

Genua 1978; II. *Genova, Museo di S. Agostino*; Genua 1984). Koch gab einen Überblick über regionale Unterschiede, Entwicklung in Rom, Formularentwicklung. Der größte Unterschied zur Epigraphie Mitteleuropas besteht darin, daß in Italien die Einschnitte der karolingischen Renaissance überhaupt nicht und der beginnenden Neuzeit in anderer Form existieren, nämlich in einem frühen Aufgreifen der Kapitalis unter Auslassen der gotischen Minuskel. Das 13. Jh. stellte sich besonders in Rom als Zeit des Experimentierens dar. *Robert Brentano* (University of California) hatte Testamente und verwandte Urkunden in Rieti untersucht. Solche Texte werden zwar schon lange von Kunsthistorikern zu Rate gezogen, aber nicht immer mit der erforderlichen Genauigkeit. Unbedingt müssen sie in ihrer Ganzheit gelesen werden, um überzeugende Aussagen zu gestatten (mustergültig etwa: *I Testamenti dei Cardinali del Duecento*, hg. von Agostino Paravicino Bagliani, Rom 1980). Als überraschendes Ergebnis für Rieti stellte sich heraus, daß hier konkrete Bestattungsorte erst um 1300 testamentarisch festgelegt wurden, erst 1317 wurden Familienkapellen erwähnt. Eines der wenigen Bischofstestamente — des Pietro da Ferentino († 1301) — nennt ausdrücklich die Kirche der Franziskaner als Bestattungsort, weil so der Verstorbene öfter der Eucharistie beiwohnen könne. *Ingo Herklotz* (Bibliotheca Hertziana) stellte Paris de Grassis' *Tractatus de funeribus et exequiis in romana Curia peragentis* (Vat. lat. 5986) vor. Erst um 1510 entstanden, spiegelt er im wesentlichen spätmittelalterliche Bräuche wieder. Neben textlichen Vorbildern der vorangehenden Jahrhunderte konnte Herklotz besonders Grabmäler als Illustrierung eines genau bestimmbar Zeitpunktes der Bestattungsfeierlichkeiten heranziehen: so zeigt das Grab Bonifaz' VIII. die Aufbahrung am Sterbeort, und ein Figurenfries des Arnolfo im Lateran stellt Kleriker bei der Totenmesse dar. Klar wurde aus diesem allem, wie wichtig und wünschenswert eine gute Zusammenarbeit von Kunsthistorikern mit Historikern und Epigraphikern ist.

Von einer neuen Synthese ist die Grabmalforschung derzeit weit entfernt. Typologische Fragen sind aktuell — mehrfach wurde nach der Rolle der Bettelorden gefragt, nach der Beziehung Donatello zu den Franziskanern, der Dogen zu den Dominikanern etwa —, aber die Arbeit muß vorrangig erst einmal am Einzelmonument geleistet werden. Der Convegno bot einen guten Überblick über dieses z. Zt. sich so lebhaft entwickelnde Teilgebiet der italienischen Kunstgeschichte.

Jürgen Krüger

Ausstellungen

SIMONE MARTINI E "CHOMPAGNI".

Siena, Pinacoteca Nazionale, 27. 3. — 31. 10. 1985

(mit drei Abbildungen)

Aus Vasaris Bericht über das Sterbealter des Malers Simone ergibt sich ein Geburtsjahr um 1284. Zum 700. Jubiläum dieses schon zu seiner Zeit weit über die Ländergrenzen hinaus berühmten Mitbürgers veranstaltete vom 27. bis 29. 3. 1985 die Stadtverwaltung Sienas internationale Studientage, in Zusammenarbeit mit Universität und

Denkmalpflegeamt. Im Rahmen der Vorträge hörte man von Mitgliedern der Soprintendenza Berichte über die letzten Restaurierungen der Wandbilder Simones in der Sala del Mappamondo des Palazzo Pubblico.

