

Autonome Künstler und Intellektuelle: Vater und Sohn Pisano

Max Seidel

Father and Son. Nicola and

Giovanni Pisano. (Series of the

Kunsthistorisches Institut in Florenz,

Max-Planck-Institut, vol. XV/1, 2).

2 Bde. München, Hirmer Verlag 2012.

Bd. 1: 468 S., 424 s/w Abb.

Bd. 2: 521 S., 504 s/w Abb.

ISBN 978-3-7774-5101-5. € 150,00

Max Seidels Studie über Nicola und Giovanni Pisano ist eine Forschungsmonographie eigener Art. Der erste Band enthält im wesentlichen drei große Aufsätze, die Leerstellen der Pisani-Forschung ausfüllen, während der zweite aus 504 ganzseitigen Schwarz-Weiß-Aufnahmen sowie einigen Zeichnungen besteht. Man sollte den zweiten Band zuerst aufschlagen, denn beim Betrachten der Abbildungen werden die Intentionen des Verfassers schnell anschaulich, zumal die von Andrea und Fabio Lensini angefertigten Photographien durch höchste Qualität bestechen. Es sind sorgfältig ausgeleuchtete, kunsthistorisch dienliche Aufnahmen, die nicht selten Aspekte deutlich machen, die man unter normalen Bedingungen vor den betreffenden Objekten nicht einmal erahnt. Auch die Zusammenstellung der Bilder ist oftmals faszinierend, nicht selten „enthüllend“, beispielsweise die Gegenüberstellungen von Nicolas siensischen Prophetenköpfen mit Giovannis Köpfen der Propheten in Pistoia (Abb. 59–64; Abb. 1 und 2). Solche Bilderfolgen belegen, wie wichtig es für Seidel ist, mit dem optischen Bestand zu argumentieren; daher weist auch der Textband nochmals 424 schwarz-weiße Abbildungen auf.

Ebenso bedeutsam sind die im ersten Band zu findenden Aufmaße der Kanzel des Doms von Siena sowie derjenigen von Sant'Andrea in Pistoia und des Baptisteriums von Pisa. Hinzu kommen Zeichnungen zur Kanzel von San Giovanni Fuorcivitas, ebenfalls in Pistoia, und eine zu jener des Pisani-Doms. Die Angaben der Maße und Maßstäbe nicht nur in modernen Zentimetern, sondern auch in historischen „palmi“ und „braccia“ sensibilisieren den Leser für die Maßverhältnisse. Der Bildband liefert nicht allein Illustrationen, sondern für die weitere Forschung unverzichtbare kunsthistorische Belege für die Innovationskraft sowohl des Vaters als auch des Sohnes. Diese künstlerischen Neuerungen beider Pisani lassen sich vor allem an den Kanzeln zeigen, deren Erforschung sich Max Seidel seit Jahrzehnten gewidmet hat.

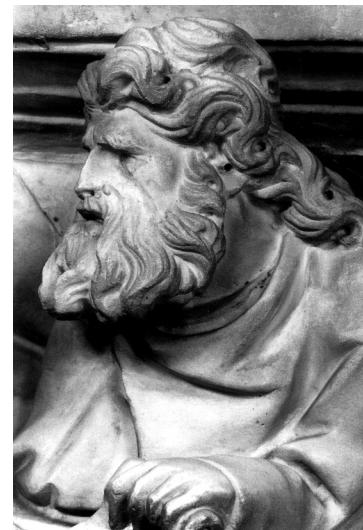
KUNSTHISTORIOGRAPHISCHES

Der Textband besteht aus fünf großen Kapiteln. Das erste bietet einen Blick auf die Forschungsgeschichte (13–81), die zu großen Teilen auch eine Geschichte des Florentiner Instituts ist. Im Zentrum steht zuerst die alte Frage nach dem Gegensatz zwischen Nicola und Giovanni (13–43). Wie konnte der Vater ein „Vorläufer der Renaissance“ (35) sein, während sich der Sohn, wie Erwin Panofsky meinte, der „Gothic counterrevolution“ (15) zuwandte? Ebenso geht es um die Frage nach der Bewertung der Quellen. Deren Aussagekraft verteidigt Seidel am Beispiel der Sieneser Domkanzel (bes. 41f.), die eines der bestdokumentierten Kunstwerke des Mittelalters ist.

