siena, Dom, Statue (von Giovanni Pisano?) an der äußeren Brüstung des Hexagons, um 1300/10 (Antje Middeldorf-Kosegarten, *Siensische Bildhauer am Duomo Vecchio*, München 1984, Abb. 197)

stehen. Das würde heißen, daß die Fassade bereits vor 1297 in ihrer heutigen Gestalt konzipiert war, mithin als ganze auf Giovanni zurückgeht. Dies bestätigen die »neuen« Langhauskonsolen, die schon vor 1297 in Orvieto rezipiert wurden.

Eine vergleichbar verräumlichte, komplex verschränkte und kontrastreich komponierte, ingenöse Fassade wurde jedenfalls nicht entworfen, als mit dem neuen Konzept der Domostseite die ältere Dreiportalfassade der »Krypta« durch eine neue, in ihren oberen Teilen nicht fertiggestellte Fassade für Baptisterium und Chor ersetzt wurde. Das Baptisterium, dessen Planungen vielleicht schon auf das Jahr 1304 zurückgehen, aber erst ab 1317 fundamementiert wurde und ab etwa 1320 im Hochbau entstand, wurde zunächst mit drei Jochen Tiefe sowie je einem Querarm am dritten Joch geplant und auch begonnen, bevor mit dem Entschluß zum Duomo Nuovo im Jahr 1339 auch die Entscheidung für die heutige verkürzte zweijochige Version fiel.

Ostteile und duomo nuovo

Die in Auseinandersetzung mit der Westfassade konzipierte Ostfassade wird anders, als das bislang geschah, nicht als Umsetzung des entsprechenden Risses in der Domopera behauptet, in dem sich das Höchstmaß einer sienesischen Auseinandersetzung mit der nordalpinen Gotik äußere. Vielmehr sei das von einem Architekturdilettanten (wozu?) ersonnene und gezeichnete Pergament im unteren Teil eine schludrige Bauaufnahme und darüber ein phantasievoller Vollendungsvorschlag, der erst um 1380 datiere. Die Relativierung der transalpin gotischen Einflüsse ist sicher zu begrüßen, die These einer Mischung aus Bauaufnahme und Bauentwurf, auch wenn sie nicht restlos ausgeschlossen werden kann, überzeugt hingegen weniger. Im unteren Teil beruhen nicht alle Abweichungen von der Ausführung auf Mißverständnissen oder systematisierenden Verbesserungen. Der Zeichnungsstil der Marienkrönung weist auf

Simone Martini. Die Schwierigkeiten einer Beurteilung beruhen freilich darin, daß hinsichtlich der Erfindung, Entwicklung und Verbreitung von Detailformen in der italienischen Gotik noch viel zu leisten ist. Manches ist aber schon jetzt evident. So kann – entgegen H/W – die Andersartigkeit der Gewändesäulen gegenüber der Westfassade nur durch Orvieto erklärt werden, ebenso die flachen Sockelmauern unter den gestaffelten Strebepfeilern.

Die auf das Baptisterium folgende Vollendung des neuen Chors scheint 1339, als der *duomo nuovo* begonnen wurde, unterbrochen worden zu sein. In den hinsichtlich Befundpräsentation, Baugeschichte und Ableitung durchweg einleuchtenden Kapiteln zu diesen Bauteilen stützen sich die Autoren verstärkt auf die Schriftquellen. Auch wenn nicht ausgeschlossen ist, daß Chor und *duomo nuovo* eine Zeit lang parallel gebaut wurden, scheinen die Bemühungen zur Vollendung des Chors erst ab 1355 verstärkt worden sein. In den 15 Jahren zuvor wurden wohl alle verfügbaren Kräfte auf den riesigen Neubau konzentriert, der nun mit dem alten Dom verbunden werden mußte. Die im Jahr 1357 getroffene Entscheidung, den fast schon fertigen *duomo nuovo* teilweise zurückzubauen, war – anders als meist behauptet – kein Effekt der neun Jahre zurückliegenden Pest, sondern unsachgemäßer Fundamentierung. Die Fortführung des Chors, mit der die Arbeiten am *duomo vecchio* endeten, war daher nicht Ausdruck resignativer Realpolitik gegenüber einer vorangehenden Hybris, sondern Bedingung für die damals sicher noch nicht definitiv aufgegebenen Verbindung von altem und neuem Dom.