Das eigentliche Geschenk des Denkmalpflegeamtes an die Tagungsteilnehmer — wieder in enger Zusammenarbeit mit Comune und Universität — war eine kleine, höchst interessante Ausstellung, die im Sommer und Herbst noch allen anderen Besuchern der Stadt offenstand. Selbstverständlich sind dort nur wenige der Hauptwerke Simones gezeigt worden. Wer wollte es heutzutage noch verantworten, große Altartafeln dem Risiko von Transport und Klimaschwankungen auszusetzen? Den Organisatoren war von vornherein klar, daß konservatorische Maßnahmen die Ausstellung rechtfertigen mußten. Man benutzte die Räume der Pinakothek, in denen schon in anderen Jahren die jeweils kurz zuvor restaurierten Werke gezeigt worden waren. Und es war wieder in erster Linie eine "Mostra del restauro". Aus dem Verantwortungsbereich des Denkmalpflegeamtes Siena waren alle Tafelbilder versammelt, die Simone selbst oder einem seiner engeren Mitarbeiter zugeschrieben werden, dazu noch einige abgenommene Fresken. Fast alle dieser Werke wurden kürzlich oder sogar eigens aus Anlaß der Ausstellung konsolidiert und gereinigt. Es wurden bewußt nur wenige Leihgaben aus anderen Provinzen erbeten: die kostbare kleine Tafel mit dem hl. Ladislaus (*Abb. 2*) aus dem abgelegenen Altomonte (Cosenza), das Polyptychon aus Casciana Alta (Kat. 15), 1971 bei der Restaurierungsausstellung in Pisa bekannt gemacht und seither wieder an unzugänglichem Ort aufbewahrt, schließlich die Katharinentafel (*Abb. 3*) aus Privatbesitz, die Klara Steinweg 1956 publizierte und die sonst nur wenige Trecento-Forscher im Original kannten. Noch am Tage der Eröffnung stand nicht fest, ob und wann diese Leihgaben eintreffen würden. So darf man nicht bemängeln, daß der blaue Stoff, der zur Bespannung von Hintergrund oder Sockeln diente, besser mit einigen Bildern der Pinakothek harmonierte als mit dem Juwel der Ausstellung, der Tafel aus Altomonte.

Der vorzüglich mit Farbtafeln und Vergleichsabbildungen ausgestattete Katalog, koordiniert von Alessandro Bagnoli und Luciano Bellosi, verlegt beim Centro Di, Florenz, ist von den Autoren der einzelnen Texte als Diskussionsbeitrag zur Tagung verstanden worden. Die Beschriftung mancher Bilder führte bisher ungebräuchliche Zuschreibungen ein und setzte eigentlich voraus, daß dem Ausstellungsbesucher in Führungen oder durch die Lektüre des Katalogs die neuen Gedankengänge erläutert wurden.

Schon der Titel der Ausstellung zeigt, was vor allem zur Diskussion gestellt werden sollte: die Zusammenarbeit Simones mit anderen Malern. Prevtalis Einleitung zum Katalog legt dar, wie die Werkstatt nicht ausschließlich im Denkmodell Meister-Gehilfen zu begreifen ist. Sie kann die Form der "Compagnia d'arte" annehmen, zu der sich nicht immer gleich begabte Maler auf längere oder kürzere Zeit zusammenschlossen. Ihre juristische und finanzielle Gleichberechtigung mag im konkreten Fall bis zur Austauschbarkeit von Bildsignaturen gegangen sein.

Im ersten Raum waren einige Werke vereint, die zeigen sollten, daß Simone vor dem ersten großen Auftrag, dem 1315 datierten Wandbild der "Maestà" im Palazzo Pubblico in Siena, als Mitarbeiter seines zukünftigen Schwiegervaters Memmo di Filippuccio tätig gewesen sei und ihm die Kenntnis der Frühwerke Giottos zu verdanken habe.