Er beschränkt sich in den folgenden Passagen nicht auf die Analyse der kunsthistorischen Rezeption, sondern zeigt, wie sich deren Auffassungen in Bildkünsten und Literatur widerspiegeln. So findet man am Londoner Denkmal für Prinz Albert unter den italienischen Künstlern nur Ni-



Abb. 1 (links) Nicola Pisano, Kanzel des Sieneser Doms, Prophet, 1266/68. Marmorrelief [Seidel 2012, Bd. 2, Taf. 63]
Abb. 2 Giovanni Pisano, Kanzel von Sant'Andrea in Pistoia, Prophet, 1298–1301. Marmorrelief [Seidel 2012, Bd. 2, Taf. 64]



cola Pisano, nicht aber Giovanni (20). Andererseits hat Rudolf Borchardt für Nicola nur noch Verachtung übrig (36). Sehr klar arbeitet Seidel den unhistorischen, ja ideologischen Charakter vieler dieser Einschätzungen heraus, etwa wenn er die Frage referiert, ob Nicola nun ein „heidnischer“ oder ein „christlicher“ Künstler gewesen sei (21–28). Was mancher für heidnisch hielt, erkannten andere als Gelehrsamkeit. Damit wird ein Stichwort genannt, das für das gesamte Buch zentral ist.

Das Kapitel zur „fortuna critica“ zeichnet das Bild einer Kunstgeschichtsschreibung, die im Grunde von den Pisani überfordert war, weil deren Werke – sowohl hinsichtlich des Stils als auch hinsichtlich der Inhalte – weder in die üblichen Kategorisierungen passen, noch mit der gängigen Methodik zu fassen sind. Die Pisani marschieren nicht mit im „Gänsemarsch der Stile“, und sie stellen häufig schwer verständliche Themen dar. Kein Wunder also, dass die beiden Künstler immer wieder gereizte Reaktionen auslösen. Andererseits: Wer polarisiert, der wirkt.

IKONOGRAPHISCHE INNOVATIONEN

Im zweiten Kapitel behandelt Seidel unter der Überschrift „Forschungsperspektiven“ einige ikonographische Probleme (72–80), um bereits hier – und nicht erst im Kapitel „The artist as iconogra-

pher“ – die Zusammengehörigkeit von Stil und Ikonographie deutlich zu machen und um möglichst früh das Konzept der „Mikro-Ikonographie“ (79f., vgl. 120) vorzustellen, für das er sich auf Gisbert Schüßler beruft. Worum es konkret geht, zeigt die von Schüßler auf dem Jüngsten Gericht der Pisaner Baptisteriumskanzel entdeckte „Salamandra“ (Die ‚Salamandra‘ in der Hölle: zu Nicola Pisano, „Jüngstem Gericht“ im Baptisterium von Pisa, in: Johannes Myssok/Jürgen Wiener [Hgg.], *Docta manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Münster 2007, 89–98). Weil dieses Tier bekanntmaßen feuerbeständig ist, hat es Schüßler als Hinweis auf die Ewigkeit der Höllenstrafen interpretiert. Man darf also die „Mikro-Ikonographie“ durchaus als eine Art früher Emblematik verstehen.

Seidel geht in diesem Kapitel weit über seinen 1975 erschienenen Aufsatz „Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisanos“ hinaus, auch wenn sich schon in dieser bahnbrechenden Studie zentrale Gedanken finden, die auch die jetzige Publikation bestimmen. Doch wurden keineswegs nur die alten Vergleichsbeispiele und Zitate übernommen (vgl. z. B. 2012, Bd. 1, 53 / 1975, 321), sondern er bietet substantielle Neuerungen, wie auch die Berücksichtigung der Sozialgeschichte zeigt, die im dritten Kapitel untersucht wird (83–117). Wie Seidel schon zuvor betont hatte, entsprechen die

Pisani keineswegs der scheinbar unausrottbaren Vorstellung vom mittelalterlichen Handwerker-Künstler (z. B. 68).

Rechnungen und andere schriftliche Quellen belegen ihre gehobene soziale Stellung und ihre Gelehrsamkeit. Weil Seidel diese Quellen nicht isoliert sieht, sondern z. B. auch Inflationsraten und den Immobilienmarkt in seine Überlegungen mit einbezieht, kann er mit ihnen ein lebendiges Bild der Zeit zeichnen. Besonders zu erwähnen ist die Quellenedition zu Giovanni Pisanos Tätigkeit als „Caput Magistrorum“ am Dom von Pisa (105–117, von Alma Poloni mit größter Sorgfalt transkribiert). Die Zahlungseinträge geben nicht nur einen präzisen Eindruck von der Arbeit der Werkstatt Giovannis, sondern erlauben auch Rückschlüsse auf die Lebendigkeit des damaligen Lateins. Es wurde offenbar noch gesprochen, wie die Nähe zur Volkssprache zeigt, z. B. in „edomade“ für „hebdomada“ („Woche“).