Wie H/W plausibel machen, hätte die geplante Verbindung niemals funktioniert – zumindest nicht nach Maßgabe der bekannten Konzepte, die sich über Pläne und bauarchäologische Befunde erschließen lassen. In jedem Fall wäre sie anders ausgefallen als in den beiden erhaltenen Planvarianten vorgesehen, deren Autor-

schaft nicht diskutiert wird trotz sich anbietender Namen (Giovanni d'Agostino und vor allem der mit der Erstellung von Plänen beauftragte, für alle öffentlichen Bauaufgaben der Stadt zuständige *homo magne subtilitatis et adinventionis* Lando di Pietro, der damals beste Bildhauer Sienas und mit Abstand best-bezahlte Dombaumeister, den Siena in der Gotik hatte).

Wie auch immer man die Autorschaft beurteilt, klar ist, daß mit Baptisterium und *duomo nuovo* eine architektonische Selbstreferenz in Siena einsetzt, die die Kunst Sienas zwischen Nicolas Kanzel und Duccios Maestà zur Identitätsgenerierenden Glanzzeit erhebt. Nun wird »klassisch«, was eben noch innovativ war, und es wird die Sieneser Architektur und Skulptur bis weit ins Quattrocento und teilweise sogar bis ins Seicento bestimmen. Formen wie Techniken sind fast ausnahmslos vom *duomo vecchio* übernommen und in einen Maßstab übersetzt, in dem sich die Konkurrenz zu Florenz manifestiert. In dieser Perspektive geht indes unter, daß der *facciatone*, die Fassade des neuen Doms, mit seiner eigenwilligen Lösung riesiger Öffnungen übereinander keineswegs traditionell ist. Wie bei allen Innovationen in Siena, scheuen die Autoren auch hier, das Neue klar zu benennen und davon das der Geschichte Geschuldete abzuziehen.

Neuzeit

Die Probleme, denen sich H/W gegenüber sahen, hatten sich für die Autoren des zweiten Textbandes nicht gestellt. Hier war die bestens recherchierte Masse an präzisen Nachrichten zu sortieren und auf den Bau hin zu befragen. Die Kapitel sind konziser und eher informativ als argumentativ angelegt und in stärker kontextualisierte Erzählungen eingebettet als die den mittelalterlichen Dom betreffenden Teile.

Die von Peter Anselm Riedl vorgeschlagene Zuschreibung des heute bekanntesten Anbaus, der Libreria Piccolomini, an Francesco di Giorgio Martini ist derzeit weder beweis- noch widerlegbar. Das Vorbild für den für eine Bibliothek ungewöhnlichen Raumtypus eines

einschiffigen Saals mit Muldengewölbe und Stichkapellen ist jedoch mit der vatikanischen Sixtinischen Kapelle zweifellos richtig bestimmt. Bei den glücklicherweise niemals realisierten und hinsichtlich ihres Auftragskontextes rätselhaften Veränderungsplänen von Peruzzi, die, Ideen von Raffaels Chigi-Kapelle in Rom und des Neubaus von St. Peter variierend, von Umbauten bis zu einem völligen Neubauplan reichen, ist nicht zuletzt ein Versuch zu erkennen, die Vollen- dung des *duomo nuovo* nochmals anzugehen. Innerhalb der beiden Bände zum Dom stellt Matthias Quasts vielleicht etwas zugespitzter Versuch, die Pläne stärker in einen politischen Kontext einzubinden, eine erfreuliche Ausnahme dar.