Die Tafeln aus S. Lucchese bei Poggibonsi (Kat. 1), seit dem 17. Jahrhundert — und vielleicht auch ursprünglich — als Aufsatz eines Sakristeimöbels verwendet, sind schon um der überaus seltenen Bildgattung willen interessant. Eine der Tafeln mit Petrus und der trauernden Maria auf weißer Grundierung wurde noch ohne die deckende Rahmen-tafel ausgestellt, und der Zustand vor Abschluß der Restaurierung ließ technische Eigenheiten der "arte povera" und die Probleme einer überzeugenden Rekonstruktion des ikonographischen Programms besonders deutlich werden. Die Halbfiguren zeigen Maria, die Apostel, weitere Heilige, darunter den seligen Lucchese. Sie sind schon mehrfach in der neueren Literatur als Arbeiten von Memmo di Filippuccio genannt worden. A. Bagnoli betont zu Recht die enge Verbindung dieser Stilphase mit den gotischen Wandbildern der Oberkirche von S. Francesco in Assisi. Freilich lehrt m. E. das vor wenigen Jahren in der Sala del Mappamondo des Palazzo Pubblico in Siena aufgefundene Fresko (publiziert von M. Seidel und L. Bellosi in: *Prospettiva* 28, 1982, S. 17—65), daß Memmo di Filippuccio schwerlich der einzige unter den sienesischen Malern war, den in Assisi die neue Art einer vom Gliederbau der Figur her begriffenen Bewegung beeindruckte.

Den Katalogtexten sind keine Künstlernamen vorangestellt, und man muß genau lesen, um die Ansichten der einzelnen Bearbeiter zu erkennen. So wird deutlich, daß Bagnoli die Zuschreibung der Madonnentafel 583 der Pinakothek von Siena (Kat. 2) an den jungen Simone Martini, kürzlich von G. Chelazzi Dini vorgeschlagen, akzeptiert und seinerseits die Schutzmantelmadonna aus Vertine (Kat. 3) dem Werkkatalog Simones zufügen möchte. Die Beschriftung innerhalb der Ausstellung: Kat. 2: Simone Martini (?); Kat. 3: Memmo di Filippuccio (?) e Simone Martini (?), lehnte sich dagegen an die Meinung Previtalis im Vorwort des Kataloges an. Es erschien überzeugend, daß die Madonna aus Vertine früher zu datieren ist als bisher angenommen wurde und daß ein Werkstattzusammenhang mit der Tafel 583 bestehen muß, denn charakteristische Details wie die Punzierung und das Ornament des Mantelsaums sind identisch. Man kann auch verstehen, daß der Kopf des Jesuskindes in der Tafel 583 mit Werken Simones verglichen wird, will man sich den Meister wenige Jahre vor dem Auftrag für das Hauptbild der Sala del Mappamondo noch als einen so getreuen, fast altertümlichen Gefolgsmann Duccios vorstellen. Der Figurenstil der Madonna aus Vertine ist wohl weder Simone noch den gesicherten Werken des Memmo di Filippuccio nahe genug, um daraus eine Werkstattgemeinschaft beider ableiten zu können. Was sollte auch einen jüngeren, ehrgeizigen Mann zu Memmo ziehen, der nicht in Siena, sondern nur in der Provinz anerkannt wurde? Als Simone sich schon einen Namen gemacht hatte, als sich die Anpassungsfähigkeit des Lippo Memmi an seinen Stil erwies, wurde die Zusammenarbeit erst sinnvoll.

Der zweite Raum der Ausstellung hatte als Blickfang die prächtige, kürzlich gereinigte Tafel des seligen Augustinus Novellus, die nun anscheinend als Dauerleihgabe in der Pinakothek bleibt. Der Eindruck dieser Tafel und des kleinen Bildes aus Altomonte (*Abb. 2*) war so stark, daß es Mühe kostete, der dicht daneben hängenden Katharinentafel aus Privatbesitz (Kat. 4, *Abb. 3*) gerecht zu werden. Trotz vorzüglicher Erhaltung machen die verschmutzte Oberfläche und der neugotische Rahmen das Bild weniger ansprechend, und auch bei näherem Hinsehen fehlt — wie schon K. Steinweg schrieb —