Wenn im folgenden Kapitel (119–345), dem Zentrum des Buches, die ikonographischen Neuerungen Nicolas herausgestellt werden, dann bilden die zuvor dargelegten sozialhistorischen Aspekte eine wichtige Folie, lassen doch insbesondere die lateinischen Quellen die Pisani als gelehrte Künstler erscheinen. Wenn sie die Verträge, die sie abschlossen, verstehen konnten, dann auch so gut wie jeden anderen lateinischen Text. An dieser Stelle hätten sicher die Inschriften noch stärker gewürdigt werden dürfen, besonders die der Pisaner Domkanzel. Die hier benutzte, persönliche „Sprache der Signatur“ erlaubt sogar die Annahme, Giovanni habe diesen Text selbst formuliert (vgl. Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*. Teil 3, Berlin/München 2009, 1262). Ein mittelalterlicher Künstler konnte im Idealfall nicht nur Gestalter und Konzeptor sein, sondern auch Dichter. So wird Giotto eine volkssprachliche Canzone zugeschrieben, die sich gegen die zur Schau gestellte franziskanische Armut wendet (abgedr. bei Giuseppe Corsi [Hg.], *Rimatori del Trecento*, Turin 1969, 918–922).

INTELLEKTUELLE HABITUS UND KÜNSTLERISCHE AUTONOMIE

Hohe Intellektualität (vgl. 120) gehörte zu den Triebkräften, die solche Innovationen bewirkten, die man sowohl im Formalen wie im Inhaltlichen bei den Werken Nicolas konstatiert hat. Die Zusammengehörigkeit dieser beiden Parameter drückt Seidel mit dem Begriff „iconographic style“ aus. Aber es sind insbesondere die ikonographischen Innovationen, die beweisen, welche Möglichkeiten autonomer Entfaltung Künstler des 13. Jh.s haben konnten, und zwar im fraglosen Einverständnis mit den Auftraggebern. Bezeichnenderweise steht im ansonsten sehr detaillierten Vertrag zur Sieneser Kanzel „not a word“ (83) zur Ikonographie. Zeitgenössische Theologen wie Wilhelm Durandus hielten das für normal: „Aber auch die verschiedenen Geschehnisse des Neuen und des Alten Bundes werden nach dem Willen der Maler gemalt, denn den Malern und Dichtern stand es immer schon frei, alles zu wagen, was sie wollen.“ („Sed et diuerse ystorie tam noui quam quam ueteris testamenti pro uoluntate pictorum depinguntur, nam pictoribus atque poetis quelibet audendi semper fuit equa potestas“; *Rationale diuinorum officiorum*, Lib. I, Cap. III, Nr. 22.)

Durandus legitimiert den Wagemut der Künstler mit einem Zitat aus Horaz' *Ars poetica* (9–10), das mit dem Signalwort „semper“ als antik gekennzeichnet ist. Durandus' Aussage wirkt aus heutiger Sicht wie eine Rechtfertigung der Neuerungen Nicola Pisanos oder auch Giottos. Die Zitate des Theologen aus Horaz, Ovid, Cicero und Vergil ließen sich in Parallele setzen zu den Antikenzitaten Nicolas, denn in beiden Fällen geht es darum, Komplexität zu schaffen und gleichzeitig die eigenen Werke mit der Antike in direkte Verbindung zu bringen. Ihr „heidnischer“ Charakter wird völlig ausgeblendet. Er ist vielleicht gar nicht immer präsent, auf jeden Fall verliert er sich im Rahmen der vorgegebenen christlichen Themen (Abb. 3 und 4). Dies wird auch deutlich anhand von Nicolas Relief der Darstellung im Tempel an der Kanzel des Pisaner Baptisteriums (Abb. 5). Seidel wendet sich diesem Relief bereits im Kapitel „Forschungsperspektiven“ zu, um eine Basis für seine

späteren Ausführungen zu gewinnen (49–53). Neben den üblichen Hauptpersonen Maria, dem greisen Simeon sowie ganz links dem heiligen Joseph stellt Nicola auf der rechten Seite des Reliefs einen auffälligen bärtigen Greis dar, dessen linker Arm von einem Knaben gestützt wird. Lange schon kennt man dessen Vorbild: Es ist ein trunkenner Dionysos von einem neo-attischen Marmorkrater, der für die Kommune von Pisa von großer Bedeutung war und den man mit Julius Cäsar in Verbindung brachte. Dieses Werk, das jedem Pisanner vor Augen stand, zitiert Nicola und ändert zugleich zugunsten der römischen Vorlage die überkommene Ikonographie der Darstellung im Tempel. Das dionysische Thema spielte freilich zu diesem Zeitpunkt keine Rolle mehr, es dürfte damals unbekannt gewesen sein.