Im Zentrum stehen die Veränderungen unter Alexander VII., der vom Rektor der Opera geschickt in die Veränderungswünsche eingebunden wurde, bis er sich der Sache seiner Heimatstadt persönlich annahm unter Hinzuziehung von Virgilio Spada als Ratgeber und Gianlorenzo Bernini als Architekt. Ungemein spannend ist die Rekonstruktion der Diskussionsverläufe zwischen Siena und Rom. Klaus Güthlein konnte dabei über die Schriftquellen wie über den stilistischen Befund klären, daß die fast immer Bernini zugeschriebene Architektur der Chigi-Kapelle dem wenig bekannten Sieneser Architekten Benedetto Giovanelli zu verdanken ist, während Bernini nur Details der Ausstattung entwarf. Diese Kapelle, mit der die Chigi an prominenter Stelle in der Sakraltopographie ihrer Stadt vertreten waren, wurde als Gegenstück zur fälschlich Peruzzi als Frühwerk zugeschriebenen Johannes-Kapelle auf der gegenüberliegenden Nordseite errichtet. Mit guten Gründen plädiert Güthlein für den in den Quellen nicht erwähnten Francesco di Giorgio Martini als Ideengeber des innovativen Zentralraumkonzepts eines überkuppelten Zylinders.

Die mit *verde-antico*-Säulen der Lateransbasilika geschmückte Chigi-Kapelle nahm das Gnadensbild der Madonna della Gratia auf, deren Kapelle wie der alte Bischofspalast abgerissen wurde, um sowohl den Gouverneurspalast als auch den Dom freizustellen. Die nun sichtbare Südflanke mit ihrer Backsteinoberfläche erhielt einschließlich der Chigi-Kapelle eine Außenverkleidung in materieller wie in stilistischer Anlehnung an den mittelalterlichen Bau. Mit welcher Stringenz die historischen Modelle angewandt wurden, verweist vermutlich nicht nur auf einen ästhetischen Zwang, einmal Angefangenes im entsprechenden Stil zu Ende zu bauen, sondern auch, wie Salvatore Pisani zeigt, auf ein historisches Bewußtsein – Erinnerung an die Glanzzeit der Stadt – lange vor dem Historismus, der dann unter ganz anderen semantischen Vorzeichen als bei den auf vornehmlich urbanistische Einheitlichkeit abzielenden Inszenierung barocker Repräsentation zu einer unangemessenen Norm für Siena wurde. Dominant bei der Vollen- dung der Gotik im Barock war ein anderer Gedanke. Der Umbau des Platzes und seiner Gebäude verdeutlicht, wie Pisani und vor allem Wolfgang Lose-

ries in dem am spannendsten zu lesenden Kapitel zur städtebaulichen Dimension darlegen, in welcher urbanistischen und damit politisch-semanticen Geflecht das Domensemble in Zeiten oligarchischer, signoraler und monarchischer Politik jeweils verwoben war. Siena führte ein Lehrstück der Aneignung und Umbeschriftung des öffentlichen Raums auf, gipfelnd in den barocken Parallelverschiebungen der institutionellen Präsenzen im nun stärker hierarchisierten Machtgefüge der Stadt: vom Kollektiven und Städtischen zu monarchischer Repräsentanz und zum Vergnügen. Gewinner waren der medicische Statthalter und in Maßen der Bischof, Verlierer das Kapitel und vor allem die Opera, deren Rektorenbau an den Bischof ging, während das Haus der Dombauhütte für das höfische *divertimento* umfunktionierte wurde. In dieser ersten Phase einer Neuerfindung des mittelalterlichen Siena, in der mehr denn je Dom und Domareal aufeinander abgestimmt wurden, dominierten Kriterien des Schönen. Der Dom wurde ästhetisch funktionalisiert als Kulisse der Herrschaft der Statthalter. Diese hatten das politische Zentrum auf den Domplatz verlegt, wodurch der Campo, einstiges Zentrum des republikanischen Siena, auch urbanistisch ins zweite Glied rückte. Das mittelalterliche System von schwarzen und weißen Streifen wurde bis zur Uniformität ausgeweitet, wie dann umgekehrt im Historismus (unter Einfluß von frühhistoristischen und milieutheoretischen Architekturdiskursen zur Materialwahrheit?) der Backstein als authentisch sienesisches Material ausgerufen und selbst dort freigelegt wurde, wo er nie steinsichtig war. Die Ästhetik des Tilgens zur Inszenierung des Echten sollte unter den Faschisten durch Abriß etlicher Gebäude auf dem Domareal zu einer monumentalistischen *grandezza* gesteigert werden, scheiterte aber an den Finanzmitteln.