ein wenig von der Lebendigkeit und dem Zauber eines ganz eigenhändigen Werkes von Simone, so nobel die Figur des Heiligen, so raffiniert die Farben sind. Man weiß, daß die Tafel zu einem Polyptychon aus S. Agostino in San Gimignano gehört haben muß — weitere Teile des Werkes sind bekanntlich in Köln und in Cambridge. C. De Benedictis hebt nun im Katalog zu Recht hervor, wie ducceck der Engel im Giebel der Katharinentafel noch ist, und man folgt ihr auch gern in der Vermutung, daß zwischen der Ausführung der altertümlicheren Tafeln des Werks und der Madonnen tafel in Köln einige Zeit verstrichen sein könnte. Daß auch diese letzte Phase schon um 1317 liegen soll, leuchtet dagegen nicht ein. Die überaus zarte Katharinenfigur ist wohl erst nach den Fresken Simones in Assisi und nach dem Pisaner Polyptychon denkbar. Unter den Bildern des Meisters und seiner Werkstatt sind m. E. Arbeiten der frühen zwanziger Jahre des Trecento, besonders die dreigiebelige Madonnen tafel in Orvieto und die ursprünglich zum selben Altar gehörige Tafel einer Heiligen in Ottawa, dem Polyptychon aus San Gimignano vergleichbar.

Wenig später entstanden ist wohl die Madonnen tafel der Pinakothek in Siena (Kat. 5), trotz aller Fehlstellen immer noch ein besonders lebensvolles Werk Simones. Ob die Zweifel, die G. Chelazzi Dini an der eigenhändigen Ausführung des Kindes und der Hände Mariens äußert, nicht doch dem schlechten Erhaltungszustand zu wenig Rechnung tragen?

Die Madonnen tafel aus Castiglione d'Orcia (Kat. 6), 1979 nach der Restaurierung als Werk des Simone ausgestellt, war dieses Mal wieder zu Recht ins Gegenlicht gehängt. In vielen ikonographischen Einzelheiten der Mitteltafel vom Polyptychon in Boston eng vergleichbar, ist das Bild nichts anderes als eine Werkstattwiederholung.

Seit bei der Tafel des seligen Augustinus Novellus (Kat. 7) die Farben wieder ihre volle Leuchtkraft erhalten haben, ist mehr als je erstaunlich, wie kühn hier Simone Gegensätze zur Harmonie gebracht hat, wie die sanfte, dunkle Gestalt des unter Bäumen wandelnden und meditierenden Augustin von den starkfarbigen, mit schaudererregenden Einzelheiten nicht sparenden Wunderszenen (Abb. 4) eingefasst wird. Auch im Katalog sind diesem Werk die gewichtigsten Beiträge gewidmet. Bagnoli trägt Beobachtungen bei, wie sie nur machen konnte, wer alle Phasen der Restaurierung verfolgt hat. Die Zeichnung eines Frauenkopfes im Profil, nun wieder von der Rahmung verdeckt und nur als Photographie in der Ausstellung dokumentiert, hat karikaturistische Züge und erinnert doch auch an den kleinen Engel, der so lebhaft auf den seligen Augustin einredet. Unter den historisch möglichen Daten macht Bagnoli das frühere, 1324, mit stilistischen Argumenten wahrscheinlich. Seidel, der sich schon auf die Ergebnisse des soeben erschienenen ersten Bandes des Werkes *Die Kirchen von Siena* stützen konnte, berichtet über die ursprüngliche Gestalt des Reliquenschreines, über dem das Bild angebracht war, und er bringt den Auftrag in Verbindung mit dem Bestreben, den Eremiten mit Hilfe der realistischen, in der Stadt spielenden Wunderszenen den Bürgern näherzubringen und so seine Verehrung zunehmen zu lassen.

Es wird schwerlich einen Besucher der Ausstellung gegeben haben, der sich dem Zauber der Ladislaustafel aus Altomonte (Kat. 8, Abb. 2) entziehen konnte. Die reich gemusterte, zur Mitte ausstrahlende Rahmung, der raumschaffende, sechseckige Sockel tragen mit dazu bei, die lebensprühende kleine Gestalt des heiligen ungarischen Königs