Grundlage von Seidels Deutung sind nun die liturgischen Texte des Festes der „Purificatio

Beatae Mariae Virginis“, vor allem die mehrfach benutzten Worte: „Der Greis trug das Kind, das Kind aber lenkte den Greis“ („Senex Puerum portabat, Puer autem senem regebat“). Vergleicht man die reiche theologische Literatur zu diesem Satz, kann man die vorgeschlagene Interpretation sogar noch etwas schärfen. Wie schon Ephraem der Syrer in einem Hymnus (Sôgîtâ III, bes. 28f.; abgedr. bei Edmund Beck [Hg.], *Des Heiligen Ephraem des Syrers Hymnen de Nativitate*. Bd. 1, Louvain 1959, 207) besingt, ist heilsgeschichtlich gesehen der greise Simeon jünger als der neu geborene Knabe, den Ephraem als den „Alten der Tage“ (Dan. 7, 9) schildert, d. h. als die präexistente zweite Person der Trinität. Ähnliche Gedanken finden sich noch in der *Legenda aurea*. Die Vermutung geht also dahin, Nicola habe nicht nur die „historia“ des Geschehens im Tempel geschildert, sondern – gleichsam mit einem Chiasmus – auch die



Abb. 3 Römischer Sarkophag mit Nereiden und Seekentauren, Detail, frühes 3. Jh. n. Chr. Marmor. Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana (Seidel 2012, Bd. 2, Taf. 466)



Abb. 4 Nicola Pisano, Kanzel des Sieneser Doms, Jüngstes Gericht, Detail, 1266/68. Marmorrelief (Seidel 2012, Bd. 2, Taf. 465)



Abb. 5 Nicola Pisano, Darstellung im Tempel, Kanzel des Pisaner Baptisteriums, 1255/60. Marmorrelief (Seidel 2012, Bd.1, Abb. 29)

Wirklichkeit der Heilsgeschichte. Allerdings dürfte es schon den Zeitgenossen schwergefallen sein, die ungewohnte Ikonographie zu verstehen, denn das neue Bildthema entspricht nicht den Prinzipien der Typologie von Altem und Neuem Bund. Nicola hat den „Alten“ kein zweites Mal dargestellt, und auch Giovanni hat ihn nicht übernommen.

INTERPRETATIONSANSÄTZE

Als weiteres Beispiel für die innovativen Verfahren der Pisani sei die Venus pudica erwähnt, die Giovanni Pisano als Vorbild für eine der Tugenden an der Pisaner Domkanzel benutzte (57f.). Seidel stützt die schon länger vertretene Deutung als Temperantia, wozu er unter Berufung auf Peter Seiler ein Zitat aus der *Summa Theologiae* anführt (IIa, IIae, quaest. 143 [!], art. unicus, resp.; vgl. Seiler, Schönheit und Scham, sinnliches Temperament und moralische Temperantia. Überlegungen

zu einigen Antikenadaptionen in der spätmittelalterlichen Bildhauerei Italiens, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 70, 2007, 489f.). Der heilige Thomas von Aquin zeigt hier die Mäßigkeit als eine Tugend, zu der wesentlich die Schamhaftigkeit gehört, dank derer man die der Mäßigkeit entgegengesetzte Schändlichkeit flieht und deren Schönheit erreicht. Wenn zur Verbildlichung eines solchen Konzepts das Bildformular der Venus pudica genutzt wird, kommt es zu einer erstaunlichen Konvergenz zwischen der antiken und der mittelalterlichen Ikonographie – ganz anders als im Fall des Dionysos der Baptisteriumskanzel.