Bereits mit dem Ende des habsburgischen Großherzogtums veränderten sich für das Domensemble die Perspektiven, in denen sich eine Wende von der staatlichen

Repräsentation hin zur Geschichte als zuerst lokale, dann nationale Identität vollzog. Ihr wissenschaftlicher Anspruch führte dabei zu mitunter weniger glaubwürdigen Ergebnissen als im barocken Bekenntnis zur gotischen Einheit. Diesen in den Domrestaurierungen manifesten Prozeß hat Loseries nachgezeichnet. Die Restaurierungsgeschichte hilft auch den ideologisch bestimmten Prozeß im Umgang mit dem Originalmaterial zu erhellen: von der Forderung nach historischer Genauigkeit in den neu auszuführenden Stücken zu einer vermeintlichen Rückkehr zu einem durch »wissenschaftliche« Sach- und Quellenforschung konstruierten Mittelalter (hierbei agierte der Vasari-Herausgeber Gaetano Milanesi mehrfach unglücklich). Der durch nationale Semantisierungsstrategien forcierte und auf Autonomie der Architektur zielende (gegenüber Skulptur ignorante) Purismus eines *primitivo stato originale* bei der ebenso erfolgreichen wie folgenreichen Selbsterfindung der Stadt als museales Mittelalterjuwel hatte bis in die 1950er Jahre hinein die Beseitigung des barocken Siena aus dem Stadtbild zur Folge, gipfelnd in der Entfernung von Giuseppe Mazzuolis Apostelserie aus dem Dom, ohne daß die erhaltene mittelalterliche aufgestellt worden wäre.

Die kritische Erzählung wissenschaftlich organisierter, personell eng vernetzter Maßnahmen, mit denen (Kunst-)Historiker, Denkmalfleger und Restauratoren an der unendlichen Geschichte von Authentizität und Anfängen schrieben, erscheint am Ende des Buchs als historische Skepsis am Anspruch auf objektivistische Forschung, die – und sei sie noch so kategorisch vorgetragen – nicht außerhalb der materiellen Geschichte steht, die Geschichte nicht nur erzählt, sondern macht.

Jürgen Wiener

MIKLÓS BOSKOVITS

The Mosaics of the Baptistery of Florence

Florence, Giunti Editore 2007 (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, by Richard Offner with Klara Steinweg, continued under the direction of Miklós Boskovits and Mina Gregori, section I, vol. II). 672 S., 181 Farbtaf., 186 s/w Abb., ISBN 978-88-09-04618-4. € 165,00

Offners Plan sah nur einen Band vor für die erste Sektion des *Corpus*, die der florentinischen Malerei des 13. Jh.s gewidmet sein sollte. Was immer seine Gründe waren: Er hat anscheinend nicht beabsichtigt, die Baptiste-

riumsmosaiken eingehend zu behandeln. Es ist zu begrüßen, daß die jetzigen Herausgeber sich anders entschieden haben, ist dieses doch das umfangreichste mittelalterliche Bildprogramm der Toskana; ein ehrgeiziges Projekt,