hervorzuheben. Bei dieser höchst individuell gestalteten Figur kann es sich nur um ein eigenhändiges Werk Simones handeln. Aber aus welcher Zeit seines Schaffens? F. Bologna vertritt mit historischen und stilistischen Argumenten im Katalog wieder eine Datierung ins Jahr 1326. Seine Auseinandersetzung mit der kürzlich von J. Polzer vorgeschlagenen Spätdatierung ist lesenswert, weil sie die kunsthistorischen Methoden überhaupt betrifft. Die bekannten Fakten über den einstigen Besitzer des Bildes lassen verschiedene Interpretationen zu. Vertraut man Einzelbeobachtungen wie der Verwendung bestimmter Punzen als der objektivsten Methode, Werkgruppen zusammenzustellen und sie chronologisch zu ordnen, dann liegt allerdings die Spätdatierung nahe. Verläßt man sich dagegen, wie Bologna es tut, auf die Kenntnis der Entwicklungsphasen in der Figurenbildung Simones, dann ist die Darstellung des hl. Ladislaus doch recht weit entfernt vom gotischen Schwung der Gestalten Simones aus den Avignonener Jahren.

Als Musterbeispiel für gleichberechtigte Zusammenarbeit in der Werkstatt Simones wird im Katalog mehrfach auf die Doppelsignatur mit dem Schwager Lippo Memmi verwiesen, wie sie das einstige Altarbild der Verkündigung (Florenz, Uffizien) zeigt. Sowohl Previtali (S. 28) als auch Bellosi (S. 98) bestehen darauf, bei dieser Tafel sei der Händescheidung eine Grenze gesetzt, denn beide Maler hätten sich wohl bei Entwurf, Ausführung und letzter Überarbeitung einzelner Figuren abgelöst.

In der Ausstellung wurde mit dem Schildchen "Simone Martini (?) e Lippo Memmi (?)" die Tafel des seligen Andrea Gallerani aus S. Pellegrino alla Sapienza (Kat. 9) gezeigt. Das Bild hat durch die Restaurierung sehr gewonnen. Aber die Notwendigkeit einer Beteiligung beider Meister an der Ausführung wurde wohl nicht anschaulich. Am zutreffendsten erschien der Hinweis im Katalogtext von E. Avanzati auf eine Werkgruppe aus dem Umkreis der sienesischen Werkstatt Simones. Besonders das Bild der mystischen Vermählung der hl. Katharina (Boston, Museum of Fine Arts) zeigt ähnliche Figuren, die von voluminösen, bauschigen Gewändern eingehüllt sind, dennoch schmal und langgestreckt wirken, weil der am Halsansatz scharf abgeknickte Kopf so klein ist.

Lippo Memmi war in der Ausstellung gut vertreten mit dem frisch gereinigten, signierten Madonnenbild aus S. Maria dei Servi in Siena (Kat. 11) und dem Spätwerk, dem abgenommenen Fresko aus S. Domenico, jetzt im Besitz der Sieneser Pinakothek (Kat. 16—19). Die Madonnentafel der Pinakothek, einst in Montepulciano (Kat. 14), schließt sich stilistisch dem Bild aus S. Maria dei Servi an.

Eins der Hauptwerke der sienesischen Malerei des Trecento, der neutestamentliche Zyklus in der Collegiata von San Gimignano, zeigte eingeritzt den Namen des Lippo Memmi, und in den letzten Jahren hat die Hypothese mehrfach Verfechter gefunden, nach der die traditionell „Barna" zugeschriebene Gruppe von Werken nichts anderes als ein Aspekt der Kunst des Lippo wäre. Man muß es als besonderes Verdienst der kleinen Ausstellung in Siena bezeichnen, einige der Bilder vereinigt zu haben, die ein Urteil zur „Barna"-Frage ermöglichen. Man sah benachbart die für Lippo gesicherte Madonnentafel aus S. Maria dei Servi und eins der Hauptwerke der „Barna"-Gruppe, die Madonna aus Asciano (Kat. 10), die wohl noch im 2. Jahrzehnt des Trecento entstand, zeitlich nahe dem Wandbild der "Maestà" von Lippo Memmi in San Gimignano. Die Tafel aus Asciano ist in der Zeichnung, der Farbgebung, der Mutter-Kind-