Im späteren Ikonographiekapitel finden sich dann noch weitere, meist sehr überzeugende Einzelinterpretationen, etwa zum Thron der Astrologia an der Kanzel von Siena (120–122), zum Stabzepter der dortigen Justitia (122–132) oder zur Krone des Herodes (132–163), ebenfalls in Siena. In diesen Passagen beeindruckt die treffsichere

Verwendung der Quellen, mit der Seidel die große Tradition der ikonographischen Forschungen des 20. Jhs fortsetzt. In einigen Punkten wird man seine Auffassungen trotzdem nicht unbedingt teilen. Wenig überzeugend ist etwa die Identifizierung des Attributs der Ecclesia auf dem Sieneser Kreuzigungsrelief (163–174). Seidel möchte in diesem Objekt eine Osterlicht-Ampel erkennen (168), die jedoch im Sieneser Dom-Ordo nicht belegt ist (Mino Marchetti [Hg.], *Ordo Offitiorum Ecclesie Senensis. Oderigo e la liturgia della Cattedrale di Siena*, Siena 1998, Cap. XCII: De benedictione novi ignis et cerei consecratione, 146f.). Und bei dem zum Vergleich herangezogenen mannshohen Leuchter der Cappella dei Nove befindet sich die Kerze auf dem „tempietto“ und nicht im Innern, wie man es sich bei Nicolas Objekt vorzustellen hätte (168). Vielleicht handelte es sich um ein Kirchenmodell.

Anderen Interpretationen wird man hingegen voll und ganz zustimmen, es seien nur einige herausgegriffen: das kaiserliche Gewand der Philosophia (192–200), die „schnellen“ Dromedare (237–245) der Heiligen Drei Könige und der ausführlich behandelte Löwe (z. B. 252). Offen bleibt hingegen weiterhin die genaue Interpretation der zentralen Christusfiguren an den Kanzeln der Kathedralen von Siena und Pisa sowie von Sant’Andrea in Pistoia (264–273). Christus ist als Lebensbaum oder als der Weinstock gezeigt, von dem Zweige mit menschlichen Köpfen ausgehen, die wohl auf die Stände der Kirche verweisen. Doch bei keinem der drei Werke sind alle Dargestellten eindeutig zu identifizieren.

WIE DER VATER, SO DER SOHN?

Im vergleichsweise kurzen fünften und letzten Kapitel (347–453) behandelt Seidel die erstaunlichen Unterschiede und die ebenso erstaunlichen Gemeinsamkeiten zwischen Nicola und Giovanni. Konkret untersucht er u. a. die Kanzeln des Baptisteriums und des Doms von Siena, die im zweiten Band gegenübergestellt werden. Er bezieht aber auch andere Künstler in seine Betrachtung ein, etwa die Maler Duccio oder Rainaldo da Siena. Dadurch erweitert Seidel den Horizont, und Vater und Sohn erscheinen nicht mehr als isolierte Anti-

poden. An den hier verwendeten Vergleichsabbildungen wird erneut die objektnahe Argumentationsweise Seidels erkennbar.

Am Ende des Buches findet man schließlich eine Bibliographie, die der Autor souverän auf wenige Titel beschränkt hat. Man mag (auch im Sinne der vorherrschenden Verlagspolitik) dank der heutigen Recherchemöglichkeiten ausführliche Literaturangaben für verzichtbaren Luxus halten, dennoch hätte sich der Leser über einige zusätzliche Hinweise gefreut. Gleiches gilt für das Register: Gerade bei einem so gehaltvollen Buch wie dem vorliegenden wäre ein solches höchst wünschenswert gewesen, zumal das Inhaltsverzeichnis nicht alle Unterpunkte der Gliederung nennt.

Nicht unerwähnt lassen kann man die Sprachgestalt des Buches: Max Seidel hat sich entschlossen, seinen Text ins Englische und Italienische übersetzen zu lassen. Spuren eines deutschen Originals finden sich nur noch im Literaturverzeichnis (z. B. 457). Seidels Entscheidung ist nicht nur deshalb bedauerlich, weil zumindest die englische Übersetzung, die für die vorliegende Rezension benutzt wurde, sprachlich etwas farblos wirkt, sondern auch, weil hiermit unnötigerweise die polyglotte Tradition der europäischen Kunstgeschichtsschreibung verleugnet wird. Wer sich ernsthaft mit den Pisani befassen will, wird auch in Zukunft lateinische, italienische, französische und selbstverständlich deutsche Texte lesen müssen. Derartige Anmerkungen, die man in vergleichbarer Weise zu manchem Buch machen könnte, ändern nichts an Wert und Rang dieser Publikation. Daher ein lapidares Fazit: Max Seidel hat sowohl zu Nicola und Giovanni Pisano als auch zur Ikonographie mittelalterlicher Kunst einen bleibenden Forschungsbeitrag geleistet.

PROF. DR. CHRISTIAN HECHT