Beziehung so anders als die signierten Werke des Lippo, daß den Katalogbearbeitern in der Unterscheidung beider Malerpersönlichkeiten nur zugestimmt werden kann. In der Ausstellung war man vorsichtig und wählte für den Maler der Tafel aus Asciano den Notnamen eines "Compagno di Simone Martini". Mancher Besucher wird irritiert gewesen sein, dieselbe Bezeichnung bei den beiden so viel trockeneren Heiligenfiguren der Sieneser Pinakothek wiederkehren zu sehen, und es wird ihn erst recht verwirrt haben, im Katalog dann für diese Tafeln (Kat. 12) den Vorschlag einer Zuschreibung an Traini zu finden. Das Bild der mystischen Vermählung der hl. Katharina (Siena, Pinacoteca Nazionale) trug ebenfalls die Bezeichnung "Compagno di Simone Martini". Hier nimmt aber im Text (Kat. 20) B. Sani sehr vorsichtig zur Zuschreibungsfrage Stellung und betont völlig zu Recht, daß eine ziemlich späte Datierung notwendig erscheine.

In einem Ausstellungskatalog, der an mehreren Stellen die Auswechselbarkeit der Signaturen von Simone Martini und Lippo Memmi postuliert, würde man erwarten, daß auch mit einer engen Zusammenarbeit anderer Maler dieser Werkstatt gerechnet würde, zumal für „Barna“ alias "Compagno di Simone Martini" schon mehrfach der Vorschlag gemacht worden ist, er sei vielleicht mit Lippos Bruder Federico Memmi zu identifizieren. Gerade bei dem interessanten Polyptychon aus Casciana Alta (Kat. 15) bedauert man es, daß sich die Diskussion der letzten Jahre mit der Alternative entweder Lippo Memmi oder „Barna“ festgefahren hat. Bellosi hat Recht, bei bestimmten Figuren Vergleiche zur „Barna“-Gruppe zu ziehen. Das ist besonders für die beiden linken Tafeln einleuchtend. Unterscheidet man „Barna“ von Lippo, so ist deshalb Calecas Zuschreibung des Polyptychons an Lippo doch nicht ganz von der Hand zu weisen, denn die mittlere Tafel hat recht viel mit Lippos Madonna aus S. Maria dei Servi gemeinsam. Warum sollte nicht das Polyptychon in der Zusammenarbeit von Lippo mit „Barna“ entstanden sein? Auch Previtalis Vorschlag (S. 29), in den Figuren der rechten Seite die Mitarbeit des Naddo Ceccarelli zu erkennen, mag durchaus zutreffen.

Naddos Stil sah man in der Ausstellung an zwei sehr charakteristischen Beispielen (Kat. 27—28, 29). Ungewohnt war die Bezeichnung "Compagno di Lippo Memmi", die auf mehrere Bilder angewandt wurde (Kat. 21, 22—25, 26). Es schien hier nicht immer derselbe ausführende Maler gemeint zu sein, zumal Previtali (S. 32) Kat. 22—25 als Beispiele für den typischen Stil "Barna anni quaranta" anführte.

Das zeigt noch einmal, wie in der Ausstellung der Beschriftung, ebenso wie den Katalogtexten, etwas eigentümlich Provisorisches anhaftete, nicht aus Hast oder Unachtsamkeit, sondern als offenes Zugeständnis an die Pluralität der Meinungen. Es wurde wenig Rücksicht auf den Durchschnittsbesucher genommen, der mundgerechte Ergebnisse vorgesetzt bekommen möchte. Man ist im heutigen Ausstellungswesen kaum noch an die Kompromißlosigkeit gewöhnt, mit der hier auf jeden populären Einführungstext auf Schautafeln verzichtet wurde. Außer den Bildern waren nur die wenigen Photographien ausgestellt, die Skizzen auf den jetzt nicht sichtbaren Teilen des Werkes dokumentierten. Die Ausstellung bot die Möglichkeit, selten gezeigte Werke eingehend zu studieren und zu vergleichen — nichts weiter. Nicht nur die Tagungsteilnehmer, die im März zur Eröffnung kamen, werden dafür dankbar gewesen sein.

Irene Hueck